

## L'ESTETICA DI FEDERICO SCHLEIERMACHER

---

In anni ormai lontani, preparandomi a scrivere la mia storia dell'Estetica, non conoscevo ancora l'estetica dello Schleiermacher, che niuna voce, autorevole o non autorevole, mi raccomandava; quando, nel soffermarmi sulle pagine che nelle storie dello Zimmermann e dello Hartmann la riguardavano, e nelle quali era severamente trattata e addirittura maltrattata, attraverso le stesse parole di vilipendio e quel tanto di citazioni testuali che vi stavano frammiste, intravidi che lo Schleiermacher doveva avere detto cose assai serie, da quei critici non punto comprese. E mi procurai le sue lezioni di estetica, nell'unica edizione non mai ristampata e sempre disponibile allora nei depositi dei librai tedeschi, quella del 1842 (1), e le lessi, e ne conobbi la singolare importanza, e detti allo Schleiermacher un posto assai rilevato nella storia che composi di quella disciplina.

In Germania nessuno aveva mai voluto sapere della sua estetica, neppure gli studiosi specialisti della sua vita e del suo pensiero come lo Haym e il Dilthey; e neppure dopo ch'io l'ebbi rivendicata, i suoi connazionali si risolsero a darle attenzione. Ciò attesta un fervido ammiratore, che di recente ne è sorto colà, l'Odebrecht, il quale, confermata la generale trascuranza e avversione, dice che « il solo che abbia cercato di rendere giustizia all'estetica dello Schleiermacher è un indagatore straniero », e che « si deve attribuire a particolare merito di B. C. di averla presa in protezione contro gli attacchi smoderati dello Zimmermann e dello Hartmann, e di averle dedicato nella sua storia un intero capitolo » (2).

---

(1) FRIEDRICH SCHLEIERMACHERS *Vorlesungen über die Aesthetik*, aus Schleiermachers handschriftliche Nachlasse und aus nachgeschriebenen Heften herausgegeben von Dr. Carl Lommatzsch (Berlin, Reimer, 1842).

(2) RUDOLF ODEBRECHT, *Schleiermachers System der Aesthetik*, Grundlegung und problemgeschichtliche Sendung (Berlin, Junker u. Dünnhaupt, 1931),

Che cosa mi attrasse subito di quelle lezioni, le quali, letterariamente, si presentano e si distendono nel modo meno attraente che si possa immaginare, dando a vedere, piuttosto che un pensiero maturato in ogni parte e capace di esporre sè stesso con nettezza e concinnità, il processo di una mente che, nella via che si è tracciata, si muove perplessa e a tastonì, e non supera quasi mai lo stadio antecedente a quello in cui è dato propriamente di eseguire opera di scrittore? Ciò che mi attrasse, fu la piena diversità rispetto all'indirizzo che, in fatto di estetica, era prevalso in Germania con lo Schelling, lo Hegel e i loro numerosi scolari, i quali, invece d'insistere nell'indagare i difficili problemi di quel che è il proprio dell'arte e di come essa si generi e si leghi con le altre forme dello spirito, ne accoglievano dalle idee correnti un concetto vistoso, superficiale, sincretico e contraddittorio, e col mezzo di questo s'industriavano di collocarla nel quadro dei loro sistemi filosofici, ora innalzandola al vertice dello spirito, come il vero organo della verità o come la condizione beatifica, ora abbassandola a manifestazione provvisoria e transitoria, destinata a sparire nella forma superiore e definitiva dello svolgimento storico. Contro simile modo di trattazione, che, nonostante l'altezza speculativa di alcuni tra quei filosofi, mi sembrava poco fine e certamente non aderente all'oggetto di cui si discorreva, io mi stringeva a un'altra tradizione: a quella che, sul fondamento della Poetica aristotelica, si preparò in Italia nel cinquecento e si fece più intenta e attenta nel corso del seicento, e che culminò nei concetti della *Scienza nuova* del Vico sulla poesia; che in Germania fu proseguita dal Leibniz e dalla sua scuola, e in ispecie del Baumgarten, e poi dallo Hamann e dallo Herder. Lo Schleiermacher ripiglia e continua con rara serietà e penetrazione le indagini intorno alla forma alogica o prelogica del conoscere: si riattacca a quei settecentisti e non già a coloro che aberrarono e riprodussero una sorta di plotinismo estetico; onde opportunamente il suo recente critico ed editore ricorda che egli ebbe maestro, in Halle, un estetico di derivazione baumgarteniana, lo Eberhard (1). Del resto, lo Schleiermacher medesimo era abbastanza consapevole del posto che veniva ad occupare nello svolgimento della scienza, perchè, nei cenni storici che servono

p. 2. Si vedano anche le notizie che l'Odebrecht raccoglie nella sua introd. alla *Aesthetik*, citata più oltre.

(1) Si veda l'introduzione dell'Odebrecht alla sua edizione della *Aesthetik*, pp. VIII-XII, XXII.

d' introduzione al suo corso di estetica <sup>(1)</sup>, dà gran rilievo alla scuola leibnizio-wolffiana; stima il Kant affine a costoro, che ponevano l'estetica come « riscontro » (« Seitenstück ») della logica; gli piace nello Schiller l'aver trasferito la considerazione dal momento del gusto a quello della spontaneità produttrice; e, quanto al sistema hegeliano, stupisce nel vedere la grande esaltazione che in esso ottiene l'arte, ma riserva il suo giudizio, perchè è pericoloso e difficile (dice) giudicare storicamente quello che nella realtà è ancora in atto. Lo Schleiermacher non cerca l'arte in quella sublime sfera del sopramondo o dello spirito assoluto, dove essa starebbe in compagnia della religione, sottoposta con questa soltanto alla filosofia, ma la cerca e la ritrova, in aspetto assai meno pontificale, dove l'avevano trovata i leibniziani e il Baumgarten: nel luogo (« Ort ») delle attività non pratiche (non « organiche »), cioè di quelle conoscitive e teoretiche, tra le quali essa è il modo di conoscere analogo e opposto al conoscere scientifico: conoscenza, questo, della « medesimezza » (« Selbigkeit »), ed essa della « differenza » o del proprio e individuale (« Eigenthümlichkeit »). Si può tacciare siffatta sistemazione di staticità classificatoria, in quanto le due forme, che vi si distinguono, del conoscere, non sono poi ricongiunte tra loro per gradi speculativi e con processo dialettico; si può, con pari ragione, notare che l'enunciato concetto del conoscere scientifico e filosofico si attiene a un universale ancora astratto, laddove il vero e concreto universale è insieme individuale e storico; sicchè più esattamente sarebbe da dire che, nell'atto estetico e artistico, l'universale e l'individuale sono indistinti e, in quello logico e filosofico, vengono a distinzione o (come lo Schleiermacher dice altre volte) stanno in rapporto antitetico (« in Gegensatz »). Errore più grave, e più direttamente di dottrina estetica, può sembrare quello onde egli assegna la produzione e il giudizio dell'arte, non all'uomo in quanto uomo, puro spirito, ma in quanto appartenente alle singole cerchie nazionali: il che condurrebbe a distruggere l'arte nella sua idealità, riducendola a faccenda pratica conforme ai bisogni peculiari di razza o di costume dei vari gruppi d'uomini. Ma, sebbene cotesta nazionalizzazione degli universali valori umani, cotesto blasfema contro lo spirito, sia oggi come allora, e più di allora, caro e usuale a molti tedeschi (non voglio dire al popolo tedesco), e perciò questo punto dell'estetica dello Schleiermacher

---

(1) Nell'ed. Lommatzsch, pp. 1-17.

abbia incontrato approvazione e lode, è da osservare a suo onore che egli intendeva la nazionalità dell'arte in modo tutt'altro che assoluto, e anzi assai empirico, e la vuotava di contenuto subito dopo averla formulata<sup>(1)</sup>. Comunque, tutte queste oscillazioni non tolgono che lo Schleiermacher bene circoscrivesse il campo dell'estetica come quello di un conoscere che non è ancora il conoscere logico.

Per meglio determinare siffatta forma del conoscere, egli prende le mosse dalla « coscienza di sè immediata », la quale, secondo che espressamente avverte, non è già la coscienza dell'io o autocoscienza, che è pensiero e pensa la costanza nella diversità dei momenti, ma è invece la « diversità stessa dei momenti », cioè, in altri termini, è la vita stessa nel palpito del viverla, vicenda incessante di piacere e di dolore.

Consiste forse l'arte in questa immediatezza di coscienza, nel palpito della vita, nell'effusione del sentimento? Lo Schleiermacher si guarda bene dall'identificare l'arte col pathos o col sentimento, che è la soluzione a cui volentieri s'appigliano anche ai nostri giorni rozzi spiriti inartistici; ma, al tempo stesso, si rende conto che, senza la vita vissuta, senza il pathos della vita, mancherebbe all'arte la propria materia. L'arte nasce col dar forma a questa materia (o, che è il medesimo, col dar forma teoretica a ciò che prima aveva forma passionale e pratica): con l'introdurre nesso, ordine, proporzioni, unità e determinatezza nel flusso dei piaceri e dolori, mercè di un atto che egli denomina di « *Besinnung* », di « ripresa di sè stesso », e che noi diremmo di « sintesi contemplativa ». Non è già, questa ripresa, un semplice frenare e dominare i moti della gioia e del dolore, come usa l'uomo educato e, che, con tal contegno, si distingue dall'ineducato; ma è un superare l'agitazione passionale col creare un'immagine nella quale essa riceve misura e ritmo, e il gesticolare si converte in una mimica, o quella che era mimica naturale (il « *natürliche Ausdruck* », secondo che talvolta egli lo designa) cede il posto alla mimica che è arte, ossia all'arte senz'altro, che, in tal senso, tutta quanta è mimica. L'arte è un sogno, ma un sogno vigilante (« *der wachende Traum des Künstlers* »),

(1) « . . . denn sonst würde daraus folgen dass durchaus nur Kunstwerke zwischen Glieder desselben Volkes verständlich wären. Das wird niemand zugeben. Nun aber wird Jeder gestehen das ein griechisches Kunstwerk nicht so affizieren kann, wie es die Griechen affiziert » (*Aesthetik*, ed. Odebrecht, pp. 88-91): la quale ultima proposizione, del resto, è insieme ovvia e insignificante.

laddove il sogno veramente sognato appartiene all'immediatezza della vita vissuta.

Il nuovo editore dell'*Estetica*, l'Odebrecht, giudica inferiore e popolare quest'esposizione del pensiero dello Schleiermacher, che si trova nel corso di lezioni pubblicato nel 1842 dal Lommatzsch, dal quale io desumendola ho procurato insieme di schiarirla. Al suo avviso, la vera estetica dello Schleiermacher, « nella propria forma non falsificata e sistematica », non è in quelle lezioni del 1832-33, ma nei corsi del 1819 e del 1825, sui quali, in particolare sul secondo, si fonda la sua nuova edizione (1). Mi permetto di credere che in questo giudizio operi l'esagerato affetto degli scopritori ed editori per i loro nuovi documenti e testi (utili, per altro, e dei quali bisogna loro essere grati), perchè, in verità, il corso del 1832-33 rappresenta su quell'argomento, l'ultima forma (dopo altri sette anni d'indagini e di meditazioni) del pensiero dello Schleiermacher, il quale si andava preparando a scrivere un'*Estetica*, e quel corso fu pubblicato a preferenza delle anteriori stesure dal Lommatzsch, che certamente le conosceva e che, se non mi sbaglio, era genero dello Schleiermacher e ben addentro nei suoi disegni e propositi. Sono circostanze di fatto sulle quali non si può passare leggermente. Nè mi pare, come pare all'Odebrecht, che sia prova d'inferiorità e grossolanità l'esclusione che nel corso del 1832-33 si fa del termine « Gefühl », sentimento, adoperato negli altri (2); perchè, che cosa poi importava questo termine nella filosofia dello Schleiermacher? Era forse una forma particolare o non, invece, il punto d'indifferenza del conoscere e del volere, l'unità dello spirito nella sua sommità, che è la sua piena realtà? Se era questo (e da ciò la sua stretta relazione col concetto di religione), è chiaro che non poteva servire di premessa alla dottrina estetica, la cui premessa è la semplice vita immediata, materia della « Besinnung », la quale, col ritmarla, la trasfigura in forma estetica. Che se poi per « sentimento » s'intendeva appunto questa vita immediata o immediata coscienza di sè (come, in effetto, lo Schleiermacher l'intendeva nei suoi corsi anteriori (3)), si dava luogo

(1) FRIEDRICH SCHLEIERMACHERS *Aesthetik*. In Aufrage der preussischen Akademie der Wissenschaften und der Literatur-Archiv-Gesellschaft z. Berlin nach den bisher unveröffentlichten Urschriften zum ersten Male herausgegeben von R. Odebrecht (Berlin und Leipzig, De Gruyter, 1931).

(2) ODEBRECHT, nella sua introd., p. xxiv, e nella monografia cit., pp. 50-55.

(3) « Das eine ist das Element des Wissens, das andere ist das, wodurch des

a un doppione terminologico, inoffensivo, o forse anche convenevole ed efficace, presso altri filosofi, ma che presso lo Schleiermacher induceva equivoco col senso eminente, che egli aveva attribuito al « sentimento » nel suo sistema. E poichè anche l'Odebrecht pensa che l'esclusione di quel termine dall'ultimo suo corso fosse dallo Schleiermacher fatta a disegno<sup>(1)</sup>, è da supporre che questi si fosse avveduto della scientifica inopportunità di serbarlo. Infine, confesso che io non mi dolgo troppo di non ritrovare nel corso del 1832-33 il particolare processo, che è descritto in quelli precedenti, del prodursi dell'arte; onde si avrebbe prima l'*eccitamento* o il *sentimento*, poi, da esso ingenerata, la « Stimmung » o *temperie* dell'anima, e poi il « freies Spiel des Phantasie », il *libero giuoco della fantasia*, che si purificherebbe e determinerebbe nell'« Urbild » o *immagine originaria*, alla quale seguirebbe finalmente l'« Ausbildung », compimento e raffinamento dell'immagine<sup>(2)</sup>. Tutte còteste distinzioni sono psicologiche e non speculative, cioè non distinguono veri e propri momenti spirituali, ma solo discernono gradazioni empiricamente osservate; e, per esempio, quando si dice che l'arte non sorge immediatamente dal sentimento, ma dalla « Stimmung », che è una « moderazione dell'eccitamento »<sup>(3)</sup>, è da obiettare che questa moderazione, « Mässigung », o è un venire ritmando e configurando il pathos, e allora l'arte è già nata e opera, o non è questo, e non s'intende che cosa possa essere, salvo che non sia un passare da uno ad altro tono del sentimento, dal più al meno agitato, cioè rimanere sempre nella sfera pratica della vita vissuta. Che lo Schleiermacher, nel suo ultimo corso, lasciasse cader via queste distinzioni psicologiche ed empiriche non è da riportare a ragioni di semplificazione divulgativa (i divulgatori assai si compiacciono negli spappolamenti psicologici), ma, per contrario, a quella semplificazione speculativa che è approfondimento.

Al concetto tutto spirituale dell'attività artistica, che con un atto di « Besinnung », o di nuova sintesi, mercè il ritmo che dà

---

Eigentümliches unseres Wissens sich ebenso im Bewusstsein realisiert wie das Gemeinsame im Wissen. So gewiss nun jenes Gebiet des Wissens ist, ist auch dieses das Gebiet der Kunst, und nun in diesem Sinne, können wir sagen, dass indem wir dies, Gefühl nennen, alle Kunst vom Gefühl ausgeht » (*Aesthetik*, ed. Odebrecht, p. 48).

(1) « Es scheint fast als sei er (der Ausdruck Gefühl) absichtlich vermieden worden » (introd. cit., p. xxiv).

(2) *Aesthetik*, ed. Odebrecht, pp. 48-52, e *passim*.

(3) *Aesthetik*, ed. cit., pp. 106-07

ordine e unità, compie la mediazione (la mediazione estetica) della coscienza immediata di sè, segue per inferenza che, dunque, la vera e propria opera d'arte è tutta e sola « das innere Bild », l'immagine interna, e che tutto ciò che le va unito e che non è tale, è cosa aggiunta, secondaria e attinente ad altra sfera, simile al discorso o alla scrittura nella comunicazione (« Mittheilung ») del pensiero. Anche qui si possono, e si devono, affacciare riserve di carattere speculativo, perchè quell'aggettivo « interno » postula un dualismo d'interno ed esterno, inconcepibile al concreto filosofare, per il quale l'immagine è tutt'insieme interna ed esterna, anima e corpo, intuizione ed espressione, e tanto s'intuisce quanto si esprime, come l'anima in tanto è in quanto corporeamente vive. Nel dualismo, più o meno spinoziano, di pensiero e di estensione, di spirito e natura, lo Schleiermacher rimase sempre impigliato. Ma anche qui bisogna, prescindendo dalle non risolte difficoltà di carattere più generale, accogliere nella sostanza il pensiero dello Schleiermacher, che mirava, in effetto, a distinguere tra espressione e « comunicazione », tra momento teoretico e momento pratico del processo artistico. Certo i due concetti non gli erano del tutto chiari e talvolta egli sminuisce l'immagine « interna » di quel che è essenziale all'affermarsi suo concreto d'immagine, come quando par che voglia rimandare all'esterno, ossia alla comunicazione, l'opera del verso nella poesia<sup>(1)</sup>, o quando dice che la concezione può essere perfetta e l'espressione esterna non corrisponderle<sup>(2)</sup>; e, in ogni caso, quella distinzione avrebbe avuto bisogno di una particolare elaborazione dottrinale, che in lui manca. Per altro, non gli manca mai il senso delle difficoltà e la disposizione a non nasconderselo, e il proposito di affrontarle e non punto girarle; e, per esempio, lo si vede proporsi la domanda, trascurata dagli altri estetici, del perchè mai non tutti gli « Urbilder », non tutte le immagini originarie, si facciano arte, e cercar di risponderle col dar rilievo al momento sociale, giacchè « solo alcune di esse trovano un punto di annodamento col mondo esterno (col desiderio altrui, con quelle che si dicono « commissioni » di opere d'arte), e le altre no, soggiungendo subito l'avvertenza che non dalla richiesta altrui l'arte può nascere, ma che nella richiesta trova solo l'occasione del manifestarsi<sup>(3)</sup>. La soluzione qui

---

(1) Ed. Lommatzsch, p. 196.

(2) Ed. cit., p. 219.

(3) Ed. Odebrecht, pp. 84-85.

rimane imperfetta, perchè, non essendosi nettamente distinte, come si è detto, l'espressione e la comunicazione, non si pongono distinti i due sensi della domanda: il primo e fondamentale dei quali si riferisce al lavoro onde lo spirito porta a perfezione intuitiva ed espressiva quelle immagini che sono per esso, nelle circostanze date, più importanti e più urgenti, ricacciando nei secondi piani o gettando in provvisorio oblio o rimandando ad ulteriore lavoro le altre. Nel quale riguardo la società esercita uno stimolo che può essere di aspettazione e sollecitazione, ma può essere anche negativo, sicchè, a volte, come attesta la storia della poesia e dell'arte, l'artista canta e dipinge e scolpisce a dispetto della società che lo circonda, per sola coerenza verso sè medesimo e, tutt'al più, volgendo l'occhio della speranza a una società avvenire. L'altro senso, ovvio, è l'esistenza di condizioni pratiche che permettano a un artista di frescare una parete, di costruire un edificio, di attendere a scrivere e a far stampare un suo poema, di portare sulle scene e far recitare un dramma.

La salda coscienza dell' « interiorità », ossia (perchè questo in fondo si vuol dire) della spiritualità affatto teoretica dell'arte, fece sì che lo Schleiermacher si liberasse con un semplice gesto di congedo di tutto quanto si veniva discettando a vuoto sul « bello di natura » o « naturale »; e, per quella coscienza, e per aver riposto l'arte unicamente nell'immagine, di qua dal materiale fisico col quale si effettua la comunicazione, egli avrebbe dovuto, logicamente, negare ogni valore e ogni senso alla distinzione delle arti particolari, che si fa appunto con l'appigliarsi a quel materiale. In realtà, l'immagine vive nello spirito come tutt'insieme poesia, musica, pittura, scultura, architettura, alto e bassorilievo, e così via; e l'artista la produce come totalità, sonante, lineata, colorata, plasmata, e come tale in sè la riceve e la rivive l'anima artistica. Nè vale dire, come lo Schleiermacher dice<sup>(1)</sup>, che già nell'immagine interna v'è una tendenza verso questo o quel modo di determinazione sensibile, perchè questa indubbia osservazione importa solamente che ogni opera ha la sua forma sensibile, che ogni opera d'arte si differenzia da ogni altra, e non già che la poesia differisca dalla musica, dalla pittura, dalla scultura ecc., e che si possa perciò determinare il circolo di rappresentazioni artistiche che sarebbe proprio di ciascun'arte, secondo un tradizionale errore che, dal suo rappresentante principale, io già proposi di chiamare « errore lessinghiano »<sup>(2)</sup>.

(1) Per esempio, ed. Lommatzsch, p. 152.

(2) Poichè questa dottrina dell'unità dell'arte contro i circoli delle arti par-

Nondimeno, gran parte del corso di estetica dello Schleiermacher è spesa nel cercare le differenze tra le arti particolari; ed egli, invece di offrire, come avrebbe dovuto, dopo schiarita la parte generale e filosofica, una storia della poesia e delle altre arti (in armonia col suo sistema, che faceva corrispondere alla Fisica la Storia della natura e all'Etica la Storia politica e morale e, in genere, spirituale), offre una classificazione o piuttosto un'affannosa sequela di sforzi classificatorii. Mi pare che il recente suo studioso ed editore riponga proprio in questa parte la maggiore altezza dell'Estetica di lui<sup>(1)</sup>. A me altresì questa parte sembra importante, ma per una ragione diversa e opposta: per l'oggettiva ironia che la pervade tutta, onde quanto più l'autore vi si sforza di definire un'arte verso un'altra, tanto più ritrova l'una nell'altra, quanto più procaccia di seguire le vie divergenti delle distinzioni, tanto più è ricondotto nel centro unico e comune. Lo Schleiermacher era spirito critico, vigile, fine e scrupoloso, e non si lasciava illudere e deludere nè dalle distinzioni, grossamente immaginose e macchinose, delle quali gli altri estetici si appagavano, nè da quelle che egli stesso veniva escogitando, come per prova, e che criticava nell'escogitarle, e poneva e toglieva quasi nello stesso atto.

Qualche esempio basta a mostrarlo in questa sua fatica da filosofico fratello delle Danaidi. Pensa che una fondamentale divisione delle arti sia tra quelle che discendono direttamente dalla coscienza di sè e che perciò sono propriamente prive d'arte (« kunstlos »), quali la mimica e la musica, e le altre che discendono dalla coscienza degli oggetti (« gegenständliche Bewusstsein »), quali le arti figurative e la poesia; ma poi si accorge che il contenuto di ambe le serie è il medesimo, e che solo nella manifestazione e apparenza esterna « l'uno è più ricco dell'altro »<sup>(2)</sup>; e, in verità, la posizione

---

ticolari, che io proposi e ragionai nelle mie *Tesi di estetica* del 1900 e dalla quale non mi sono mai rimosso, viene di volta in volta assaltata (sebbene piuttosto con grida che con armi efficaci), gioverà riproporla nella formula che ne diedi nel 1907 Gabriele d'Annunzio, commentando una pagina del trecentesco Arrigo Simintendi: « Qui veramente la parola è formata di tre dimensioni. E qui si vede come veramente tutte le arti, quando sviluppano la massima energia espressiva, si riducono a quella 'unità ritmica' che abolisce il mezzo materiale. L'arte dà la qualità alla materia, non la materia all'arte. Come il verbo perde la sua inconsistenza, così il bronzo perde la sua fissità. L'immagine statica e l'immagine dinamica non sono create se non da due ordini di ritmi puri » (*Le faville del maglio*, II, Milano, 1928, pp. 239-40).

(1) ODEBRECHT, introd. cit., p. 172.

(2) Ed. Lommatzsch, p. 127.

di quella prima serie contraddirebbe al suo principio, che ripone l'arte nel superamento della coscienza immediata. Osserva anche che, come nelle lingue l'interiezione, anche nella poesia vi hanno forme che possono dirsi immediate e senza rappresentazione di oggetti al modo della mimica e della musica; « ma (dice) non nello stesso modo e grado », perchè quelle della poesia si spingono più oltre e « formano passaggio alla riflessione » (1). Si prova a differenziare la pittura dalla scultura e dice che l'una può rappresentare tutt'insieme varie specie e individui, laddove la scultura soltanto singole figure; ma subito si ravvede rammentando che la scultura lavora anche « gruppi », sebbene (soggiunge con nuovo ravvedimento) ciò possa farsi solo in modo molto strettamente limitato (2). Tenta allo stesso fine un'altra distinzione, cioè che la scultura si attiene solo al lato vivente, e perciò animale, delle figure, e la pittura più a quello etico; ma poi deve riconoscere che anche la scultura esprime il lato etico (3). Ancora cerca di differenziare le due arti notando che la scultura ha da fare solo con la figura e la pittura anche, ed essenzialmente, con la luce e con gli effetti della luce; senonchè, ecco egli vede che la scultura non è del tutto estranea alla luce e rappresenta, sì, il corpo nella sua indipendenza, ma « piuttosto » (« mehr ») e non assolutamente, e, per di più, quando lavora gruppi, non può impedire che le singole figure entrino in certi rapporti di luce, sebbene questo non sia proprio il fine dello scultore, e che, quando lavora il rilievo, la luce vi ha tanta parte che il rilievo deve considerarsi « trapasso alla pittura ». L'oggetto della scultura è la pura forma, la Terra posta in modo indipendente; quello della pittura, la Terra posta in relazione col sistema cosmico, e perciò nella luce (4); ma tra l'una e l'altra c'è « passaggio », e dunque non c'è netta distinzione, come difficile par che sia concepire la Terra fuori del sistema cosmico. Le arti figurative e la poesia vengono da lui distinte in quanto propria della prima è l'immagine (« Bild »), e dell'altra la « rappresentazione » (« Vorstellung »); tuttavia non può nascondersi che la rappresentazione non sta mai senza l'immagine, nè l'immagine senza la parola che la esprima, cosicchè le due vanno sempre insieme, sebbene in diversi gradi, e separarle non si può, perchè, nell'interno,

---

(1) Ed. cit., p. 156.

(2) Ed. cit., pp. 175-76.

(3) Ed. cit., p. 136.

(4) Ed. cit., p. 137.

sono la stessa cosa (1). E lasciamo da parte le altre distinzioni, come del « poetico della poesia » e del « pittoresco della pittura », che si versano poi il primo nella pittura e il secondo nella poesia (2); e della scultura dall'architettura, nella prima delle quali ci sarebbe un prevalere (« Überwiegen ») delle forme corporee, e, nella seconda, delle matematiche (3); e dell'architettura dal giardinaggio (4); o, infine, quella della lirica, che sarebbe musicale, e dell'epica e drammatica, che sarebbero immaginifiche, condotta anche questa col « più o meno », perchè poi la musicalità penetra nell'epica e nella drammatica come l'immagine nella lirica (5). Lo Schleiermacher confessa talvolta, tra smarrito e rassegnato: « Volevamo separare, e siamo giunti a qualcosa di opposto, cioè abbiamo considerato le arti in una relazione che le unisce tra loro » (6); tal'altra, aspira a « riunirle in effetto » (7), che è la famigerata e fantastica « riunione delle arti, conseguenza della separazione malamente supposta di esse, quasi non fossero già unite di lor natura e non fossero sempre una sola; ma, una volta, ammette che nell'interno si trova sempre la cosa medesima e che la differenza sta « nella varietà delle funzioni vitali che appartengono all'organismo » (8); cioè, alla considerazione extraestetica.

Se nel problema dell'unità e distinzione delle arti lo Schleiermacher è così esemplarmente ed istruttivamente confuso e contraddittorio, sicuro invece procede nello stabilire la proposizione: che non v'ha altra differenza tra le opere d'arte se non « la perfezione dell'arte stessa », cioè che unico valore estetico è la forma e unico oggetto di giudizio il conseguimento o no di questa forma, il conseguimento totale o parziale, pieno o approssimativo che sia. Egli non teme l'apparenza del paradosso e afferma che un poema e un epigramma, posto che l'uno e l'altro siano artisticamente perfetti, un quadro e un arabesco, esteticamente si equivalgono e sono l'un l'altro incomparabili; e che quando, come si usa, si mette un compositore di poemi di sopra a un compositore di epigrammi, o un

(1) Ed. cit., pp. 139-40, 148-49.

(2) Ed. cit., p. 143.

(3) Ed. cit., p. 155.

(4) Ed. cit., pp. 129-30.

(5) Ed. cit., pp. 648, 660-61.

(6) Ed. cit., p. 143.

(7) « Das Höchste ist eine Vereinigung aller Künste zu einer gemeinschaftlichen Leistung »: cit. ed., p. 167.

(8) Ed. cit., pp. 217-18.

pittore di quadri di sopra a un pittore di arabeschi, si considerano differenze sociali di persone, la qual cosa non ha a che vedere con la questione puramente estetica. Di conseguenza, anche per lui ogni tendenza è nemica all'arte, ed egli rinvia insieme a braccetto l'arte « religiosa » e quella « d'intrattenimento » (« gesellig »), lasciva, erotica e giocherellante (1), e concede che l'arte sia « Spiel », giuoco, ma solo nel senso che essa non è lavoro e opera pratica (2). Il concetto del valore artistico come « perfezione dell'arte stessa » lo soddisfa e non gli fa sentire la necessità dell'altro concetto, o almeno dell'altra parola, il « Bello », che sembra voglia escludere dall'estetica insieme col « sublime » e con gli altri compagni che gli si solevano dare (3), laddove, se avesse investigato nella sua lunga e varia storia quel concetto di « bello », gli si sarebbe svelato niēnt'altro, sostanzialmente, che designazione o simbolo della stessa perfezione artistica. In verità, se questa esigenza di porre e definire la sfera dell'arte non avesse operato, l'idea di Bello non si sarebbe presentata alle menti con tanta insistenza; e perciò l'estetica non deve ignorarla, ma accoglierla e risolverla in sè. Come ho già detto altrove, la soluzione, a cui hanno ricorso taluni teorici tedeschi, che è di richiedere la costruzione di una scienza o filosofia dell'arte, riservando lo studio del « Bello » a un'altra scienza che potrà anche ritenere il nome di Estetica, non regge per questa ragione, che non sussiste per nessun'altra parte una scienza di carattere filosofico che possa trattare del « Bello ». Non sussiste, se non si voglia pensare a una « psicologia descrittiva », la quale si metta a classificare e lumeggiare tutti gl'innumeri concetti pseudoestetici che si pompeggiano nei trattati di Estetica — per esempio, nella *Filosofia del bello* dello Hartmann, — e vi aggiunga, come è giusto, quegli altri che sono schierati nella « Estetica del brutto » del Rosenkranz: a una psicologia, che, liberati quei concetti dagli indebiti filosofeggiamenti a cui si soleva sottoporli, riuscirebbe cosa poco diversa da una serie di definizioni da vocabolario.

A una soluzione accettabile lo Schleiermacher non perviene nel problema del linguaggio, e in questa parte perviene anzi a una grossa assurdità, e tuttavia pochi hanno sentito al pari di lui il problema della natura del linguaggio; di lui che, impedito dal

(1) Ed. Odebrecht, pp. 65-74.

(2) Ed. Odebrecht, p. 80.

(3) Ed. Lommatzsch, pp. 140-42.

presupposto accettato di cogliere il vero in quel punto, quasi lo tocca nella disperata tensione della sua indagine. Il presupposto falso, che egli aveva comune con molti altri filosofi del tempo, era che la lingua constasse di due elementi: il musicale e il logico. Ma con ciò non riusciva poi a spiegarsi la poesia, giacchè assegnare, come parrebbe di dover fare, alla prosa l'elemento logico della lingua e alla poesia quello musicale, non risponde alla evidenza del vero. L'elemento musicale, sebbene essenziale alla poesia, non l'esaurisce in nessun modo; quello logico le è affatto estraneo: che cosa è, dunque, ciò che forma la poesia, che logica non è e non è solamente musica? Che cosa c'è, nella poesia, oltre alla eufonia del linguaggio? Che cosa è mai questo qualcosa, questo misterioso « Etwas »? La poesia rappresenta sensibilmente e individualmente; ma il linguaggio, in quanto puro suono, non è capace di tale rappresentazione, e, in quanto logicità (che importa antitesi d'individuale e d'universale), è irrazionale rispetto alla rappresentazione sensibile dell'individuale. Eppure il poeta compie, con le parole, questo miracolo: lo compie mercè della sua maestria nell'uso della lingua, per la quale riesce a costringerla a dare ciò che di sua natura non potrebbe, e dall'espressione del generale e dello universale ricava la rappresentazione del particolare e dell'individuale (1). Conclusione assurda (che pure è rispuntata ai nostri giorni nel Bergson e in altri), quanto assurda è una maestria che opererebbe contro natura e una logicità che, sotto la violenza e la pressione, si annullerebbe o partorirebbe dal suo grembo, che non la portava in sé, la sensibilità. Ma che cosa meglio di questo assurdo si può richiedere come critica di quel falso presupposto dei due elementi del linguaggio, e del linguaggio che sarebbe originariamente (« ursprünglich ») logicità, e della musicalità che starebbe in esso come aggregata? Che cosa di meglio si può adoperare come propedeutica alla dottrina vera, che è quella della natura non logica ma fantastica del linguaggio, e di conseguenza (poichè la fantasia è insieme espressione di sé stessa), della sua identità coi suoni, coi toni, con le linee, coi colori e via dicendo, secondo le varie classi che si sogliono discernere dal linguaggio (fonico, plastico, musicale, ecc.)? Su questa via, pur con naturali incertezze e tentennamenti, si erano messi Vico, Hamann, Herder, Humboldt e qualche altro; ma come non vi si mise lo Hegel, troppo preso dal

---

(1) Ed. Lommatzsch, pp. 642-48.

logicismo, così non vi si mise lo Schleiermacher, ignaro e incurante delle indagini e speculazioni di quei pensatori, e tuttavia dal suo acume critico spinto e risospinto verso quella via, nella quale non potè entrare.

Come s'è avvertito di passata, a dare una maggiore armonia e una superiore unità ai suoi concetti estetici sarebbe stato necessario che lo Schleiermacher avesse vinto quel dualismo o spinozismo che in lui perdurava, e del quale si osserva il non favorevole riflesso in alcune delle sue teorie estetiche.

Tale è segnatamente il riscontro e parallelismo che egli istituisce tra natura e arte: la natura che produce secondo tipi e schemi, e l'arte che produce movendo dagli stessi tipi e schemi; onde non solo le figure dell'arte dovrebbero, sotto pena di nullità o di mancata verità, rispecchiare nell'individuo il genere (« Gattung »), ma dovrebbero rappresentare nell'individuo lo schema o il tipo in modo più puro che non nelle cose naturali, nelle quali esso starebbe sovente impacciato, sfigurato, mutilato (1). Per questo tramite lo Schleiermacher si trova ricondotto al concetto della « imitazione della natura », e anzi, della « imitazione idealizzatrice della natura »: cosa che ripugna affatto alla sua fondamentale dottrina dell'arte come espressione ritmica della coscienza immediata.

I pensatori non si giudicano da quel che in essi permane di vecchio o dalle contraddizioni in cui incorrono, ma dai nuovi problemi che pongono e risolvono, dai nuovi concetti che definiscono. E di problemi e di concetti nuovi non pochi lo Schleiermacher offerse alla filosofia moderna, non solo nelle sue indagini di etica, ma anche in queste di estetica; le une e le altre, ma più le seconde, non tenute dagli studiosi di filosofia nell'alto pregio che meritano.

BENEDETTO CROCE.

(1) Ed. cit., pp. 106-07, 146-47, 149.