

sioni barbariche; dove altri (1) ha già pubblicamente additato altri plagii da un'opera del Cibrario e dal volume di P. Darmstaedter, *Das Reichsgut in der Lombardei und Piemont* (1896). Questi sono i soli plagii noti a me, che non mi sono mai occupato degli studi propri di questo scrittore. Ma bastano a provare l'abito scientifico di lui, e a spiegare perchè egli, senza essersi mai impacciato di filosofia del diritto, abbia creduto di potersi sobbarcare al grave ufficio d'insegnarla e di scriverne un trattato.

GIO. GENTILE.

THEODOR LIPPS. — *Aesthetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*.
Erster Teil: *Grundlegung der Aesthetik*. — Hamburg und Leipzig,
Voss, 1903 (pp. XIII-601, 8.º).

Con ragione, data la sua fecondità, l'autore di questo nuovo sistema estetico può augurarsi di far seguire al più presto a questo primo volume, che dà il *fondamento*, il secondo che tratterà delle arti singole, e che noi — ne diremo il perchè — attendiamo con curiosità. Ma poichè la teoria estetica, che già conoscevamo, del Lipps, si è svolta, ampliata e complicata fino a comporsi in così vasto sistema — e poichè i vari studi di questo scrittore, tutti convergenti all'estetica, trovano, a quanto pare, favore — conviene, intanto, prenderla in esame, esporla, chiarirla e discuterla per l'uso nostro, quale già appare nel grosso volume che ci è innanzi.

Per l'autore sta in fatto, come prima verità indiscutibile, che il valore sia l'espressione del sentimento di piacere che in noi suscitano gli oggetti; perchè, difatti, la parola *pregevole* sarebbe interamente vuota senza questo riferimento al piacere di un essere sensibile. Ma l'Estetica è scienza di valori, del bello e del brutto; e il filosofo, nel muovere i suoi primi passi, inciampa in un ostacolo. Domanda a sè stesso: — se ogni valore non è altro che un piacere, la misura del piacere sarà anche la misura del valore? e come è ciò possibile, se la coscienza ci avverte che oggetti che stimiamo poco ci danno molto piacere, e viceversa? — La difficoltà si supera in questo modo. Il piacere, o il dolore, non è un identico, nel quale vi siano soltanto gradi d'intensità, differenze quantitative: ma vi son piaceri e piaceri, dolori e dolori, qualitativamente diversi, come son diversi tra loro i suoni di vario timbro. I piaceri e i dolori hanno il loro timbro, la loro qualità; e, come una nota del flauto non sarà mai paragonabile, riguardo al timbro, ad una nota del violino, un piacere estetico non sarà mai paragonabile, per la sua qualità, ad un piacere di altra natura. I piaceri estetici, e quindi i valori corrispondenti, possono paragonarsi solo tra loro. Ed è perciò che bisogna studiare la

(1) BRANDILEONE, *Lett. a Guido Miglioli sugli studi di storia economica in Italia* [Cremona, 1903].

peculiarità del fatto estetico, ciò che costituisce il timbro del piacere che è dato dalla bellezza.

Questo ragionamento, per quanto infermo, resterebbe come un soliloquio poco avvertito in cima al volume, se con la conclusione di esso l'autore intendesse di metter da parte il piacere che accompagna il fatto estetico, e studiare solo questo, in se stesso, a prescindere dal piacere; se fosse riuscito a convincersi, sotto gli occhi del lettore, della necessità, quando siamo in presenza del *piacere estetico* e vogliamo fare la scienza del bello, di sostantivare quell'*estetico* e mandare a spasso l'altro sostantivo. Ma il Lipps non la pensa a questo modo, anzi vuol tenersi stretto alla sua deduzione dei piaceri qualitativi; ed egli, che pure ha scritto una *logica*, e non avrebbe mai pensato, crediamo, a studiare il fatto psicologico complesso *logico-piacevole*, cioè quello che risulta dal discorso intellettuale e dal piacere che l'accompagna, qui si accinge sul serio a studiare il fatto psicologico complesso *estetico-piacevole*, cioè a fare la scienza di questo particolare piacere. L'invocata testimonianza della coscienza non basta a fargli vedere l'identità del piacere che un gaudente raffinato, non filosofo, sarebbe in grado di mostrargli nella fruizione di un piatto delicato, di una bella donna e di un'opera d'arte; e non si accorge, per conseguenza, che la scienza del piacere estetico si riduce alla scienza del piacere *tout-court*. Ma, quel che è peggio, non vede ciò che un estetico, che deve essere innanzi tutto un uomo di gusto, dovrebbe necessariamente vedere: l'indipendenza dell'immagine bella, nella quale l'artista e l'uomo di gusto vivono profondati, non accorgendosi del piacere che essa procura, se non staccandosi per un momento da essa e riflettendo sul proprio stato emotivo. Perchè è anche in certo modo lecito — ma è cosa vecchia — pensare che il piacere sia il fine della bellezza, perchè almeno così si lasciano distinti i due termini; ma non si può ammettere — ora che l'Estetica ha una lunga storia, che bisogna rispettosamente conoscere e che impedisce i colpi di mano — la confusione dei due termini irriducibili l'uno all'altro, il piacere, o stato emotivo, e l'immagine, o conoscenza, o fatto teoretico: di due termini, che nessuno saprà mai nè combinare nè mescolare, se non riducendoli ad una immaginaria e confusa unità. Ed è proprio di questa oscura entità, il *piacere estetico*, che l'autore vuol dare la scienza, destinando così il suo libro alla confusione e alle continue contraddizioni. Non è forse un enorme errore logico il ragionamento esposto di sopra, dal quale si deriva la misura del valore; indegno, vorremmo dire, di chi della logica abbia scritto un trattato? Poichè, ha detto l'autore, il valore non è altro che il piacere, e pure vi sono oggetti, che stimiamo poco mentre ci danno molto piacere, e viceversa; bisogna ammettere che il valore sia commisurato al piacere in ciascuna categoria di piaceri; o, in altri termini, in ogni categoria di piaceri, ad un grande piacere deve corrispondere un grande valore. E allora, se è così, come mai vi saranno oggetti che danno grande piacere ed hanno piccolo valore? Nella loro categoria, se danno grande piacere,

debbono avere grande valore; e se hanno piccolo valore, vuol dire che sono paragonati ad oggetti di categorie differenti; e il paragone tra oggetti di categorie differenti non può esser fatto alla stregua del piacere, altrimenti il piacere puro e semplice sarebbe, contrariamente a quanto si è ammesso, la misura unica di tutti i valori. Il paragone tra oggetti di categorie diverse sarà possibile, dunque, solo accettando una misura del valore del tutto indipendente dal piacere.

Non si starebbe nel vero dicendo che il Lipps è un estetico edonista, e neppure dicendo che egli tale non è; ma sarà bene riconoscere che egli è e non è, vuole e non vuole essere, un estetico edonista. Perchè la sua ripugnanza ad identificare senz'altro il fatto estetico col piacere si mostra anche più forte in séguito, senza che però mai lo spinga alla completa distinzione, — e a costo di quali contraddizioni ognuno può immaginare. Il piacere, egli dice, sta nella corrispondenza del fatto psicologico particolare con le attività proprie dell'anima, nell'accordo del fatto singolo col complesso psichico. L'anima umana è come un sistema di corde, ad ognuna delle quali è naturale un certo suono: quando vibra producendo i suoi proprii suoni, prova il piacere, e prova il dolore quando è costretta a rendere i suoni che non le sono appropriati. Ma l'intensità del piacere dipende anche da un altro fattore, cioè dalla *grandezza psichica* dell'oggetto. Mediante l'*appercezione*, l'anima s'impadronisce del fatto psichico particolare e lo mette in relazione col suo complesso; e gli oggetti hanno più o meno il potere di risvegliare l'*appercezione*, hanno una certa *grandezza psichica*, o, che è lo stesso, sono più o meno interessanti. Il grado del piacere dipende dunque da due fattori: l'accordo del fatto particolare con le attività proprie dell'anima, che si mettono in relazione con esso mediante l'*appercezione*; e l'interesse, la *grandezza psichica* del fatto. I due fattori, perchè sia massimo il piacere, debbono in certo modo equilibrarsi; perchè l'interesse troppo violento o troppo debole può diminuire il piacere, e il primo può addirittura convertirlo in dolore.

Queste, che sono leggi generali del piacere, sono anche leggi del piacere estetico, che è un particolare piacere. E saremmo perciò nel più genuino relativismo: il bello per ciascuno è ciò che risponde alle sue tendenze e gli desta interesse: il bello per me non è bello per te; se l'autore, in due paragrafetti appiccicati non si sa perchè alla fine della prima parte del libro, non ci richiamasse nel modo seguente. Le nuove forme estetiche, prima di essere gustate, debbono superare una certa ostilità che loro oppone la coscienza, perchè bisogna che l'insistenza, l'abitudine le faccia sufficienti a suscitare l'*appercezione*. E, d'altra parte, le forme molto gustate, per effetto dell'abitudine stessa, si gustano meno; perchè in esse diminuisce il potere risvegliatore dell'*appercezione*. Ma l'abitudine non è una legge estetica: il valore dell'oggetto resta quello che è, a prescindere dalle condizioni particolari fatte dall'abitudine al contemplatore. Ogni oggetto estetico ha un suo valore, immutabile, che non aumenta o diminuisce per aumentare o diminuire che faccia il piacere di chi contempla

l'oggetto; ed anzi sta lì immobile ad aspettare il giusto estimatore. Il gusto, come funzione dell'anima umana, è eternamente lo stesso, e non ha storia; la sua storia consiste nella successione degli oggetti che via via entrano nel campo della coscienza, delle nuove forme di cui l'anima si impadronisce. E qui, da capo, si potrebbe domandare: — Il valore estetico è, dunque, in funzione o non del piacere? E se non è, a che giova conoscere le leggi generali del piacere, l'accordo e il disaccordo, la *grandezza psichica*, e via discorrendo?

La novità di questo sistema estetico, da quanto traspare sin qui, saremmo disposti a trovarla specialmente nell'acutezza del contrasto tra la concezione, diremo così, oggettiva e quella edonistica della bellezza; contrasto che ha una lunga storia ed è molto più antico dell'estetica, ma che forse, nella stessa persona, non è stato mai così stridente, e i due suoi termini non sono mai stati messi tanto inconsciamente l'un accanto all'altro, nella loro forma più recisa. E la ragione vorremmo vederla nel preconcetto *psicologico* dell'autore, pel quale, temendo forse di cader nelle astrazioni, egli vuol tenersi strettamente congiunto a *tutto* quello che trova nella coscienza, quando questa funziona esteticamente; se tale ragione non rientrasse in cause più generali, quali la deficiente attitudine filosofica e l'impreparazione storica; quest'ultima in sommo grado. Una scienza psicologica vuol essere l'Estetica, in quanto studia il sentimento del bello, che è un fatto psicologico; e una *psicologia applicata*, in quanto studia le condizioni cui deve soddisfare l'oggetto perchè susciti quel sentimento. E la prima parte del libro, che tratta delle *forme estetiche fondamentali*, fornisce la materia più opportuna a chiarire questo concetto della *psicologia applicata*, che a prima vista riesce un po' oscuro. La nostra coscienza ha una prima tendenza, la tendenza all'unità, che deve esser soddisfatta, e quando sia soddisfatta produce piacere. Ma l'unità è di due specie: *empirica* od intellettuale, e *qualitativa* o estetica. L'unità intellettuale è quella che deriva dal rapporto di due dati, senza considerazione della loro qualità; il piacere che io provo quando ad una causa vedo seguire l'effetto atteso, è piacere intellettuale, e l'unità deriva dai due fatti pel solo loro rapporto di successione. L'unità *qualitativa* o estetica è quella che risulta dai dati considerati nella loro qualità, cioè per quello che essi sono effettivamente. (E tutto questo, crediamo, non significa altro, se non che la conoscenza estetica è conoscenza concreta). Il principio dell'unità estetica è, dunque, quella tendenza della nostra coscienza per cui essa cerca di estendersi in una stessa direzione, secondo una stessa modificazione qualitativa, sia simultaneamente, cioè nei suoi oggetti costituiti di parti simultanee, sia successivamente, cioè nei suoi oggetti costituiti di parti successive: è un principio per l'oggetto bello, il quale deve rispondere a tale richiesta e presentare una certa unità qualitativa nelle sue parti. Ma un'altra tendenza, apparentemente opposta alla prima, costituisce una seconda legge cui l'oggetto bello deve obbedire. Poichè l'anima umana è come un sistema di corde, che tutte cercano di vibrare; poichè, in altri

termini, la coscienza tende ad espandersi in varie direzioni, l'oggetto bello deve rispondere a queste varie esigenze e presentare in se stesso la molteplicità. L'oggetto bello, dovendo piacere, non può lasciare insoddisfatta nessuna delle due tendenze; deve esser molteplice ed uno, presentare come un fondo comune alle sue parti, e una certa varietà nelle medesime. Perché poi l'uno dei due principii non sia attuato a discapito dell'altro, essi si devono equilibrare; l'unità non deve predominare sulla molteplicità, e viceversa; ma il molteplice deve, pur restando indipendente, essere subordinato organicamente all'unità (sintesi dei due principii: unità nella molteplicità). E l'unità è come il centro di gravità dell'*appercezione*, come il punto di vista sotto cui è guardato il molteplice. Se non si trattasse di uno scrittore, analitico anche dove non sarebbe materia ad analisi, prolisso, di una grave congenita prolissità, e se questa non fosse un'osservazione estensibile a tutto il libro, vorremmo domandare se era proprio necessario spendere tante parole, capitoli e paragrafi, titoli e sottotitoli, per dire quel poco che noi abbiamo ripetuto, per lo meno fedelmente, e, temiamo, anche prolissamente, in omaggio all'autore. Ma quello che qui importa è l'interpretazione psicologica dell'antica « unità nella varietà »; perchè oramai sappiamo che l'unità dell'oggetto bello corrisponde alla tendenza della nostra coscienza ad espandersi qualitativamente in una stessa direzione, e la sua molteplicità alla tendenza contraria. La *Gioconda* di Leonardo, per esempio, che è bella senza dubbio, e quindi è una, corrisponde nella sua totalità ad una nostra omogenea espansione; e le sue parti, gli occhi, la bocca, e via dicendo, corrispondono a vari nostri bisogni espansivi, alle diverse corde di quello strumento che ciascuno di noi porta, senza neppure avvedersene, ed è nientemeno la nostra coscienza. La *psicologia applicata* mena a queste conclusioni, dando determinazione scientifica ad un vago principio empirico, che da secoli chiedeva un posticino nella scienza. Poichè bisogna *applicare* la psicologia — avrà pensato l'autore — bisognerà dire che l'unità esterna dell'oggetto corrisponde ad un'unità interna o psicologica: ed ecco trovato il principio dell'unità. Una deduzione puramente *verbale*, non importa; purchè si ottenga qualche cosa che abbia l'apparenza del *psicologico*. Una variante verbale del primo principio verbale dà il secondo: alla molteplicità esterna corrisponde la tendenza psicologica alla molteplicità. E chi ha fantasia sufficiente si adoperi ad immaginare come le parti di un oggetto bello corrispondono alle varie attività, tendenze, o corde dell'anima. Il Lipps non si contenta però di interpretare psicologicamente l'« unità nella varietà », e scende ad analizzarne minutamente (in cinquanta pagine) il congegno. Le differenze nel molteplice possono essere di vario grado: gli elementi del molteplice sono eguali o differenti, e questi ultimi a loro volta sono costituiti di parti eguali o differenti, e così via. La differenziazione può essere *immanente* o *successiva*: immanente è quella in cui le parti sono simultaneamente assorbite nell'unità; *successiva*, quella in cui le parti derivano da uno svolgimento unilaterale ed indefinito dell'unità. Quando la subordinazione non

è delle parti al tutto, ma delle parti ad una di esse, si dice *monarchica*, e può esser *dispotica* quando l'elemento dominante ha troppo dominio; perchè vi è un'altra tendenza dell'anima, per la quale essa cerca l'unità del molteplice in un elemento dominante. Anche la subordinazione *monarchica* può essere *immanente* e *successiva*, presentare vari gradi, e via di séguito, con molte combinazioni tra gli elementi dominanti e i dominati. Il lettore attento e coscienzioso, che teme di esser vittima di un continuo esercizio di parole, si aggrappa con tutte le sue forze alle esemplificazioni, che sono molte e lunghissimamente svolte, nella speranza di capir qualche cosa. Ma, poichè gli esempi sono tutti presi da figure geometriche (l'autore ha giustamente in orrore le opere d'arte), poichè una stessa figura serve a dimostrare indifferentemente questa o quella teoria, egli non arriva a saper altro, se non che il più bel rettangolo è quello che ha i lati nel rapporto aureo, che una serie lineare di quadrati eguali è più bella di una serie lineare di quadrati e rettangoli alternati, ed altre cose del genere. Almeno il Fechner, con le sue famose esperienze, lasciava dire ad ognuno il proprio parere!

Tutta questa prima parte del libro, che resta isolata ed ha molto poco da fare con ciò che segue, sembra un omaggio — quale omaggio! — reso dalla psicologia alla vaga teoria antica dell' « unità nella molteplicità », che nella sua oggettività, per quanto indeterminata, resta di gran lunga più vera; e non si capisce, quindi, perchè l'autore non abbia devotamente applicata la sua psicologia anche ad altre antiche teorie estetiche, che pure vorrebbero essere r avvivate dalla scienza moderna. Dopo le *forme estetiche fondamentali*, sarebbero state da aspettarsi le *forme estetiche particolari*, o qualcosa di simile; e, invece, ci troviamo di fronte al *contenuto*. La seconda parte del libro, *L'uomo e gli oggetti naturali*, espone finalmente la teoria del Lipps, quale già la conoscevamo da altri suoi scritti: la teoria del contenuto estetico. Quelle forme fondamentali non sono forme del sensibile in quanto sensibile, come si poteva supporre dagli esempi della prima parte, ma forme del contenuto, di ciò che simbolicamente esprime il sensibile. Il sensibile è simbolo di un contenuto spirituale, al quale propriamente si applicano le forme fondamentali. Ciò che ha valore per noi è non altro che la nostra attività individuale, come sentimento di forza, di ricchezza, di libertà; perchè questa attività costituisce il nostro piacere. Quando questa stessa attività la ritroviamo negli oggetti, allora essi hanno il contenuto estetico, hanno valore e son belli. La nostra attività negli oggetti la scorgiamo per mezzo del consenso (*Einfühlung*): i movimenti espressivi, ovvero, nel riposo, le possibilità dei movimenti espressivi e le loro risultanti, ci rivelano lo stato interno degli altri uomini; noi viviamo quello stato, consentiamo in esso, pur distinguendo la nostra personalità come estranea e contemplatrice. Quando lo stato che vediamo negli altri si accorda col nostro complesso spirituale, il consenso è propriamente simpatia, e l'oggetto contemplato è bello; il consenso negativo è antipatia,

e l'oggetto corrispondente è brutto. Anche negli animali, per analogia, scopriamo la libera attività, o la costrizione, tutte le modificazioni nostre, e consentiamo con essi, considerandoli come se fossero uomini. Tutta la natura noi sentiamo antropomorficamente: in essa troviamo attività, passività, sofferenza, spinta, tendenza, ecc.; le parole che esprimono i suoni naturali sono antropomorfe e, in generale, tutto il linguaggio fa testimonianza di questa animazione della natura. La bellezza di un oggetto inanimato risulta dalla simpatia che esso ci ispira, quando manifesta la sua libera attività come individuo. Ed anche gli oggetti informi, non limitati nello spazio, che non si abbracciano nella loro sensibile totalità, come l'aria, la luce, l'acqua, li individuamo e sentiamo antropomorficamente. Con questa scorta dell'antropomorfismo non è difficile fare una scorsa in tutta la natura per rinvenirvi gli oggetti belli, che vi si trovano, grazie a Dio, in grandissima abbondanza, se pure tutti gli oggetti naturali non sono belli, a giudicarne dagli accenni dell'autore. Il quale non fa di proposito questa scorsa — perchè non la fa? —; altrimenti a quest'ora avremmo un'*Estetica della natura* ben più ponderosa di quella del Vischer. La sua teoria non gli impediva, anzi gli imponeva di volger l'attenzione ai *tre regni*, e di esaurirli esteticamente. Ed invece egli inizia subito lo studio degli *elementi* delle arti, nei quali trova occasione di fare solo un pochino di estetica della natura. In circa trecento pagine studia l'estetica dello spazio, il ritmo, il colore, il suono e la parola. Nell'estetica dello spazio ritorna sulle figure geometriche, considerandole come espressioni di forze in movimento, e vi riscontra qua e là la libera attività, la forza, la ricchezza, e quindi la bellezza: le forme geometriche materiali lo conducono sulla soglia dell'architettura. La parte dedicata al ritmo ci fa conoscere la bellezza delle forme poetiche esterne (ritmo, verso, rima), a prescindere dall'espressione poetica: e, insieme coi capitoli sul suono, inizia l'estetica della musica. Il colore semplice, gli accordi e i contrasti dei colori sono esaminati astrattamente, fuori degli oggetti cui possono appartenere, e preludono all'estetica della pittura. Il linguaggio è triplicemente simbolico dell'attività umana; come suono, come espressione di colui che parla, e come espressione delle cose dette: e qui comincia l'estetica della poesia. — L'ultima parte del libro tratta delle modificazioni del bello, il sublime, il tragico, il comico, il grazioso: ed anche questa trattazione era naturale, sia perchè l'autore è pronto ad abbracciare ogni cosa, e sia perchè la sua teoria abbisognava di tale complemento. Il comico, per esempio, perchè piacerebbe se esso non è l'espressione pura della libera e ricca attività? È una modificazione del bello. E così, richiamando la *grandezza psichica*, e introducendo il superamento del brutto, si stabilisce la scala delle modificazioni.

Sarebbe però assolutamente vano e noioso insistere su queste applicazioni della teoria, quando la teoria stessa dimostra a prima vista tutta la sua inconcludenza. E, difatti, in primo luogo, il giudizio di simpatia è o non è un giudizio relativo? Parrebbe che sì, perchè è detto espressa-

mente: il consenso positivo, la simpatia, si ha quando l'oggetto si accorda col nostro complesso psichico. E, allora, il giudizio è relativo: ciascuno ha le sue simpatie. E questa nuova teoria sarebbe, in fondo, quella del Jouffroy. Ma l'autore, che già prima ha proclamato l'oggettività del gusto, non si può rassegnare a questa conclusione, e preferisce di contraddirsi. Se il giudizio di simpatia non fosse altro che quell'accordo, la simpatia si ridurrebbe al piacere, con tutta la relatività di questo; e anche le sensazioni olfattive e gustative, che l'autore esclude dal dominio dell'estetica, sarebbero simpatiche, perchè piacevoli. Bello è, invece, soltanto un oggetto che sia un individuo, libero, attivo, ricco e forte. E perchè? Una delle due: o è bello perchè piace; o è bello perchè è un individuo libero, ecc. Perchè piace, no; altrimenti, oggetti che non sono individui liberi, ecc., e pur piacciono, sarebbero belli egualmente. È bello dunque perchè è un individuo libero, ecc. E siamo quindi in presenza di una definizione oggettiva della bellezza; ma con un grandissimo svantaggio. Perchè se il bello fosse stato semplicemente il simpatico, o il piacevole, non avremmo chiesto altro, certi di saperlo ritrovare in ogni occasione; mentre ora abbiamo il dritto di sapere che cosa sia l'individualità libera, attiva, ricca e forte. Come la riconosceremo? Che il linguaggio dell'autore sia metaforico, e che egli voglia parlare dell'individualità e della libertà dell'immagine, dell'intuizione? Che l'individualità non sia il contenuto, ma la forma? Il Lipps non vi pensa neppure e non saprebbe pensarvi; ed è poi così esplicito quando mostra, con gli esempi, a quale specie di individualità intende di riferirsi. La sua è una vera individualità psicologica trasportata in tutti gli oggetti, e che dà luogo ad un vero animismo. E questa individualità libera, attiva, ecc., sappiamo solamente in fine del libro che cosa sia; quando, a p. 594, ci è finalmente rivelata come il *buono*.

Questa conclusione, che poteva risparmiarci la fatica di leggere il libro, rimandandoci senz'altro all'*Etica* dell'autore, ci fa conoscere dunque, dopo tanta confusione, che questo nuovo sistema si riduce, come tanti altri dalla più remota antichità, ad una identificazione del bello e del buono. Diciamo di proposito « dopo tanta confusione », perchè non è neppure immaginabile, attraverso la nostra esposizione necessariamente sintetica, la congerie di vedute di ogni specie che alla rinfusa si trovano amucchiate nel volume. Chi volesse averne appena un'idea dovrebbe guardare, per esempio, al capitolo sulla stilizzazione, messo nell'*Estetica dello spazio*; dal quale veramente s'impara che si può parlar di tutto a proposito di tutto. Ma l'ampiezza del sistema non deriva soltanto dal numero delle cose che esso abbraccia, bensì, e principalmente, dalle interminabili ripetizioni e dichiarazioni del già detto; perchè — cattivo segno — ogni più comune idea vi è trattata come una novità, degna di divulgamento. Tolto dal volume tutto ciò che con l'*Estetica* non ha nulla da fare, e riunite, per rispetto al titolo, le discussioni sul *fondamento*, esso si ridurrebbe a poche pagine, che avrebbero, se non altro, questo vantaggio e questo merito rispetto alle molte che ora vi si trovano:

sarebbero poche. E noi attendiamo con viva curiosità il secondo volume, solo perchè ci piace di esser profeti a buon mercato. La parte dedicata alla pittura, per dirne una, riprenderà i colori semplici, gli accordi e i contrasti; quindi dirà dei colori proprii degli oggetti naturali, dal colore del cielo a quello della pelle umana; poi del disegno, della prospettiva lineare ed aerea, del chiaroscuro, del colore; e infine parlerà estesamente della pittura di genere, di paesaggio, storica, religiosa e via discorrendo — tutto ciò con ampiezza descrittiva, senza nessi tra l'una e l'altra cosa, con qualche riferimento, di tanto in tanto, all'*individualità*, o alla *subordinazione*, o alla *grandezza psichica*, secondo il bisogno. L'autore, nemmeno trattando direttamente delle arti, dovrà vincere il suo sacro orrore per le opere; perchè vi girerà sempre intorno a modo suo. E noi non crediamo punto col Manzoni che « l'operar senza regole sia il più difficile e faticoso mestiere di questo mondo ». Almeno in questo caso.

ALFREDO GARGIULO.

Prof. IGINO PETRONE. — *Lo Stato mercantile chiuso di G. Am. Fichte e la premessa teorica del comunismo giuridico*, Memoria letta alla R. Accademia di Scienze morali e politiche di Napoli. — Napoli, tip. R. Università, 1904 (8.^o, pp. 51).

Che lo *Stato mercantile chiuso* (*Der geschlossene Handels-Staat*) sia un libro « obliato », come afferma il Petrone (p. 3), non diremmo. Non solo di esso si parla nei parecchi lavori dedicati anche di recente alle idee politiche e sociali del Fichte, e dei quali può vedersi il catalogo nel manuale di Ueberweg e Heinze; ma il fichtiano *Stato mercantile chiuso* è restato quasi proverbiale, e vi si accenna di frequente anche in libri divulgativi e popolari. Nè può accusarsi l'Andler di averlo trascurato nella sua opera su *Les origines du socialisme d'état en Allemagne*, per l'accaduta « *obliteratione* storica del pensiero fichtiano » e pel « *poco discernibile* nesso che lo riannoda alle forme, posteriormente succedutesi, di socialismo giuridico » (p. 5), poichè il Petrone stesso reca in nota alcune parole dell'Andler, che dice chiaramente di averlo escluso con altri parecchi, « qui n'ont rien contribué au mouvement intellectuel que nous décrivons ». Insomma, il libro del Fichte è bensì noto, ma non è un libro che appassioni e perchè non è stato fattore efficace del movimento socialista moderno, e perchè non rappresenta una forma originale e nuova neppure nell'ambito stesso della scienza filosofica del diritto. Farne ancora una volta l'esposizione e sottometterlo ad una critica distruttiva potrà essere buon argomento di esercitazione scolastica o di memoria accademica, o anche potrà giovare a fornirne un più minuto ragguaglio a chi non voglia prendersi l'incomodo di leggere quell'opera nell'originale; ma non è tal compito che si debba assumere con l'alta intonazione di scoperta e di censura, che il Petrone ha data al suo scritto.