

ERNST CASSIRER

SAGGIO SULL'UOMO

*INTRODUZIONE
AD UNA
FILOSOFIA DELLA CULTURA*



19 68

ARMANDO ARMANDO EDITORE - ROMA

A
CHARLES W. HENDEL
con amicizia e gratitudine

Titolo originale dell'opera

*An Essay on Man – An introduction
to a philosophy of human culture*

Yale University Press, New Haven

Traduzione di CARLO D'ALTAVILLA

©

1968 Editore Armando Armando
Via della Gensola, 60-61 - Roma

nire trattata linguisticamente nello stesso modo di una cosa quadrata o oblunga perché appartengono a generi diversi, distinti mediante espedienti linguistici speciali, ad esempio usando suffissi. Nelle lingue di ceppo bantù vi sono non meno di venti classi per indicare il genere dei nomi. Nelle lingue delle tribù aborigene amerindiane, ad esempio nell'algonquiano, certe cose appartengono ad un genere che abbraccia tutto ciò che è animato, altri ad un genere che abbraccia invece ciò che è disanimato. Anche qui è facile capire perché dal punto di vista della mentalità primitiva questa distinzione rivesta un particolare interesse ed abbia una vitale importanza. In effetti, essa è una differenza più caratteristica, e colpisce maggiormente, di quelle corrispondenti alle nostre classi logiche e astratte di nomi. Il lento passaggio dai nomi concreti a quelli astratti può venire studiato anche nella denominazione delle qualità delle cose. In molte lingue vi è una grande abbondanza di nomi di colori. Ogni sfumatura di un dato colore ha il suo nome mentre mancano i nostri termini generali - blu, rosso, verde e così via. I nomi dei colori variano a seconda della natura degli oggetti. Ad esempio, vi è una parola per designare il grigio della lana, un'altra parola per il grigio delle penne delle oche, un'altra per il grigio dei cavalli, un'altra per il bestiame, un'altra per i capelli dell'uomo⁴⁵. Lo stesso può dirsi per la categoria del numero: per classi diverse di oggetti si debbono usare numerali differenti⁴⁶. Così nell'evoluzione del linguaggio l'ascesa verso concetti e categorie universali ha portato ad una visione d'insieme più vasta, ad un migliore orientamento e ad una migliore organizzazione del mondo delle percezioni.

⁴⁵ Vedi gli esempi riferiti dallo JESPERSEN in *Language*, p. 429.

⁴⁶ Per altri dettagli cfr. *Philosophie der symbolischen Formen*, I, pp. 188 sgg.

CAPITOLO NONO

L'ARTE

Il senso della bellezza sembra essere uno dei fenomeni umani meglio conosciuti. Non oscurata da un qualche alone di mistero e di segreto, per spiegare il carattere e la natura della bellezza parrebbe che non occorrono teorie metafisiche sottili e complicate. La bellezza fa parte dell'esperienza umana come qualcosa di tangibile e di inconfondibile. Tuttavia nella storia del pensiero filosofico il fenomeno della bellezza si è presentato come uno dei più paradossali. Fino a Kant ogni filosofia della bellezza aveva sempre cercato di riportare l'esperienza estetica ad un principio estraneo, di assegnare l'arte ad una giurisdizione estranea. Kant fu il primo a dare, nella *Critica del Giudizio*, una dimostrazione chiara e convincente dell'autonomia dell'arte. I precedenti sistemi avevano cercato il principio dell'arte ora nella sfera della conoscenza teoretica e ora in quella della vita morale. Quando l'arte è stata considerata come un prodotto dell'attività teoretica appariva necessario studiare le regole logiche proprie a questa particolare attività umana. Ma in tal caso la logica cessava di essere qualcosa di unitario, bisognava dividerla in parti distinte e relativamente indipendenti. La logica dell'immaginazione doveva venire distinta da quella del pensiero razionale e scientifico. Nella sua *Aesthetica* (1750) Alexander Baumgarten aveva fatto il primo tentativo sistematico di formulare una logica dell'immaginazione.

Ma nemmeno questo tentativo, che sotto un certo riguardo si dimostrò assai utile e importante, poté assicurare all'arte una vera autonomia. Infatti la logica della immaginazione non può pretendere alla stessa dignità della logica dell'intelletto puro. Se si doveva formulare una teoria dell'arte, questa avrebbe potuto essere solamente una *gnoseologia inferior*, una analisi della parte « più bassa » e sensoriale della conoscenza umana. Oppure l'arte è stata considerata come una immagine della verità morale, come una allegoria, come una espressione figurata che sotto forme sensibili nasconde un contenuto etico. Ma in entrambi i casi – sia secondo l'interpretazione morale che secondo quella teoretica – l'arte non aveva una realtà e un valore propri. Nella gerarchia delle forme del sapere e dell'esistenza l'arte rappresentava soltanto una preparazione, un mezzo ordinato ad un fine più alto.

Nelle filosofie dell'arte si può rilevare lo stesso conflitto fra due opposte tendenze che s'incontra nelle filosofie del linguaggio. Questa non è una semplice coincidenza, nei due casi il conflitto derivando da una stessa divergenza essenziale delle interpretazioni della realtà. Il linguaggio e l'arte oscillano continuamente fra due poli opposti, fra il polo oggettivo e quello soggettivo. Nessuna teoria del linguaggio e dell'arte può trascurare o escludere l'uno o l'altro polo; si può soltanto far cadere maggiormente l'accento ora sull'un polo, ora sull'altro.

Nel primo caso il linguaggio e l'arte vengono riportati ad un comun denominatore, sono fatti rientrare nella categoria dell'imitazione. Allora la loro principale funzione sarebbe mimetica. Il linguaggio trarrebbe origine da una imitazione di suoni, l'arte da una imitazione delle cose. L'imitazione sarebbe un istinto fondamentale, un fatto primario della umana natura, « L'imitazione – dice Aristotele – è naturale nell'uomo fin dall'infanzia; uno dei vantaggi dell'uomo rispetto agli animali inferiori è appunto che egli è l'essere più imitativo del mondo, e da principio è imi-

tando che egli impara ». L'imitazione sarebbe anche una fonte inesauribile di diletto, come lo dimostra il fatto che in se stessi certi oggetti possono anche essere repellenti ma in loro rappresentazioni artistiche anche realistiche – ad esempio, di forme degli animali più bassi e di cadaveri – essi ci procurano un godimento. Aristotele considera questo godimento come un fatto teoretico, più che specificamente estetico. Egli dice: « Apprendere qualcosa è il massimo piacere non soltanto per il filosofo ma anche per il resto dell'umanità, benché i più ne siano poco capaci; la ragione del godimento che si prova nel contemplare un quadro è che nel contempo si impara, si coglie il significato del suo soggetto, ad esempio che l'uomo è fatto in un determinato modo »¹. A tutta prima questa veduta sembrerebbe valere per le sole arti figurative. Invece Aristotele pensa che la si possa applicare anche ad ogni altra forma d'arte. La stessa musica diviene, allora, una rappresentazione del reale. Perfino il suonare il flauto e il danzare non sarebbero, in fondo, che imitazioni. Il flautista e il danzatore rappresenterebbero infatti con i ritmi il carattere degli uomini, ciò che fanno e che soffrono². Tutta la storia della poetica ha subito l'influenza del detto di Orazio: « *ut pictura poesis* », e della massima di Simonide: « La pittura è una poesia muta e la poesia una pittura parlante ». La poesia si differenzerebbe dalla pittura solamente per i suoi modi e i suoi mezzi espressivi, non nella sua funzione generale, che sarebbe l'imitazione.

E' però da notare che perfino le teorie imitazioniste più spinte non hanno voluto ridurre l'opera d'arte ad una semplice riproduzione meccanica della realtà. Esse hanno dovuto riconoscere, in una certa misura, la creatività dell'artista. Non era facile conciliare le due cose: se l'imitazione è il vero scopo dell'arte è evidente che la spontaneità e la creatività dell'artista sono fat-

¹ ARISTOTELE, *Poetica*, IV, 1448b, 5-17.

² *Ibid.*, I, 1447a, 26.

tori più disturbatori che costruttivi. Invece di descrivere le cose così come sono, si andrebbe a falsarle. Questa alterazione dovuta alla soggettività dell'artista non poteva essere negata dalle teorie imitazioniste classiche; ad essa si potevano soltanto fissare dei limiti e si potevano far valere certe regole generali. Così il principio *ars simia naturae* non potè venire affermato in modo rigoroso e intransigente. Nemmeno la natura è infallibile né raggiunge sempre i suoi fini. In simili casi l'arte deve venirle in aiuto, deve correggerla o completarla.

*Ma la natura la dà sempre scema
similmente operando all'artista,
c'ha l'abito dell'arte e man che trema*³.

Se « ogni bellezza è verità », ogni verità non è necessariamente bellezza. Per raggiungere la bellezza più alta, scostarsi dalla natura è così essenziale quanto il ritrarla. Stabilire la giusta misura di questo distacco dell'artista dalla natura divenne uno dei principali compiti della teoria dell'arte. Aristotele aveva affermato che ai fini della poesia l'impossibile convincente è preferibile al possibile non convincente. All'obiezione di un critico, che Zeusi aveva dipinto uomini con tratti che nella realtà essi non potrebbero mai presentare, Aristotele rispose giustamente che è *meglio* che essi vengano presentati così perché l'artista deve migliorare il modello a cui si ispira.

I neoclassici, dagli Italiani del XVI secolo all'abate Batteux, autore del libro *Les beaux arts réduits à un même principe* (1747), sono partiti da una stessa idea. Secondo loro, l'arte non deve riprodurre indiscriminatamente la natura in genere, essa deve ritrarre soltanto « *la belle nature* ». Ma se l'imitazione è il vero

³ DANTE, *Paradiso*, XIII, 76.

⁴ ARISTOTELE, *Op. cit.*, 25, 1461b.

scopo dell'arte, lo stesso concetto della *belle nature* appare molto discutibile. Infatti come si può migliorare un modello senza alterarlo? Come si può trascendere la realtà senza trasgredire le norme della verità realistica? Dal punto di vista di questa teoria, la poesia e l'arte in genere non possono essere altro che una delittuosa falsità.

La teoria generale dell'imitazione sembrò poter tenere le sue posizioni e resistere ad ogni attacco sino alla prima metà del XVIII secolo. Ma nello stesso trattato di Batteux, che fu l'ultimo deciso sostenitore di questa teoria⁵, si avverte una certa perplessità nei riguardi della sua universale validità. Il fenomeno della poesia lirica aveva sempre costituito, per la teoria in questione, una pietra d'inciampo. Gli argomenti con i quali Batteux aveva cercato di far rientrare la poesia lirica nella categoria generale dell'arte imitativa erano deboli e inconcludenti. In effetti, essi caddero tutti all'apparire di una nuova tendenza. Anche nel campo dell'estetica Rousseau segnò un punto di svolta nella storia generale delle idee. Rousseau respinse tutta la tradizione classica e neoclassica della teoria dell'arte. Per lui l'arte non è la descrizione o riproduzione del mondo empirico ma trae origine dal prorompere di emozioni e di sentimenti. La *Nouvelle Éloïse* di Rousseau agì come una nuova forza rivoluzionaria. La concezione mimetica che aveva predominato per tanti secoli fu soppiantata da una nuova concezione e da un nuovo ideale, dall'ideale dell'« arte caratteristica ». Così in tutta la letteratura europea si fece largo un nuovo principio. In Germania Herder e Goethe seguirono Rousseau. Tutta la teoria dell'arte dovette venire ridimensionata. Nella bellezza intesa nel senso tradizionale non fu più visto l'unico fine dell'arte; in realtà, essa non sarebbe che

⁵ Di fatto, anche nel XIX secolo la teoria generale dell'arte come imitazione ha avuto una parte importante. Ad esempio, è stata sostenuta e difesa dal Taine nella sua *Philosophie de l'art*.

qualcosa di secondario e di derivato. Nel suo scritto *Von deutscher Baukunst* Goethe ammonì:

« Non lasciate che dottrina effeminata dei moderni mercanti della bellezza vi renda così delicati da non saper gustare una ruvidezza piena di significato: altrimenti la vostra sensibilità indebolita non saprà più tollerare altro che una dolcezza insipida. Cercano di farvi credere che le belle arti siano nate da una nostra presunta tendenza a abbellire il mondo che ci circonda. Ciò non è vero... »

L'arte ebbe un carattere formativo assai prima di essere bella, ed è così che è stata un'arte vera e grande, molto spesso più vera e grande della stessa bella arte. Infatti nell'uomo esiste un impulso formatore che si manifesta attivamente non appena la sua esistenza è sicura... Così il selvaggio rimodella con tratti bizzezzari, forme orribili e colori grossolani i suoi "occhi", le sue piume e il suo corpo. E sebbene queste sue figurazioni abbiano forme quanto mai capricciose e prive di proporzioni, pure le loro parti si armonizzano perché un unico sentimento ne ha fatto un tutto caratteristico.

Ebbene, questa arte caratteristica è la sola vera arte. Quando si applica a tutto ciò che ci sta intorno con un sentimento intimo, unico e individuale, originale e indipendente, senza curarsi di quel che è estraneo e perfino ignorandolo, allora le sue produzioni hanno un carattere di interezza e di vita, sia che nascano in un clima rozzo e selvaggio oppure da una sensibilità coltivata »⁶.

Con Rousseau e Goethe cominciò un nuovo periodo dell'estetica. L'arte caratteristica prevalse definitivamente su quella imitativa. Ma per comprenderne il vero significato bisogna evitare le interpretazioni unilaterali. Non basta dar valore agli aspetti emotivi di un'opera d'arte. E' vero che ogni arte caratteristica, o espressiva che dir si voglia, nasce dallo « spontaneo traboccare di potenti sentimenti », ma se si accettasse senza riserve questa

⁶ GOETHE, *Von deutscher Baukunst*, in *Werke*, XXXVII, pp. 148 sgg.

veduta di Wordsworth, di cambiato non vi sarebbe che il piano, non il significato. L'arte resterebbe pur sempre riproducitiva, solo che invece di riprodurre oggetti e realtà fisiche essa ritrarrebbe la vita interiore, gli affetti, le passioni e le emozioni. Facendo nuovamente un paragone con la filosofia del linguaggio, si potrebbe dire che così si sarebbe soltanto sostituita ad una teoria onomatopeica una teoria interiezioneale dell'arte. Non è in questo senso che, però, Goethe aveva usato il termine « arte caratteristica ». Il passo dianzi citato fu da lui scritto nel 1773, nel periodo di *Sturm und Drang* della sua giovinezza. Tuttavia in nessun periodo della sua vita Goethe doveva trascurare la dimensione oggettiva dell'arte. L'arte è bensì espressiva, ma non può esser tale senza essere creatrice di forma e il processo formativo si realizza sempre in una certa materia fornita dai sensi. « Non appena è libero da preoccupazioni e da paura – scrisse Goethe – il semidio creatore cerca qua e là intorno a sé una materia nella quale infondere il suo spirito ». In molte estetiche moderne, specie in quella del Croce e dei suoi seguaci, questo elemento materiale lo si è dimenticato o è stato minimizzato. Il Croce si interessa al solo fatto espressivo, non alla modalità di esso. Ritiene che per tutto quel che riguarda il carattere e il valore di una opera d'arte la modalità non abbia importanza. L'unica cosa importante sarebbe l'intuizione dell'artista, non la corporizzazione di essa in una data materia. La materia avrebbe una importanza tecnica, non estetica. La filosofia del Croce è una filosofia dello spirito la quale dà rilievo all'aspetto spirituale dell'opera d'arte. Secondo questa teoria l'energia spirituale dell'artista si concentra tutta nel processo intuitivo e in esso si esaurisce. Giunto a compimento un tale processo, la creazione artistica sarebbe già avvenuta. Il resto sarebbe soltanto una riproduzione esterna, ovviamente necessaria per far partecipi gli altri dell'intuizione ma priva di rilevanza per quel che riguarda l'essenza del fenomeno artistico. Invece per un grande pittore, per

un grande musicista e per un grande poeta i colori, le linee, i ritmi e le parole non sono semplici parti di un apparato tecnico bensì momenti necessari dello stesso processo produttivo.

Ciò vale sia per le arti propriamente espressive che per quelle figurative. Nella stessa poesia lirica l'emozione non è il solo elemento determinante. Naturalmente i grandi poeti lirici sono uomini che vivono le emozioni più profonde e un artista non mosso da potenti sentimenti non produrrà mai che un'arte vuota e frivola. Ma ciò non significa che l'essenza della poesia lirica e dell'arte in genere la si possa adeguatamente definire come la capacità dell'artista di « esternare i propri sentimenti ». R. G. Collingwood dice che « quel che l'artista cerca di raggiungere è l'espressione di una data emozione. Esprimerla, ed esprimerla bene, fa tutt'uno... Ogni espressione e ogni gesto compiuto da ognuno di noi è una opera d'arte »⁷. Ma con ciò viene ancor una volta completamente trascurato tutto il processo costruttivo presupposto sia dalla produzione che dalla contemplazione di un'opera d'arte. Non ogni gesto è una opera d'arte: così poco, quanto ogni interiezione è un atto del vero parlare. Sia al gesto che all'interiezione manca un elemento essenziale e imprescindibile. Entrambi sono reazioni involontarie e istintive, non procedono da una vera, positiva creatività. L'intenzionalità è, invece, necessaria per l'espressione sia linguistica che artistica. In ogni atto del parlare e in ogni creazione artistica si ritrova una struttura teleologica ben definita. In un dramma l'attore « fa » veramente la sua parte; ogni sua singola espressione rientra in un insieme strutturale organico. L'accento e il ritmo delle sue parole, la modulazione della sua voce, l'espressione del volto e i movimenti del corpo sono tutti ordinati ad uno stesso fine, mirano a sensibilizzare un carattere umano. Tutto ciò non è semplice « espressività », è anche rappresentazione e interpretazione. Que-

⁷ R. G. COLLINGWOOD, *The principles of art*, Oxford 1938, pp. 279, 282, 285.

sta tendenza generale dell'arte non è del tutto estranea alle stesse creazioni liriche. Il poeta lirico non è propriamente una persona a cui piace far mostra dei propri sentimenti. In sé, l'essere preso da una emozione non è arte ma sentimentalità. L'artista che non sia preso dalla contemplazione e dalla creazione di forme ma dal proprio piacere e dal proprio godimento, si tratti anche di un godere della « gioia della sofferenza », diviene un semplice sentimentale. Così è difficile attribuire all'arte lirica un carattere più soggettivo che non a tutte le altre forme d'arte; di fatto essa implica lo stesso processo di sensibilizzazione e di oggettivazione. Mallarmé disse che « la poesia non viene scritta con le idee ma con le parole ». Si scrive con immagini, suoni e ritmi che, proprio come nel caso della poesia drammatica e dell'opera tragica, debbono unirsi a costituire un tutto indivisibile. In ogni grande poema lirico si troverà sempre questa unità concreta e indivisibile.

Come tutte le altre forme simboliche, l'arte non è dunque la mera riproduzione di una realtà data. E' una delle vie che conducono ad una visione oggettiva della vita umana. Non è imitazione ma scoperta della realtà. Ovviamente attraverso l'arte non si scopre la natura negli stessi termini della scienza. Il linguaggio e la scienza sono i processi principali mediante i quali ci si forma una concezione del mondo esterno. Occorre classificare le percezioni sensoriali e ordinarle secondo concetti e regole generali se si vuol dar loro un significato oggettivo. Questa classificazione è il risultato di un continuo sforzo di semplificazione. Anche l'opera d'arte implica un analogo processo di condensazione e di concentrazione. Quando volle indicare la vera differenza fra poesia e storia Aristotele mise in risalto questo processo. Ciò che un dramma ci dà è una unica azione (*μία πράξις*) che costituisca un tutto completo, che presenti quasi l'unità organica propria agli esseri viventi, mentre lo storico ha da fare non con una azione unitaria ma con ciò che una o più persone

fecero in un dato periodo anche se i singoli fatti non presentano un nesso⁸.

Sotto questo aspetto sia la verità che la bellezza possono venire definite con la formula classica dell'« unità nel molteplice », solo che nei due casi l'unità è raggiunta con un procedimento diverso. Il linguaggio e la scienza sono abbreviazioni della realtà mentre l'arte ne è una intensificazione. Linguaggio e scienza si basano entrambi su un processo di astrazione, mentre si può definire l'arte come un continuo processo di concretizzazione. Volendo descrivere scientificamente un dato oggetto si comincia con l'effettuare un insieme di osservazioni che a prima vista sembrerebbero riguardare soltanto fatti sconnessi. Ma quanto più si procede nella ricerca, tanto più questi singoli fenomeni vanno ad assumere una forma definita e a costituire un tutto sistematico. Ciò che la scienza cerca, sono certi caratteri essenziali dell'oggetto dai quali si possano dedurre tutte le sue qualità particolari. Se il chimico conosce il numero atomico di un dato elemento, possiede anche la chiave per conoscerne a fondo la struttura e la composizione. Da questo numero egli può dedurre tutte le qualità caratteristiche dell'elemento. Invece l'arte non comporta questo genere di semplificazione concettuale e di generalizzazione; essa non indaga sulle qualità o le cause delle cose ma ci dà l'intuizione della loro forma, intuizione che non rappresenta affatto la semplice presentazione di qualcosa che già si conosca ma è una effettiva scoperta. L'artista è lo scopritore delle forme della natura così come lo scienziato è lo scopritore dei fatti e delle leggi naturali. In ogni tempo i grandi artisti hanno riconosciuto questo compito precipuo e questo potere dell'arte. Leonardo da Vinci definì l'essenza della pittura e della scultura come un « saper vedere ». Secondo lui, il pittore e lo scultore sono i grandi maestri nel regno del mondo visibile. La facoltà di percepire la forma

⁸ ARISTOTELE, *Op. cit.*, 23, 1459a, 17-29.

pura delle cose non è affatto una dote istintiva, un dono di natura. Si può aver incontrato mille volte un oggetto nella comune esperienza sensoriale senza averne mai « visto » la forma. Così ci si trova sempre in imbarazzo quando ci si chiede di descriverne non le qualità fisiche o l'azione bensì la sua pura forma, la sua pura struttura visibile. L'arte colma questa lacuna. In essa si vive nel regno delle forme pure, più che non in quello dell'analisi e della registrazione degli oggetti sensibili o dello studio dei loro effetti.

Dal punto di vista puramente teoretico si possono sottoscrivere le parole di Kant, che la matematica è « l'orgoglio della ragione ». Ma questo trionfo della ragione scientifica è stato pagato ad un assai caro prezzo. Scienza significa astrazione, e l'astrazione comporta sempre un impoverimento della realtà. Le forme delle cose descritte in termini scientifici tendono sempre a divenire mere formule. Queste formule sono di una sorprendente semplicità. Ognuna di esse – si può citare la legge di Newton sulla gravitazione universale – sembra comprendere e spiegare tutta la struttura dell'universo fisico. Parrebbe che la realtà non solo sia accessibile alle astrazioni scientifiche ma che essa possa anche venir esaurita conoscitivamente per mezzo di esse. Senonché non appena ci si avvicina al regno dell'arte tutto ciò si rivela una illusione. Infatti gli aspetti delle cose sono innumerevoli e cambiano da un momento all'altro. Ogni tentativo di comprenderli con una unica formula è vano. Il detto di Eraclito, che per ogni nuovo giorno vi è un nuovo sole, per il sole dell'artista è vero anche se non lo è per quello dello scienziato. Quando la scienza descrive un oggetto, lo caratterizza con un gruppo di numeri, con costanti fisiche e chimiche. L'arte ha non soltanto uno scopo diverso ma anche un differente oggetto. Dire che due artisti dipingono « lo stesso » paesaggio significa rappresentarsi in modo assai inadeguato l'esperienza estetica. Dal punto di vista artistico la pretesa identità del soggetto è completamente illusoria. Per ogni singolo pittore il soggetto non è mai lo stesso; perché l'ar-

tista non ritrae o copia un certo oggetto empirico – un paesaggio con colline, monti, ruscelli e fiumi. Ciò che egli ci dà nella sua creazione è la fisionomia presentata dal paesaggio in un momento determinato. Egli vuol esprimere l'atmosfera delle cose, il giuoco delle luci e delle ombre. Un paesaggio non è « lo stesso » alle prime luci dell'alba, nella calura meridiana, in un giorno di sole e in un giorno di pioggia. La percezione estetica abbraccia una varietà assai maggiore di aspetti rispetto alla comune percezione sensoriale ed è assai più complessa. La percezione sensoriale si limita a cogliere i tratti comuni e costanti degli oggetti intorno a noi. L'esperienza estetica è incomparabilmente più ricca. Ha infinite possibilità che nella comune esperienza sensoriale restano latenti; soltanto nell'opera dell'artista esse vengono in atto, si manifestano ed assumono forme ben definite. La rivelazione di questi aspetti inesauribili delle cose costituisce uno dei maggiori privilegi e il profondo fascino dell'arte.

Nelle sue memorie il pittore Ludwig Richter racconta che una volta trovatosi da giovane a Tivoli egli e tre suoi amici vollero dipingere lo stesso paesaggio. Avevano stabilito di non scostarsi affatto dalla natura, di riprodurre il paesaggio nel modo più preciso possibile. Tuttavia come risultato si ebbero quattro pitture completamente diverse, diverse quanto lo erano le personalità degli artisti. Da questa esperienza Ludwig Richter trasse la conclusione, che non esiste una visione oggettiva, che forme e colori vengono sempre percepiti in funzione del temperamento del singolo⁹. Nemmeno i sostenitori più decisi di un naturalismo rigoroso e intransigente hanno potuto ignorare o negare questo fatto. Émile Zola definì l'opera d'arte come « *un coin de la nature vu à travers un tempérament* ». Per temperamento, qui non va intesa una semplice particolarità o idiosincrasia individuale. Quan-

⁹ Questo episodio è stato riferito da Heinrich WÖLFFLIN, *Principles of art history*.

do si è presi dall'intuizione richiesta da una grande opera d'arte non si avverte la separazione fra mondo soggettivo e mondo oggettivo. Non si vive nella banalità della realtà materiale né si vive completamente in una sfera soggettiva. Al di là di queste due sfere si scopre un nuovo regno, il regno delle forme plastiche, musicali e poetiche, forme che hanno una reale universalità. Kant distinse nettamente quella che egli chiamava l'« universalità estetica » dalla « validità oggettiva » propria ai giudizi logici e scientifici¹⁰. Egli affermò che i giudizi estetici non riguardano l'oggetto in quanto tale ma la pura contemplazione dell'oggetto. L'universalità estetica sta a significare che ciò che viene riconosciuto come bello non vale come tale soltanto per un dato individuo ma per la totalità dei soggetti che giudicano. Se l'opera d'arte si riducesse al capriccio e alla fantasia del singolo artista essa non avrebbe questa universale comunicabilità. L'immaginazione dell'artista non inventa arbitrariamente le forme delle cose; essa mostra queste forme nella loro verità, rendendole visibili e riconoscibili. L'artista sceglie certi aspetti della realtà secondo una scelta che è, nel contempo, un processo di oggettivazione. Una volta assunta la sua prospettiva, siamo quasi costretti a vedere il mondo con i suoi occhi. Ci sembra di non aver mai visto il mondo sotto quella particolare luce. Inoltre si è convinti che questa luce non è un semplice fugace bagliore; grazie all'opera d'arte essa diviene durevole e permanente. Dopo che la realtà ci è stata dischiusa in quel particolar modo, continuiamo a vederla nella stessa forma.

Pertanto, è difficile fare una distinzione netta fra arti oggettive e arti soggettive, fra arti rappresentative e arti espressive.

¹⁰ Per la prima, Kant usa il termine *Gemeingültigkeit* (validità generale), per la seconda il termine *Allgemeingültigkeit* (validità universale). Per una distinzione sistematica dei due termini cfr. H. W. CASSIRER, *A commentary on Kant's « Critique of Judgement »*, London 1938, pp. 190 sgg.

Il fregio del Partenone, la Messa di Bach, la Cappella Sistina di Michelangelo, una poesia di Leopardi, una suonata di Beethoven, un romanzo di Dostojewskij non sono né puramente rappresentative né puramente espressive. Sono simboliche, in un senso nuovo e profondo. Le opere dei grandi artisti lirici, di Goethe, di Hölderlin, di Wordsworth o di Shelley, non ci danno le *disjecti membra poetae* – sparsi e slegati frammenti della vita del poeta. Non sono il semplice prorompere, per così dire, di un intenso sentire ma rivelano una profonda unità e continuità. I grandi autori di drammi e di commedie – Euripide e Shakespeare, Cervantes e Molière – non ci intrattengono con scene staccate tratte dallo spettacolo della vita. Prese in se stesse, queste scene non sono che ombre fuggevoli. Ma ad un tratto si comincia a vedere dietro a queste ombre, a scorgere una nuova realtà. Per mezzo dei personaggi e degli intrecci delle loro creazioni il poeta tragico e l'autore di commedie rivelano la loro concezione di tutta la vita, con le sue grandezze e le sue miserie, con la sua sublimità e la sua assurdità. Goethe scrisse:

« L'arte non vuole emulare la natura nella sua vastità e profondità. Essa si tiene alla superficie dei fenomeni naturali avendo tuttavia una sua profondità e una sua potenza; cristallizza i momenti più alti di questi fenomeni superficiali riconoscendo in essi quel che è conforme a date leggi, la perfezione delle proporzioni armoniose, i vertici del bello, la dignità del significato, l'elevatezza delle passioni »¹¹.

Il fissare – « cristallizzare » – i « momenti più alti dei fenomeni » non è una imitazione della realtà fisica né una semplice effusione di forti sentimenti. E' una interpretazione della realtà, non mediante concetti ma mediante intuizioni, per mezzo non del pensiero ma di forme sensibili.

¹¹ GOETHE, Note ad una traduzione dell'*Essai sur la peinture* di Diderot (*Werke*, XLV, 260).

Una serie di pensatori, che va da Platone a Tolstoj, ha accusato l'arte di suscitare nell'uomo delle emozioni turbando l'ordine e l'armonia della sua vita morale. Secondo Platone l'immaginazione poetica alimenta tutto ciò che è concupiscenza e colera, desiderio e sofferenza, favorendone lo sviluppo mentre bisognerebbe lasciar morire queste disposizioni col negar loro ogni cibo¹². Tolstoj ha visto nell'arte un focolare di infezioni. Scrisse che « non solamente l'infettare è una caratteristica dell'arte ma esso costituisce anche la sola misura dell'eccellenza dell'arte ». Il vizio di questa teoria è evidente. Tolstoj prescinde da ciò che dell'arte costituisce il momento fondamentale, ossia dal momento della forma. L'esperienza estetica – l'esperienza della contemplazione – è, come stato d'animo, qualcosa di assai diverso dalla freddezza del giudizio teoretico e dalla austerità del giudizio morale. E' bensì pervasa dalle forze più vive della passione, ma in essa tutto ciò che è passione appare trasformato sia nella sua natura che nel suo significato. Wordsworth ha definito la poesia « una emozione ricordata nella calma ». La calma che si avverte nella grande poesia non è però quella di chi semplicemente si ricorda. Le emozioni suscitate dal poeta non sono di un lontano passato, esse sono « qui », sono vive, vengono direttamente percepite. Se ne sente tutta la forza, ma questa forza ha preso una direzione diversa. Più che sentite, quelle emozioni sono « viste ». Sul piano dell'arte esse non sono più potenze oscure e impenetrabili; si fanno, per così dire, trasparenti. Shakespeare non ha esposto mai una teoria estetica, non si è dato a speculazioni intorno alla natura dell'arte. Però nel solo passo in cui egli ha parlato del carattere e della funzione dell'arte drammatica ha messo in particolare rilievo questo punto. Come fa dire a Amleto, « lo scopo dell'arte drammatica, tanto agli inizi che ora fu ed è, per così dire, di reggere lo specchio alla natura; di mostra-

¹² PLATONE, *Rep.*, 606d.

re alla virtù le sue proprie fattezze, allo scorno la sua immagine, e alla tempra e alla fisionomia stesse dei tempi la loro forma ed impronta »^{12a}. Ma l'immagine di una passione non è la stessa passione. Assistendo alle tragedie di Shakespeare non si è contagiati dall'ambizione di Macbeth, dalla crudeltà di Riccardo III o dalla gelosia di Otello. Non si è alla mercè di queste passioni, si entra in esse, ci sembra di coglierne l'essenza, la vera natura. Da questo punto di vista la teoria dell'arte drammatica di Shakespeare, se egli ne ha mai avuta una, si accorda perfettamente con la concezione delle belle arti dei grandi pittori e scultori della Rinascenza. Egli avrebbe sottoscritto alle parole di Leonardo, che il « saper vedere » è la dote più alta dell'artista. I grandi pittori ci mostrano le forme della realtà esterna; i grandi drammaturghi quelle della vita interiore. L'arte drammatica ci disciude nuove vastità e profondità della vita. Ci trasmette una coscienza delle cose umane e degli umani destini, della grandezza e delle miserie dell'uomo, tale da far apparire povera e banale l'esistenza ordinaria. Noi tutti sentiamo vagamente e oscuramente, le infinite potenzialità della vita che aspettano silenziosamente il momento di essere ridestate e portate alla luce chiara e intensa della coscienza. Non è il grado del contagio – come vuole Tolstoj – ma quello dell'intensificazione e dell'illuminazione del reale a costituire la misura dell'eccellenza in arte.

Se si accetta questa concezione dell'arte si potrà meglio comprendere un problema presentatosi per la prima volta con la teoria aristotelica della catarsi. Qui non è il caso di considerare le difficoltà inerenti alla terminologia di Aristotele né i molti tentativi fatti dai commentatori per chiarirla¹³. Ciò che sembra chiaro e che oggi viene generalmente ammesso è che il processo

^{12a} *Amleto*, atto III, scena 2^a (traduz. di R. Piccoli).

¹³ Per dei dettagli cfr. JAKOB BERNAYS, *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas*, Berlin 1880; INGRAM BYWATER, *Aristotle on the art of poetry*, Oxford 1909, pp. 152 sgg.

catartico a cui allude Aristotele non significa una purificazione, un cambiamento del carattere e della qualità delle passioni bensì un cambiamento dell'anima umana. Grazie all'arte tragica, l'anima assume un diverso atteggiamento di fronte alle passioni. L'anima prova pietà e paura, ma invece di esserne turbata e inquietata raggiunge uno stato di tranquillità e di pace. A tutta prima ciò sembrerebbe una contraddizione. In realtà, Aristotele considera l'azione della tragedia come il risultato di una sintesi, della sintesi di due momenti che nella vita reale, nell'esistenza pratica, si escludono a vicenda. Egli ritiene che l'estrema intensificazione della vita emotiva e di tutto ciò che è passione possa dare nel contempo un senso di calma. Nel dramma viviamo le passioni sentendone tutta la violenza e la tensione, ma sul piano dell'arte tragica viene meno il loro vincolo, la loro tirannia, la loro compulsione. Il poeta tragico non è lo schiavo ma il padrone delle sue emozioni e sa comunicare agli spettatori questa padronanza, per cui essi nel dramma non sono soverchiati e trasportati dalle passioni evocate dall'autore. La libertà estetica non significa assenza di passioni, apatia stoica, ma l'opposto. La vita emotiva raggiunge la massima intensità e per via di questa stessa intensità si trasforma perché qui non si vive più nella realtà immediata ma in un mondo di pure forme sensibili. In questo mondo tutti i sentimenti subiscono una specie di transustanziazione per quel che concerne la loro essenza e il loro carattere. Le stesse passioni si spogliano della loro greve materialità. Se ne sente, sì, la vita e la forma ma non l'oppressione. La serenità dell'opera d'arte è, paradossalmente, una serenità non statica ma dinamica. L'arte esprime i moti dell'anima umana in tutta la loro varietà e profondità, solo che la forma, la misura e il ritmo di questi moti non sono quelli di un qualche stato emotivo particolare. Ciò che l'arte fa sperimentare non è un fatto emotivo semplice e distaccato. E' il processo dinamico della stessa vita, il suo continuo oscillare fra due poli opposti, fra la gioia e il dolore, la

speranza e la paura, l'esultanza e la disperazione. Dare alle nostre passioni una forma estetica vuol dire trasformarle in uno stato libero e attivo. Nell'opera dell'artista la stessa forza della passione diviene un potere formativo.

Si può obiettare che tutto ciò può riguardare l'artista, non gli spettatori e coloro che ascoltano. Ma questa obiezione si fonda su una completa incomprensione del processo artistico. Come il processo del linguaggio, quello artistico ha un carattere dialogico e dialettico, per cui nemmeno lo spettatore ha una parte soltanto passiva. Non si può capire un'opera d'arte senza ripetere e ricostruire, in una certa misura, il processo creativo da cui è nata. Per via della stessa natura creativa di questo processo, le passioni si trasformano in azioni. Se nella vita reale si dovessero vivere tutte le emozioni che si provano assistendo ad una rappresentazione dell'*Edipo* di Sofocle o del *Re Lear* di Shakespeare, difficilmente si potrebbe sopravvivere al trauma e all'estrema tensione di simili esperienze. Ma l'arte trasforma tutto ciò, trasforma ogni crudeltà e ogni atrocità in uno strumento di auto-liberazione dandoci una libertà interiore non raggiungibile per altra via.

Ogni tentativo di caratterizzare un'opera d'arte in base a qualche speciale aspetto emotivo non potrà, dunque, render mai veramente conto di essa. Se l'arte cerca di esprimere non uno stato particolare ma lo stesso processo dinamico della vita interiore, caratterizzazioni del genere non potranno essere che sfasate e superficiali. L'arte deve sempre darci un movimento piuttosto che una semplice emozione. La stessa distinzione fra arte tragica e arte comica è convenzionale e inessenziale. Riguarda i contenuti e i motivi, non la forma e la sostanza dell'arte. Platone aveva già negato la legittimità di queste frontiere tradizionali e artificiali. Alla fine del *Convito* egli ci presenta Socrate impegnato in una discussione con un poeta tragico, Agatone, e con un poeta comico, Aristofane. Socrate costringe i due poeti a riconoscere che il

vero tragico è il vero artista della commedia, e viceversa¹⁴. Nel *Filebo* si trova un commento a questa idea: Platone afferma che tanto nella commedia quanto nella tragedia si prova sempre un miscuglio di piacere e di dolore. In ciò il poeta segue le leggi della natura in quanto dipinge « tutta la commedia e la tragedia della vita »¹⁵. In effetti, in ogni grande poema – nelle tragedie di Shakespeare, nella *Divina Commedia* di Dante, nel *Faust* di Goethe – si passa attraverso tutta la gamma delle passioni umane. Se si è incapaci di cogliere le sfumature più fini dei vari sentimenti, se non si sanno seguire i continui cambiamenti di ritmo e di tono, se non si ha una sensibilità per l'improvviso mutar delle situazioni, non si potrà capire e sentire il poema. Si può anche parlare di un temperamento individuale dell'artista, ma l'opera d'arte in quanto tale non ha un proprio temperamento. Non si può farla rientrare in nessuna delle categorie psicologiche tradizionali. Dire che la musica di Mozart è giocosa e serena, che quella di Beethoven è grave, fosca e sublime, significherebbe dimostrare una scarsa sensibilità estetica. Anche sotto questo aspetto la distinzione fra tragedia e commedia si fa irrilevante. Il problema, se il *Don Giovanni* di Mozart sia una tragedia o un'« opera buffa » non merita quasi di venire considerato. La Nona Sinfonia di Beethoven ispirantesi all'« Inno alla Gioia » di Schiller esprime il grado massimo dell'esultanza. Ma nell'ascoltarla non si dimenticano nemmeno per un istante gli accenti tragici che figurano egualmente in questa sinfonia. E' necessario che simili contrasti siano presenti ed essi debbono essere sentiti in tutta la loro forza; nell'esperienza estetica essi si fondono in un tutto inscindibile. Ciò che si vive, è l'intera scala delle emozioni umane, dalla nota più bassa alla più alta, in un movimento o in una vibrazione di tutto l'essere. Nemmeno i maggiori comme-

¹⁴ PLATONE, *Conv.*, 223.

¹⁵ *Filebo*, 48 sgg.

diografi possono darci una « bellezza facile ». Spesso una grande amarezza pervade le loro opere. Aristofane è stato uno dei più severi critici della natura umana. Molière non è stato mai così grande quanto nel *Misanthrope* e nel *Tartuffe*. Tuttavia l'amarezza dei grandi commediografi non ha nulla di comune con l'acredine dei satirici o con la severità dei moralisti. Non comporta un giudizio etico sulla vita umana. La commedia possiede in alto grado la facoltà propria a tutte le arti, la facoltà di una visione pervasa da simpatia. Grazie a questa facoltà essa può accettare la vita umana in tutti i suoi difetti e le sue debolezze, in tutte le sue follie e i suoi vizi. La grande arte comica è sempre stata una specie di *encomium moriae*, un elogio della pazzia. In chiave di commedia, tutte le cose vanno a presentare un volto diverso. Forse non ci si trova mai così vicino al mondo umano come nelle opere dei grandi commediografi – come nel *Don Chisciotte* di Cervantes, nel *Tristram Shandy* di Sterne, nel *Pickwick Papers* di Dickens. Qui scorgiamo i più piccoli dettagli, vediamo un dato mondo in tutta la sua ristrettezza, meschinità e stupidità. Viviamo in questo mondo limitato, ma senza esserne più prigionieri. Questo è il carattere precipuo della catarsi della commedia. Le cose e gli avvenimenti cominciano a perdere il loro peso. Il disprezzo dà luogo al riso – e il riso è una liberazione.

Che la bellezza non sia una qualità intrinseca delle cose, che essa presupponga una speciale relazione della mente umana con esse, questo è un punto che ormai sembra esser riconosciuto dalla maggior parte delle estetiche. Nel suo saggio *Of the standard of taste* Hume aveva affermato: « La bellezza non è una qualità intrinseca delle cose; esiste soltanto nello spirito che le contempla ». Ma questo suo modo di esprimersi è ambiguo. Se lo spirito lo si intende nel senso datogli da Hume, se dunque si pensa che l'Io altro non sia che un complesso di impressioni, sarà assai difficile trovare in questo complesso la categoria della bellezza. La bellezza non la si può definire in semplici termini

di *percipi*, di « esser percepito ». Bisogna definirla in termini di attività dello spirito riferendosi ad un orientamento speciale della funzione del percepire. Non consiste in percezioni passive, è un modo, un processo di « percettualizzazione ». D'altra parte, tale processo non ha un carattere semplicemente soggettivo; al contrario, è una delle condizioni per l'intuizione di un mondo oggettivo. L'occhio artistico non è un occhio passivo che riceve e registra le impressioni delle cose. E' un occhio costruttivo, e soltanto mediante la sua attività costruttiva si può scoprire la bellezza delle cose di natura. Il senso della bellezza deriva dall'immedesimarsi nella vita dinamica delle forme, vita che può venire colta soltanto per mezzo di un corrispondente processo dinamico svolgentesi in noi stessi.

Di fatto, questa polarità che, dunque, è condizione intrinseca della bellezza, nelle varie estetiche ha portato ad interpretazioni diametralmente opposte. Secondo Albrecht Dürer la vera dote dell'artista consisterebbe nell'« estrarre » la bellezza dalla natura: « *Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie* »¹⁶. D'altra parte, vi sono state teorie spiritualiste che hanno negato l'esistenza di un qualsiasi rapporto fra la bellezza dell'arte e quella della natura, la bellezza della natura riducendosi, per esse, ad una semplice metafora. Il Croce ha ritenuto che parlare di un bel fiume o di un bell'albero altro non sia che retorica. Per lui, confrontata con l'arte, la natura apparirebbe insulsa; resterebbe muta se l'uomo non la facesse parlare. Forse la contraddizione fra le due concezioni può venire superata distinguendo nettamente la bellezza organica dalla bellezza estetica. Vi sono molte bellezze organiche che non sono bellezze estetiche. La bellezza organica di un paesaggio non è la bellezza estetica che si percepisce nelle opere di un grande pae-

¹⁶ « Perché l'arte è saldamente legata alla natura – e la possiede solamente chi sa trarla da essa » – cfr. WILLIAM M. CONWAY, *Literary remains of Albrecht Dürer*, 1889, p. 182.

saggista, ed ognuno si rende facilmente conto di questa differenza. Facendo una gita, posso sentire il fascino del paesaggio, posso godere della mitezza dell'aria, della freschezza dei prati, della varietà e della gaiezza dei colori, della fragranza dei fiori. Ma all'improvviso può intervenire un mutamento del mio stato d'animo, ed ecco che vedo il paesaggio con l'occhio dell'artista e mi metto a dipingerlo. Allora mi trovo in un mondo nuovo, nel mondo non delle cose esistenti ma delle « forme viventi ». Non più preso dalle apparenze immediate delle cose, ora vivo il ritmo delle forme spaziali, l'armonia e il contrasto dei colori, il giuoco delle luci e delle ombre. L'esperienza estetica consiste in questo immedesimarsi nell'aspetto dinamico della forma.

2

Tutte le controversie fra le varie scuole estetiche possono, in un certo modo, venire riportate ad un unico punto. Ciò che tutte queste scuole debbono ammettere è che l'arte è « un universo indipendente del discorso ». Perfino i difensori più intransigenti del realismo, che vorrebbero ridurre l'arte ad una semplice funzione mimetica, hanno dovuto riconoscere il carattere specifico dell'immaginazione artistica. Ma le varie scuole divergono notevolmente per quel che riguarda il valore da riconoscere a questa facoltà. Le scuole classiche e neoclassiche non incoraggiano il libero giuoco dell'immaginazione. Dal loro punto di vista l'immaginazione dell'artista è bensì una grande dote, ma anche una dote problematica. Lo stesso Boileau non negò che psicologicamente la dote dell'immaginazione sia indispensabile ad ogni vero poeta. Ma se indulge al giuoco di questo impulso naturale e di questa forza spontanea il poeta non raggiungerebbe mai la perfezione. L'immaginazione del poeta dovrebbe essere sempre guidata e controllata dalla ragione e sottoposta alle leggi di essa. Anche

quando si allontana dalla natura il poeta dovrebbe rispettare le leggi della ragione le quali gli prescrivono di limitarsi al dominio del verosimile. Il classicismo francese definì questo dominio in termini puramente oggettivi. Dell'unità drammatica di spazio e tempo si fece un fatto fisico, misurabile, per così dire, con il metro e l'orologio.

La teoria romantica dell'arte ha difeso una concezione completamente diversa della natura e della funzione della fantasia poetica. Questa teoria, a dir vero, non è nata con la cosiddetta « scuola romantica » tedesca. Essa aveva preso forma assai prima, e durante il XVIII secolo aveva cominciato ad avere una parte di rilievo nella letteratura francese ed inglese. Una delle formulazioni più precise e concise di essa la si può trovare nelle *Conjectures on original composition* di Edward Young (1759); Young affermò che come la bacchetta magica di Armida, « la penna di ogni scrittore originale fa sorgere una fiorita primavera da una terra desolata e sterile ». Da quel periodo, la norma classica del « verosimile » è stata sempre più soppiantata da un criterio del tutto opposto; è stato affermato che il meraviglioso e il prodigioso sono i soli oggetti degni di vera rappresentazione poetica. Nelle estetiche del XVIII secolo si può seguire il graduale affermarsi di questo nuovo ideale. I critici svizzeri Bodmer e Breitinger si appellarono a Milton per giustificare la scelta « del meraviglioso in poesia »¹⁷. Quale soggetto della poesia viene messo, dunque, in primo luogo il meraviglioso e esso prende il posto del « verosimile ». La nuova teoria sembrava trovare conferma nelle opere dei massimi poeti. Lo stesso Shakespeare l'avrebbe abbozzata nella sua descrizione dell'immaginazione poetica:

*L'insensato, l'amante e il poeta
Son tutti fantasia. L'uno demoni*

¹⁷ Cfr. BODMER e BREITINGER, *Diskurse der Maler* (1721-1723).

*In maggior copia vede che l'Averno
 Immenso non ricinga; ed è il demente.
 L'innamorato, ch'egli pur delira,
 Scorge in un viso egizio la bellezza
 D'Elena argiva. L'occhio del poeta,
 Volgendosi in sublime frenesia,
 Mira di terra in ciel, di cielo in terra;
 E al modo che la mente va formando.
 Idee di cose ignote, ei colla penna
 Le configura, e dimora e 'l nome
 Conferisce ad un nulla evanescente*¹⁸.

Tuttavia non era proprio in Shakespeare che la concezione romantica dell'arte poteva trovare un saldo sostegno. Se si volesse dimostrare che il mondo dell'artista non è un universo puramente « fantastico », non si potrebbe addurre una testimonianza migliore, una testimonianza più classica, di quella di Shakespeare. La luce sotto la quale egli vede la natura e la vita non è soltanto « la luce fantasmagorica irradiata dall'immaginazione ». Esiste anche un'altra forma di immaginazione con la quale la poesia sembra essere collegata inseparabilmente. Nel suo primo tentativo sistematico di creare una « logica dell'immaginazione » G. B. Vico si riportò al mondo del mito. Parlò di tre età, dell'età degli dèi, di quella degli eroi e di quella dell'uomo. Sostenne che bisogna cercare la vera origine della poesia nelle due prime età. L'umanità, secondo lui, non poteva cominciare con il pensiero astratto e il linguaggio razionale. Dovette passare per lo stadio del linguaggio simbolico, del mito e della poesia. I primi popoli non avrebbero pensato in concetti ma in immagini poetiche; avrebbero parlato in favole e scritto in geroglifici. In realtà, il mondo in cui vive sia il poeta che il forgiatore di miti sembra essere lo stesso. L'uno e l'altro sono dotati dello stesso potere

¹⁸ *Sogno di una notte di mezza estate*, atto V, scena 1 (traduz. G. Celenza).

fondamentale, del potere di personificare. Non possono contemplare nessun oggetto senza dargli una vita interiore e una forma personalizzata. Il poeta moderno spesso pensa alle età mitiche, « divine » o « eroiche » come ad un paradiso perduto. Nel poema *Gli dèi della Grecia* Schiller esprime questo sentimento. Rievoca i tempi dei poeti greci per i quali il mito non era una vuota allegoria ma qualcosa di vivente. Il poeta ha nostalgia per quella età dell'oro della poesia in cui il mondo era ancora pieno di dèi, in cui ogni collina era la dimora di una Oreade e ogni albero la casa di una Driade.

Ma questo rimpianto del poeta moderno non sembra essere giustificato, uno dei massimi privilegi dell'arte essendo proprio quello di risuscitare perennemente l'« età divina » nella quale la fonte della creazione immaginativa non si prosciuga mai, resta inesauribile e indistruttibile. In ogni epoca e in ogni grande artista la forza dell'immaginazione riappare in nuove forme e con nuovo vigore. Soprattutto nei poeti lirici se ne sente la continua rinascita e rigenerazione. Essi non possono toccare cosa alcuna senza infondervi la propria vita interiore. Wordsworth vide in questa dote la forza intrinseca della sua poesia:

*Ad ogni forma della natura, roccia, frutto o fiore,
 Perfino alle pietre sparse sulla strada maestra
 Ho dato una vita interiore: le ho viste sentire
 O le ho legate a un sentimento: la gran massa
 E' immersa in un'anima palpitante, e tutto
 Quel che ho contemplato ha respirato con un intimo*¹⁹
 [significato]

Ma col potere della fantasia e con quello di animare ogni cosa ci si trova soltanto nel vestibolo dell'arte. L'artista non deve limitarsi a sentire il « significato intimo » delle cose e la loro vita interiore ma deve anche esteriorizzare quel che sente.

¹⁹ *Prelude*, III, 127-132.

E' in ciò che si manifesta l'aspetto precipuo della immaginazione artistica. Esteriorizzare significa dare una espressione visibile e tangibile non solamente attraverso una certa materia – la creta, il bronzo o il marmo – ma soprattutto attraverso forme sensibili, attraverso ritmi, complessi di colori, linee e disegni, valori plastici. E' la struttura, l'equilibrio e l'ordine di queste forme a colpire, nell'opera d'arte. Ogni arte ha il proprio idioma, inconfondibile e non mutuabile. Gli idiomi di varie arti possono anche associarsi – come quando una lirica viene musicata o un poema viene corredato da illustrazioni – ma essi non sono traducibili l'uno nell'altro. Ogni idioma ha un compito speciale da assolvere nell'« architettonica » dell'arte. Adolf Hildebrand ha scritto:

« Benché vengano posti direttamente e chiaramente dalla Natura i problemi fondamentali che nascono in relazione a questa struttura sono i veri problemi dell'arte. Nel processo architettonico il materiale raccolto studiando la Natura si trasforma in una unità artistica. Quando si parla dell'aspetto imitativo dell'arte ci si può riferire soltanto al materiale non ancora elaborato in questo processo. Grazie allo sviluppo architettonico la scultura e la pittura superano il piano del semplice naturalismo e vanno a far parte del reame della vera arte »²⁰.

Nella stessa poesia si può rilevare l'accennato processo architettonico, senza il quale l'imitazione o l'invenzione perderebbero ogni forza. Gli orrori dell'*Inferno* di Dante rimarrebbero tali, i rapimenti del « Paradiso » sembrerebbero sogni visionari, se non assumessero una forma nuova grazie alla magia del linguaggio e del verso di Dante.

Nella sua teoria della tragedia Aristotele ha messo in risalto l'importanza che in ogni dramma ha l'intreccio. Di tutti gli ingredienti necessari in una tragedia – l'elemento spettacolare, i per-

²⁰ ADOLF HILDEBRAND, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*.

sonaggi, la favola, la dizione, la melodia e il pensiero – Aristotele riteneva che l'adeguata combinazione delle vicende (ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις) fosse quello più importante. Infatti la tragedia è, essenzialmente, imitazione non di persone ma di azioni e di episodi della vita. In un dramma i personaggi non agiscono soltanto per presentare al pubblico dei caratteri umani. Una tragedia senza azione è inconcepibile, mentre può esservi una tragedia senza caratteri – dice Aristotele²¹. Il classicismo francese adottò questa teoria e le diede particolare risalto. Nelle prefazioni ai suoi drammi Corneille torna sempre su questo punto. Parla con orgoglio della sua tragedia *Héraclius* perché in essa l'intreccio è così complesso da richiedere nello spettatore uno speciale sforzo intellettuale per comprenderlo e seguirlo. Invece è evidente che questo genere di attività e di impegno intellettuale non è elemento necessario per il processo artistico. Appassionarsi agli intrecci dei drammi di Shakespeare – seguire con grande interesse « la combinazione delle vicende » nell'*Otello*, nel *Macbeth* o nel *Re Lear* – non significa già capire e sentire l'arte tragica di questo drammaturgo. Senza il linguaggio di Shakespeare, senza la drammatica potenza della sua parola nulla, in quelle tragedie, ci farebbe impressione. Il contenuto di un poema non può venire separato dalla sua forma – dal verso, dalla melodia, dal ritmo. Questi elementi formali non sono semplici mezzi esteriori e tecnici usati per esprimere una data intuizione: sono parti della stessa intuizione artistica.

La teoria dell'immaginazione poetica ha raggiunto il suo apice con il pensiero romantico. Per il romanticismo l'immaginazione non è più la particolare attività umana che costruisce il mondo, esso stesso umano, dell'arte; essa acquista invece valenze universali e metafisiche. L'immaginazione poetica diviene l'unico strumento per la conoscenza della realtà. L'idealismo di Fichte

²¹ ARISTOTELE, *Op. cit.*, VI, 1450a, 7-25.

si è basato sul concetto della « immaginazione produttiva ». Nel suo *Sistema dell'idealismo trascendentale* Schelling afferma che l'arte è il compimento della filosofia. Nella natura, nella moralità e nella storia ci si troverebbe nei propilei della sapienza filosofica; con l'arte si entrerebbe nello stesso santuario. Gli scrittori e i poeti romantici si sono espressi in un non diverso senso. Essi hanno ritenuto che la distinzione fra poesia e filosofia è superficiale. Secondo Friedrich Schlegel il più alto compito del poeta moderno sarebbe quello di tendere verso una forma nuova di poesia, da lui definita « poesia trascendentale ». Nessun altro genere poetico ci potrebbe rivelare l'essenza dello spirito poetico, « la poesia della poesia »²². Rendere poetica la filosofia e filosofica la poesia, questa fu il più alto fine di tutti i pensatori romantici. Il vero poema non sarebbe l'opera di un singolo artista; vi si esprimerebbe, invece, lo stesso universo come un'opera d'arte che si perfeziona continuamente. Così i più profondi misteri di tutte le arti e di tutte le scienze sarebbero di pertinenza della poesia²³. Novalis scrisse: « La poesia è ciò che è assolutamente e autenticamente reale. Questo è il nocciolo della mia filosofia. Quanto più vi è poesia in una creazione, tanto più vi è verità »²⁴.

Una tale concezione sembrò elevare la poesia e l'arte ad un rango e ad una dignità da esse mai prima posseduti. Esse divennero un *novum organum* per conoscere l'universo in tutta la sua ricchezza e profondità. Tuttavia questa glorificazione della immaginazione poetica aveva una controparte negativa. Per raggiungere il loro fine metafisico i romantici dovettero fare una grave

²² Cfr. SCHLEGEL, *Athenäumsfragmente*, 238, in *Prosaische Jugendschriften*, ed. J. Minor, 2^a ed. Wien 1906, II, 242.

²³ SCHLEGEL, *Gespräch über die Poesie* (1800), in *op. cit.*, II, p. 364.

²⁴ NOVALIS, ed. J. Minor, III, 11; cfr. O. WALZEL, *German Romanticism*, p. 28 della trad. ingl. di A. E. Lussky, New York 1932.

rinuncia. Si era proclamato che l'infinito è il vero, anzi il solo soggetto dell'arte. Il bello era stato concepito come una immagine simbolica dell'infinito. Secondo Friedrich Schlegel, soltanto chi ha un concetto proprio, originale, dell'infinito può essere artista²⁵. Ma allora che cosa diviene il mondo finito, il mondo della nostra esperienza sensibile? Evidentemente, questo mondo non può rivendicare la bellezza secondo la concezione romantica di essa. Di fronte all'universo vero, all'universo del poeta e dell'artista, il nostro mondo appare comune e prosaico, privo di bellezza poetica. Un tale dualismo è un tratto essenziale di tutte le teorie romantiche dell'arte. Quando Goethe cominciò a pubblicare il romanzo *Wilhelm Meister's Lebrjahre*, i primi critici romantici accolsero l'opera con grande entusiasmo. Novalis vide in Goethe « L'incarnazione in terra dello spirito poetico ». Ma quando nello sviluppo del romanzo le figure romantiche di Mignon e dell'arpista furono oscurate da figure più realistiche e da eventi prosaici, Novalis si sentì assai deluso. Non solo egli revocò il suo primo giudizio ma giunse a chiamare Goethe un traditore della causa della poesia. Il *Wilhelm Meister* finì con l'essere considerato come una satira, come un « *Candide* rivolto contro la poesia ». Se la poesia perde di vista il meraviglioso - si disse - perde anche il suo significato e la sua giustificazione. La poesia non può prosperare nel nostro mondo volgare. Il prodigioso, il meraviglioso e il misterioso sono gli unici temi adatti per ogni vera trattazione poetica.

Ma questa concezione della poesia, più che render veramente conto del processo creativo dell'arte, ne caratterizza e delimita soltanto un genere particolare. E' curioso che i grandi realisti del XIX secolo a tale riguardo abbiano avuto una idea del processo artistico più profonda dei loro antagonisti, i romantici. Sostenitori di un naturalismo radicale e intransigente, proprio questo

²⁵ *Ideen*, 13, in *Prosaische Jugendschriften*, II, p. 290.

loro realismo li portò a concepire in modo più adeguato la forma artistica. Negando le « forme pure » delle scuole idealistiche essi si concentrarono sull'aspetto materiale della realtà. Già con questo realismo essi furono in grado di superare il dualismo convenzionale fra ciò che è poetico e ciò che è prosaico. Secondo i realisti il carattere di un'opera d'arte non dipende dalla grandezza o dall'umiltà del suo soggetto. Non vi è tema che non si presti ad essere formato dalla potenza spirituale dell'artista. Una delle maggiori conquiste dell'arte è di farci vedere nella loro vera forma e sotto la luce giusta anche le cose più comuni. Nella sua *Commedia Umana* Balzac non disdegnò di soffermarsi su particolari banalissimi e Flaubert analizzò a fondo i caratteri più volgari. In alcuni romanzi di Zola si trovano descrizioni minuziose della struttura di una locomotiva, di un negozio e di una miniera di carbone; nessun dettaglio tecnico, per insignificante che sia, è stato trascurato in queste descrizioni. Ciò nondimeno esaminando le opere di tutti questi realisti si rileva una forza di immaginazione per nulla inferiore a quella degli scrittori romantici. Il fatto che questa forza non risaltasse a prima vista, svuò i teorici della scuola realista. Nei loro tentativi di demolire la concezione romantica di una poesia trascendentale essi ricaddero nella vecchia concezione dell'arte come imitazione della natura, tanto da lasciarsi sfuggire il punto essenziale, ossia il carattere simbolico dell'arte. Sembrò che se si fosse riconosciuto questo carattere non si sarebbero potute evitare le teorie metafisiche del romanticismo. Di fatto, l'arte è bensì simbolismo, ma un simbolismo da intendersi in modo immanente e non trascendente. Secondo Schelling la bellezza è « l'infinito presentato in modo finito ». Ora, il vero soggetto dell'arte non è l'infinito metafisico di Schelling né l'Assoluto di Hegel. In un certo senso, esso va cercato in alcuni elementi strutturali fondamentali della esperienza sensibile, nelle linee, nel disegno, nelle forme architettoniche e musicali. Questi elementi si trovano, per così dire, dovunque. Non sono miste-

riosi, sono patenti e percepibili: sono visibili, udibili, tangibili. In questo senso Goethe non esitò ad affermare che l'arte non pretende di rivelare le profondità metafisiche del reale, che essa si tiene alla semplice superficie dei fenomeni della natura. Però questa stessa superficie non ci è direttamente data. Non la si conosce prima di scoprirla grazie alle opere dei grandi artisti. Una tale scoperta non riguarda un campo particolare. Nella misura in cui il linguaggio umano può esprimere tutto – tanto le cose più alte quanto le più basse – l'arte può abbracciare l'intera sfera della esperienza umana. Non vi è nulla nell'universo fisico e morale, non vi è realtà materiale e azione umana che per la sua natura debba essere esclusa dal regno dell'arte, perché nulla resiste al potere creativo e formativo dell'artista. « *Quicquid essentia dignum est, id etiam scientia dignum est* », affermò Bacone nel suo *Novum Organum*²⁶. Questa massima vale tanto per la scienza quanto per l'arte.

3

Le teorie psicologiche dell'arte hanno un visibile vantaggio su quelle metafisiche. Esse non sono tenute a formulare una teoria generale della bellezza. Il loro orizzonte è più ristretto perché si interessano unicamente della bellezza quale fatto e di essa fanno una analisi descrittiva. Il primo compito di una analisi psicologica è quello di definire la classe dei fenomeni nei quali rientra l'esperienza della bellezza. Questo compito non presenta particolari difficoltà. Nessuno può negare che l'opera d'arte ci procuri uno dei maggiori godimenti, forse il godimento più durevole e intenso che sia concesso alla natura umana. Così seguendo il metodo psicologico sembrerebbe che non sia difficile penetrare

²⁶ BACONE, *Novum Organum*, libro I, afor. CXX.

il segreto dell'arte. Non vi è nulla di meno misterioso del piacere e del dolore. Mettere in discussione questi notissimi fenomeni, presenti non soltanto nella vita umana ma anche in ogni vita in genere, sarebbe assurdo. Più che in qualsiasi altro campo qui troveremmo un $\delta\acute{o}\varsigma \mu\omicron\iota \tau\omicron\upsilon \sigma\iota\omega$, un saldo terreno. Se si riesce a riportare l'esperienza estetica a questo campo, parrebbe che non sussistano più incertezze intorno alla natura della bellezza e dell'arte.

Una simile soluzione sembra raccomandarsi per la sua estrema semplicità. Purtroppo le teorie dell'edonismo estetico presentano tutte uno stesso difetto. Cominciano con l'espone fatti semplici, incontestabili, ovvi, ma per poco che procedano vengono meno al loro assunto e si trovano ad un punto morto. Il piacere è un dato immediato dell'esperienza. Se però lo si assume come un principio esplicativo psicologico, il suo significato diviene estremamente vago e ambiguo. Il termine « piacere » può venire applicato a fenomeni quanto mai diversi e eterogenei. Noi siamo sempre tentati di usare termini generali, tali da abbracciare le cose più disparate, e se si cede a questa tentazione si corre pericolo di perder di vista differenze significative e importanti. Ebbene, i sistemi dell'edonismo etico e estetico sono stati sempre portati a trascurare queste differenze. Kant lo ha rilevato in una osservazione specifica della sua *Critica della ragion pratica*. Egli ha detto che se la volontà si determinasse in vista del piacere o del dispiacere che ci si aspetta di provare in una data situazione, le idee che si hanno sarebbero indifferenti. La sola cosa importante per la scelta sarebbe lo stabilire quanto grande sarà quel piacere, quale durata abbia, con che facilità è dato procurarselo e se lo si potrà provare spesso.

« Come per chi vuol avere danaro da spendere fa lo stesso che l'oro sia stato estratto dalla terra o setacciato dalla sabbia di un fiume, sempreché venga accettato dovunque allo stesso valore, del pari chi pensa soltanto a godersi la vita non chiede se

le idee derivino dall'intelletto o dai sensi, ma soltanto quale e quanto piacere gli procureranno per il tempo più lungo »²⁷.

Se il piacere è il comune denominatore, ciò che interessa sarà il suo grado, non la sua qualità; tutti i piaceri si troveranno sullo stesso piano e potranno essere riportati ad una unica origine psicologica e biologica.

Nel pensiero contemporaneo la teoria dell'edonismo estetico ha trovato una chiara espressione nella filosofia del Santayana. Secondo il Santayana la bellezza sarebbe il piacere concepito come la qualità di certe cose: sarebbe un « piacere oggettivato ». Ma questo è un girare il problema. Infatti il piacere, che è il più soggettivo degli stati d'animo, come può diventare oggettivo? Il Santayana dice che la scienza « risponde al bisogno di conoscere e in essa cerchiamo la verità, null'altro che la verità. Invece l'arte risponde al bisogno di divertirsi... e la verità può avervi una parte nella sola misura in cui serve a tal fine »²⁸. Ma se il fine dell'arte fosse questo, si dovrebbe dire che essa non lo raggiunge nemmeno nelle sue più alte realizzazioni. Il « bisogno di divertirsi » può essere soddisfatto molto meglio e assai più a buon mercato con altri mezzi. Pensare che i grandi artisti abbiano lavorato per questo, che Michelangelo abbia costruito la basilica di San Pietro, che Dante e Milton abbiano scritto i loro poemi soltanto per divertire, è una palese assurdità. Essi avrebbero certamente sottoscritto il detto di Aristotele, che « adoperarsi e lavorare unicamente per divertire è cosa stupida e assolutamente infantile »²⁹. Se l'arte è godimento, è godimento non di cose ma di forme. Il piacere che possono dare le forme è completamente diverso da quello che possono procurare le cose e le impressioni dei sensi. Le forme non colpiscono da sole la nostra

²⁷ KANT, *Critica della ragion pratica*.

²⁸ *The sense of beauty*, New York 1896, p. 22.

²⁹ ARISTOTELE, *Etica a Nicomaco*, 1776b, 33.

mente; per sentirne la bellezza bisogna che le produciamo. Il difetto di tutti i sistemi antichi e moderni di edonismo estetico sta nel loro proporre una teoria psicologica del godimento estetico la quale non spiega affatto il fenomeno fondamentale costituito dalla creatività artistica. Sul piano estetico il piacere non è un mero fatto affettivo, esso diviene una funzione. Infatti l'occhio dell'artista non è semplicemente un occhio che reagisce alle impressioni delle cose e le riproduce. Esso non si limita a ricevere e registrare le impressioni sensibili e a combinarle in modi nuovi e arbitrari. Un grande pittore e un grande musicista non sono tali per la loro particolare sensibilità per i colori o per i suoni ma per il loro saper trarre una vita dinamica delle forme da questo materiale statico. Soltanto in questi termini il godimento procurato dall'arte può venire oggettivato. Definire la bellezza « un piacere oggettivato » significa dunque « chiudere tutto il problema in un guscio di noce ». L'oggettivazione è sempre un processo costruttivo. Il mondo fisico – il mondo delle cose e delle loro qualità costanti – non è un semplice coacervo di dati sensoriali e il mondo dell'arte non è un coacervo di sentimenti e di emozioni. Il primo prende forma per mezzo degli atti di una oggettivazione teoretica resa possibile da concetti e da costruzioni scientifiche, il secondo per mezzo di atti di tipo diverso, da atti dello spirito che contempla.

Alcune teorie moderne che respingono l'identificazione dell'arte con il piacere si prestano, in fondo, alle stesse obiezioni da muoversi alle teorie dell'edonismo estetico. Esse cercano di spiegare l'opera d'arte con il connetterla ad altri fenomeni ben noti. Ma questi sono fenomeni di un piano completamente diverso, definiti da stati d'animo passivi e non attivi. Se fra le due classi possono anche esservi analogie, è però impossibile riportarle ad un'unica origine, metafisica o psicologica che sia. Il principale tratto comune alle teorie in questione è la rivolta contro la concezione razionalistica e intellettualistica dell'arte. In un certo senso,

il classicismo francese aveva ridotto l'opera d'arte ad una specie di problema aritmetico da risolvere con qualcosa come una regola del tre. Reagire contro questa concezione era necessario e benefico. Ma i primi critici romantici – specie i romantici tedeschi – caddero subito nell'estremo opposto. Dichiararono che l'astratto intellettualismo dell'Illuminismo era una parodia di teoria dell'arte. A loro parere, non si potrebbe capire l'opera d'arte in base a criteri razionali. I manuali di poetica non insegneranno mai a scrivere una buona poesia. L'arte scaturirebbe da altre più profonde fonti. Per scoprire queste fonti bisognerebbe, per prima cosa, dimenticare i criteri correnti e immergersi nel mondo misterioso dell'inconscio. L'artista è una specie di sonnambulo che deve andare per la sua via senza che un qualche controllo o una qualche attività conscia intervengano. Svegliarlo, significherebbe distruggere il suo genio. Friedrich Schlegel scrisse che « il principio di tutta la poesia è abolire la legge e il metodo della razionalità e sprofondarsi nuovamente nell'esaltante caos della fantasia, nel caos originario della natura umana »³⁰. L'arte sarebbe un sognare da svegli al quale ci si abbandona volontariamente. Si possono ritrovare tracce di questa stessa concezione romantica in alcuni sistemi metafisici contemporanei. Il Bergson ha formulato, ad esempio, una teoria della bellezza che dovrebbe essere una convalida delle sue vedute metafisiche generali. Secondo questo pensatore nulla potrebbe dimostrare meglio dell'opera d'arte il fondamentale dualismo e l'incompatibilità esistenti fra ragione e intuizione. La cosiddetta verità razionale e scientifica sarebbe una verità superficiale e convenzionale. L'arte è una evasione da questo mondo vuoto, angusto e convenzionale. Essa riporterebbe alle scaturigini della realtà. Se la realtà è una « evoluzione creatrice », è nella creatività dell'arte che bisogna cercare la dimo-

³⁰ Per una più ampia documentazione e una critica di queste prime teorie romantiche dell'arte vedi IRVING BABBITT, *The new Laokoon*, c. IV.

strazione ed anche la manifestazione fondamentale della creatività della vita. A tutta prima questa sembrerebbe essere una filosofia veramente dinamica e energetica della bellezza. Senonché l'intuizione di cui parla il Bergson ha ben poco di attivo. E' ricettività, non spontaneità. La stessa intuizione estetica, il Bergson la presenta sempre come una capacità passiva, non come una facoltà attiva. Egli scrive:

« Il compito dell'arte è di tacitare le energie attive o, per meglio dire, le energie che resistono della nostra personalità, tanto da mettersi in uno stato di perfetta sintonia nel quale cogliamo l'idea che ci viene suggerita e partecipiamo ai sentimenti espressi dall'artista. Nei processi artistici si ritrova, in forma attenuata, una versione più fine e in un certo senso spiritualizzata dei processi comunemente usati per provocare uno stato ipnotico... Il sentimento del bello non è un sentimento specifico... Se viene suggerito e non *causato*, ogni sentimento che si sperimenta può assumere un carattere estetico... Così vi sono fasi distinte nello sviluppo del sentimento estetico, proprio come ve ne sono nello stato ipnotico »³¹.

Ma l'esperienza della bellezza non ha per nulla un tale carattere ipnotico. Con l'ipnosi si possono suggerire ad una persona certe azioni o si può forzarla a provare un dato sentimento. Con la bellezza intesa nel suo senso genuino e specifico nulla di simile è possibile. Per sentirla, bisogna cooperare con l'artista. E' necessario non solo simpatizzare con i sentimenti dell'artista ma anche penetrare la sua attività creativa. Se l'artista andasse a neutralizzare le facoltà attive della nostra personalità, non saremmo capaci di sentire la bellezza. La percezione della bellezza, la coscienza del dinamismo delle forme, non si possono comunicare in quel modo perché la bellezza dipende sia da una sensibilità di un genere tutto particolare, sia da un atto del giudizio e dello spirito che contempla.

³¹ H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Trad. ingl. di R. L. POGSON, *Time and free will* (Macmillan, London, 1912), pp. 14 sgg.

Uno dei contributi più validi dati da Shaftesbury alla teoria dell'arte è l'aver messo in evidenza questo punto. Nel suo *Moralists* egli ha descritto in modo suggestivo l'esperienza della bellezza, esperienza che egli ritiene essere un privilegio della natura umana. Egli ha scritto:

« Non negherete la bellezza dei campi selvaggi o di questi fiori che crescono d'intorno o di questa distesa verdeggiante. Eppure, per leggiadri che siano, questi aspetti della natura, l'erba risplendente e il muschio argenteo, il timo fiorito, la rosa selvatica e il trifoglio: non è la loro bellezza ad attirare le vicine greggi, a deliziare i cerbiatti e i capretti, a rallegrare le mandrie al pascolo. Non è la *forma* che li fa gioire ma qualcosa che sta al di sotto di essa: sono le qualità gustose ad attrarli, è la fame a muoverli; ... perché se la forma non viene contemplata, giudicata e esaminata non può mai essere una forza, resta soltanto un aspetto accidentale di tutto ciò che può appagare i sensi stimolati... Così se i bruti in quanto tali... sono incapaci di crescere e di gustare la bellezza, ad essi essendo stati dati solamente i sensi... nemmeno l'uomo può, con i soli *sensi*, ... concepire e godere la *bellezza*; tutta la *bellezza* di cui gode, egli la gode su un piano più alto, grazie a ciò che in lui vi è di più nobile: la mente e la ragione »³².

Però Shaftesbury nel valorizzare la mente e la ragione era assai lontano dall'intellettualismo illuministico. La sua rapsodia sulla bellezza e sull'infinito potere creativo della natura rappresentò qualcosa di completamente nuovo nella storia ideale del XVIII secolo. Sotto tale riguardo egli è stato uno dei primi propugnatori del romanticismo; solo che il romanticismo di Shaftesbury era di tipo platonico. La sua teoria della forma estetica era d'ispirazione platonica e lo portò a reagire e ad opporsi al sensismo degli empiristi inglesi³³.

³² SHAFTESBURY, *The Moralists*, sez. II, parte III: cfr. *Characteristics* (1714), II, pp. 424 sgg.

³³ Per una discussione particolareggiata sulla posizione che ha

L'obiezione da noi mossa alla metafisica del Bergson vale anche per la teoria psicologica dell'arte tratteggiata da Nietzsche. In una delle sue prime opere, *La nascita della tragedia*, Nietzsche attaccò le concezioni dei grandi classicisti del XVIII secolo. Egli sostenne che nell'arte greca non ritroviamo affatto l'ideale di un Winckelmann. In Eschilo, in Sofocle e in Euripide si cercherebbe invano la « nobile semplicità e la calma grandezza ». La grandezza della tragedia greca consisterebbe nella profondità e nell'estrema tensione di violenti moti dell'anima. La tragedia greca sarebbe derivata dal culto dionisiaco; la sua potenza fu quella dell'èmpito orgiastico. Ma da sola l'orgia non avrebbe potuto generare il dramma greco. L'elemento dionisiaco dovette venire controbilanciato da quello apollineo. L'essenza di ogni grande opera d'arte sarebbe questa polarità fondamentale. La grande arte di tutti i tempi sarebbe nata dall'incontro fra due forze opposte, dalla fusione dell'èmpito dionisiaco con uno stato di visione. E' lo stesso contrasto che esiste fra sogno e ebrezza. L'uno e l'altra destano in noi facoltà artistiche, però di diverso genere. Il sogno ci dà la capacità della visione, della associazione delle immagini, della poesia; l'ebrezza ci dà quella delle grandi gesta, della passione, del canto e della danza – tale è la veduta esposta da Nietzsche anche nella sua opera *Volontà di potenza*. Ma questa teoria delle origini psicologiche dell'arte trascura parimenti uno degli elementi più essenziali di essa. Infatti l'ispirazione artistica non è ebrezza e l'immaginazione artistica non è sogno o allucinazione. Ogni grande opera d'arte è caratterizzata da una profonda unità strutturale. Non si può render conto di cotesta unità riportandosi a due stati diversi che, come il sonno e l'ebrezza, sono del tutto caotici e disorganizzati. Da elementi amorfi non può mai venir fuori un tutto strumentale organico.

Shaftesbury nella filosofia del XVIII secolo cfr. CASSIRER, *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge*, Leipzig 1932, c. VI.

Di tipo diverso sono quelle teorie che sperano di poter chiarire la natura dell'arte con l'assimilarla al giuoco. Ad esse non si può certo rimproverare di trascurare o sottovalutare la libera attività dell'uomo. Il giuoco è qualcosa di attivo e non si svolge soltanto entro i limiti di ciò che è dato empiricamente. Così sembrerebbe che nessuno dei tratti specifici e nessuna delle condizioni dell'opera d'arte manchi all'attività ludica. In effetti, la maggior parte dei sostenitori della teoria dell'arte come giuoco ha dichiarato di non saper scorgere una qualche differenza fra le due attività³⁴. Nell'arte non vi sarebbe una sola caratteristica che non si ritrovi nel giuoco, e viceversa. Ma tutti gli argomenti che si possono addurre a sostegno di tale tesi hanno un carattere puramente negativo. Psicologicamente giuoco e arte sono molto simili. Non hanno un carattere utilitario, non perseguono scopi pratici; sia nel giuoco che nell'arte dimentichiamo le necessità più immediate per dare una nuova forma al nostro mondo. Ma questa simiglianza non basta per affermare una vera identità. L'immaginazione artistica resta sempre ben distinta dal genere di immaginazione che caratterizza l'attività ludica. Nel giuoco si ha da fare con una situazione simulata che può presentarsi in modo così vivo e impressionante da venire scambiata per una realtà. Definire l'arte come una semplice somma di simili finzioni significherebbe però farsi una idea assai meschina del suo carattere e del suo compito. Ciò che viene chiamata la « simiglianza estetica » non è lo stesso fenomeno che ci si presenta nei giuochi. Il giuoco ci dà immagini illusorie, l'arte, invece, un nuovo genere di verità – una verità non di cose empiriche bensì di forme pure.

In precedenza, nell'esaminare il fenomeno estetico abbiamo distinto tre tipi di immaginazione, corrispondenti all'invenzione, alla personificazione e alla creazione di pure forme sensibili. Nel

³⁴ Cfr. ad esempio, KONRAD LANGE, *Das Wesen der Kunst*, Berlin 1901, 2 voll.

giuoco del bambino si possono bensì ritrovare i due primi tipi, ma non il terzo. Il bambino giuoca con *cose*, l'artista con forme, con le linee e il disegno, con i ritmi e le melodie. Nel bambino che giuoca si ammira la facilità e la rapidità delle trasformazioni. Temi importanti del giuoco vengono realizzati con i mezzi più modesti. Qualsiasi pezzo di legno può divenire, nel giuoco infantile, un essere vivente. Tuttavia qui la trasformazione non comporta la metamorfosi degli stessi oggetti, la metamorfosi degli oggetti in forme. Nel giuoco viene semplicemente arrangiata e adattata una materia così come si presenta alla percezione sensoriale. Invece l'arte è costruttiva e creativa in un senso diverso e più profondo. Il bambino che giuoca non vive nello stesso mondo di rigidi fatti empirici dell'adulto. Il mondo del bambino ha una assai maggiore mobilità e trasformabilità. Ciò nondimeno il bambino che giuoca non fa altro che attribuire a cose reali del suo ambiente la parte di altre cose possibili ma di non diversa natura. Nulla di simile avviene nell'attività artistica genuina. Qui il compito è assai più serio: l'artista, per così dire, fonde il materiale solido offertogli dalle cose nel crogiuolo della sua immaginazione e il risultato di questo processo è la scoperta di un nuovo mondo di forme poetiche, musicali o plastiche. Naturalmente moltissime pretese opere d'arte sono lungi dall'adeguarsi a questa esigenza, ma al giudizio estetico spetta di distinguere l'opera d'arte autentica dalle opere spurie che sono state prodotte per giuoco o che al massimo « rispondono alla richiesta di un divertimento ».

Una analisi approfondita dalle origini e degli effetti psicologici del giuoco da una parte, dell'arte dall'altra porta alle stesse conclusioni. Il giuoco ci offre una diversione e una ricreazione ma ha anche un diverso fine. Ha un significato biologico generale perché anticipa attività future e prepara ad esse. E' stato spesso rilevato che il giuoco del bambino ha il valore di una propedeutica. Il ragazzo che giuoca alla guerra e la bambina che veste la bambola si preparano già, in un certo modo, ad altri e più seri

compiti. Non si può presentare in questi stessi termini la funzione dell'arte. Nell'arte non si ha né una diversione né una preparazione. Alcuni moderni studiosi di estetica hanno ritenuto necessario distinguere nettamente due tipi di bellezza. L'una è la bellezza della « grande arte », l'altra l'hanno definita la « bellezza facile »³⁵. Ma, di rigore, la bellezza di una vera opera d'arte non è mai « facile ». Il godimento che l'arte procura non è un rilassamento, non deriva da una distensione ma dall'intensificazione di tutte le facoltà. La diversione favorita dal giuoco è proprio l'opposto di ciò che è richiesto dalla contemplazione e dalla esperienza estetica. Nel punto in cui non ci riesce di concentrarci e ci abbandoniamo ad un semplice giuoco di sensazioni e di sentimenti gradevoli e ad associazioni mentali l'opera d'arte in quanto tale ci sfugge.

La teoria dell'arte come giuoco è stata sviluppata in due direzioni completamente diverse. Nella storia dell'estetica Schiller, Darwin e Spencer vengono generalmente considerati come i principali esponenti di questa teoria. Però è difficile trovare punti di contatto fra le vedute di uno Schiller e le moderne teorie biologiche dell'arte. Si tratta di due orientamenti non solo divergenti ma, in un certo senso, anche opposti. Schiller intende ed usa lo stesso termine « giuoco » in un modo completamente diverso da quello datogli da tutte le successive teorie. La teoria di Schiller ha un carattere trascendentale e idealistico, mentre le teorie di Darwin e di Spencer sono naturalistiche e biologiche. Darwin e Spencer considerano il giuoco e la bellezza come dei fenomeni naturali generali laddove Schiller li mette in relazione con il mondo della libertà, e poiché egli segue il dualismo kantiano la libertà per lui non appartiene al regno della natura, ne rappresenta anzi l'antitesi. Sia la libertà che la bellezza farebbero parte del mondo

³⁵ Cfr. BERNARD BOSANQUET, *Three lectures on aesthetics*, e S. ALEXANDER, *Beauty and other forms of value*.

intelligibile, non di quello fenomenico. In tutte le varianti naturalistiche della teoria dell'arte come giuoco, il giuoco degli animali è stato studiato mettendolo sullo stesso piano di quello degli uomini. Ma Schiller non avrebbe mai ammesso un simile modo di procedere. Per lui il giuoco non è una attività organica generale bensì una attività specificamente umana. « L'uomo gioca soltanto quando è uomo nel senso pieno del termine, ed è *completamente uomo soltanto quando gioca* »³⁶. Concepire una analogia, per non dire una identità, fra il giuoco umano e quello animale, o, nella sfera umana, fra il giuoco dell'arte e il giuoco come finzione, ciò esula completamente dalla teoria di Schiller. A lui questa analogia sarebbe apparsa assurda.

Si può facilmente capire il punto di vista di Schiller se se ne considera lo sfondo storico. Egli non esitò a collegare il mondo « ideale » dell'arte con il giuoco del bambino perché per lui il mondo del bambino sarebbe un mondo idealizzato e sublimato. Schiller parlava come un seguace e un ammiratore di Rousseau e vedeva la vita infantile sotto la luce in cui il filosofo francese l'aveva messa. Egli scrisse: « Nel giuoco del bambino c'è un significato profondo ». Ma anche accettando questa tesi bisogna dire che il « significato » del giuoco è diverso da quello della bellezza. Lo stesso Schiller definisce la bellezza come la « forma vivente ». Per lui, rendersi capaci di percepire le forme viventi è il primo e indispensabile requisito per giungere all'esperienza della libertà. Secondo Schiller, la contemplazione o riflessione estetica costituisce la prima manifestazione della libertà di fronte all'universo. « Mentre il desiderio afferra subito il suo oggetto, la riflessione lo tiene a distanza e se lo fa inalienabilmente proprio sottraendolo alla cupidigia della passione »³⁷. Ora, proprio que-

³⁶ SCHILLER, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795, lettera XV.

³⁷ *Ibid.*, lettera XXV.

sta « libertà », questo atteggiamento conscio e riflessivo manca nel giuoco infantile e segna il confine fra giuoco e arte.

D'altra parte, il « tenere a distanza » che qui viene indicato come uno dei tratti necessari e caratteristici dell'opera d'arte, ha sempre rappresentato una pietra d'inciampo per l'estetica. E' stato obiettato che se così fosse, l'arte non avrebbe più qualcosa di umano perché perderebbe ogni connessione con la vita umana. Però i propugnatori del principio « *l'art pour l'art* » non hanno temuto questa obiezione, anzi l'hanno apertamente affrontata. Hanno affermato che il più grande merito e privilegio dell'arte è il suo bruciare tutti i ponti che la collegano con la comune realtà. L'arte deve restare un mistero inaccessibile al *profanum vulgus*. « Un poema – ha detto Mallarmé – deve restare un enigma per il volgo ed essere come una musica da camera per l'iniziato »³⁸. In un suo libro Ortega y Gasset ha predetto e difeso la « disumanizzazione » dell'arte. Egli pensa che sia in corso un processo il quale finirà con il portare ad un punto in cui l'elemento umano quasi sparirà dall'arte³⁹. Però altri critici hanno sostenuto una tesi diametralmente opposta. I. A. Richards scrive:

« Quando guardiamo un quadro, leggiamo una poesia o ascoltiamo una musica non facciamo qualcosa di molto diverso dal recarci in Galleria o dal vestirci la mattina. Diverso è solamente il modo in cui si forma in noi l'esperienza, e in genere l'esperienza è più complessa e, se raggiungiamo lo scopo, più unitaria. Ma la nostra attività non è di un tipo sostanzialmente diverso »⁴⁰.

Questo antagonismo teoretico non costituisce, tuttavia, una vera antinomia. Se, secondo la definizione schilleriana, la bellezza

³⁸ Citato da KATHERINE GILBERT, *Studies in recent aesthetic*, Chapel Hill 1927, p. 18.

³⁹ ORTEGA Y GASSET, *La dezhumanización del arte*, Madrid 1925.

⁴⁰ I. A. RICHARDS, *Principles of literary criticism*, New York 1925, pp. 16-17.

è la « forma vivente », essa riunisce in sé i due elementi che sembrano opposti. Naturalmente, non è la stessa cosa vivere nel regno delle forme e in quello delle cose, degli oggetti empirici che ci circondano. D'altra parte, le forme dell'arte non sono forme vuote. Esse hanno un compito preciso nella costruzione e nell'organizzazione dell'esperienza umana. Vivere nel regno delle forme non significa evadere dalle situazioni della vita, significa invece realizzare una delle possibilità più alte offerte dalla stessa vita. Non si può parlare di un'arte « extra-umana » o « super-umana » senza trascurare uno dei caratteri fondamentali dell'arte, ossia la parte che essa ha nella formazione della nostra visione del mondo.

Tutte le teorie estetiche che cercano di spiegare l'arte in base ad analogie tratte da dominî caotici e sconnessi dell'esperienza umana – dall'ipnosi, dal sogno, dall'ebbrezza – si lasciano sfuggire il punto più importante. Il grande poeta lirico è capace di dare una forma ben definita ai sentimenti più oscuri. Ciò gli è possibile solamente perché la sua creazione, pur avendo per oggetto qualcosa di apparentemente irrazionale e di ineffabile, presenta una chiara organizzazione e articolazione. Nemmeno nelle creazioni artistiche più stravaganti si trova mai la « magnifica confusione della fantasia », il « caos originario della natura umana ». Questa interpretazione dell'arte data da scrittori romantici⁴¹ è una contraddizione in termini. Ogni opera d'arte ha una struttura ben percepibile, epperò un suo carattere di razionalità; in essa ogni singolo elemento deve essere sentito come parte di una totalità. Se in una poesia cambiamo una parola, un accento o un ritmo si corre pericolo di distruggerne il carattere particolare e il fascino. L'arte non è vincolata alla razionalità delle cose e degli avvenimenti. Essa può infrangere tutte le leggi della verosimiglianza che l'estetica classicistica riteneva essere le leggi costi-

⁴¹ Vedi più sopra, p. 277.

tutive dell'arte. Può darci le visioni più bizzarre e grottesche eppure mantenere una propria razionalità: la razionalità della forma. Si può interpretare in tal senso un detto di Goethe che a tutta prima sembra un paradosso: « L'arte: una seconda natura, misteriosa ma anche più comprensibile perché trae origine dall'intelletto »⁴².

La scienza dà un ordine ai pensieri, la morale alle azioni, l'arte alla percezione delle apparenze visibili, tangibili e udibili. A dire il vero, l'estetica ha assai tardato a rilevare e a riconoscere a pieno queste differenze essenziali. Ma se invece di rifarsi ad una teoria metafisica del bello ci si limita ad analizzare l'esperienza diretta che si ha di un'opera d'arte, è difficile che esse ci sfuggano. Si può anche definire l'arte come un linguaggio simbolico, ma con ciò si indicherebbe soltanto il « genere », non la « differenza specifica ». Il Croce ha affermato che fra linguaggio ed arte esiste non soltanto una stretta relazione ma una completa identità. Secondo questo modo di vedere sarebbe del tutto arbitrario distinguere le due attività. Secondo il Croce chiunque studi la linguistica generale studierebbe anche problemi estetici, e viceversa. Invece esiste una differenza insuperabile fra i simboli dell'arte e i termini linguistici del comune parlare o della scrittura. Le due attività non concordano né nella natura né nel fine; non usano gli stessi mezzi e non hanno lo stesso scopo. Né il linguaggio né l'arte si riducono ad una semplice imitazione di cose o di azioni. Sono entrambi creatori di rappresentazioni, ma la rappresentazione data da un pittore o da un poeta e quella di un geografo o di un geologo non hanno quasi nulla in comune. Nel lavoro di uno scienziato e in quello di un artista sia il modo della descrizione, sia il motivo di essa sono diversi. Un geometra può

⁴² « Kunst: eine andere Natur, auch geheimnisvoll, aber verständlicher; denn sie entspringt aus dem Verstande ». Vedi *Maximen und Reflexionen*, ed. Max Hecker, in « Schriften der Goethe-Gesellschaft », XXI (1907), p. 229.

descrivere un paesaggio in maniera plastica, può anche dipingerlo con colori ricchi e vivi, ma con ciò egli non vuol dare una visione bensì un concetto empirico del paesaggio. A tal fine deve paragonarne la forma con altre forme; deve scoprirne, per mezzo della osservazione e dell'induzione, i tratti caratteristici. Il geologo fa un passo avanti in questa determinazione empirica, non si limita a registrare i dati fisici ma vuole indicarne l'origine. Distingue gli strati del suolo e ne determina la cronologia; risale alle leggi generali alle quali la terra deve la sua forma attuale. Per l'artista tutte queste relazioni empiriche, tutti questi confronti fra fatti, tutte le ricerche dei nessi causali non hanno importanza. In genere, i comuni concetti empirici possono essere divisi in due classi a seconda che obbediscano a interessi pratici oppure teoretici. L'una classe riguarda l'uso delle cose e fornisce una risposta alla domanda: « Ciò a che serve? », l'altra riguarda le cause delle cose e dà una risposta alla domanda: « Ciò da che deriva? ». Invece nel regno dell'arte queste domande sono messe da parte e dietro l'esistenza, la natura, le proprietà empiriche delle cose vengono scoperte ad un tratto le loro « forme ». Queste forme non sono elementi statici. Mostrano un ordine mobile che ci disciude nuove dimensioni della natura. Perfino coloro che più esaltano l'arte ne hanno spesso parlato come di un semplice accessorio, come un abbellimento o un ornamento della vita. Ebbene, questo è un sottovalutare il vero significato e la vera funzione che l'arte ha nella cultura umana. Un mero duplicato della realtà avrebbe sempre un valore molto discutibile. Soltanto concependo l'arte nei termini di una speciale direzione o nuovo orientamento del nostro pensiero, della nostra immaginazione e del nostro sentire se ne può intendere il vero significato e la vera funzione. Le arti plastiche ci fanno vedere il mondo sensibile in tutta la sua ricchezza e varietà. Come conosceremmo tante sfumature delle cose se non fosse per le opere dei grandi pittori e dei grandi scultori? Del pari, la poesia è la rivelazione della

nostra vita personale. Infinite possibilità vitali da noi di solito vagamente e oscuramente adombrate vengono portate alla luce dal poeta lirico, dal romanziere e dal drammaturgo. Una tale arte non è affatto una contraffazione o un semplice fac-simile della vita interiore bensì una sua manifestazione autentica.

Finché si vive nel mondo delle impressioni sensibili si resta soltanto alla superficie delle cose. Per penetrare nelle profondità del reale è sempre necessario lo sforzo di energie attive e costruttive. Occorre però che tali energie vadano in una stessa direzione e tendano verso uno stesso fine. Come esiste una profondità puramente visiva, così esiste una profondità concettuale. La seconda viene scoperta dalla scienza, la prima viene rivelata dall'arte. La prima aiuta a capire la ragione delle cose, la seconda a vederne le forme. La scienza cerca di riportare i fenomeni alle loro cause prime, a leggi e principi generali. Nell'arte si assumono invece le cose nel loro modo immediato di manifestarsi e si gode di questa loro manifestazione in tutta la sua ricchezza e varietà. Qui non si è interessati a leggi uniformi bensì alla pluriformità e alla diversità delle intuizioni. Anche l'arte può venire definita come un conoscere, solo che si tratta di un conoscere di un genere tutto particolare. Si può sottoscrivere il detto di Shaftesbury, che « ogni bellezza è verità », ma la verità della bellezza non consiste in una descrizione o in una spiegazione teorica delle cose, consiste piuttosto nella « visione simpatica » di esse⁴³. Le due concezioni della verità sono bensì in contrasto ma non in conflitto o in contraddizione. Dato che arte e scienza si muovono su piani completamente diversi, esse non possono contraddirsi né ostaco-

⁴³ Cfr. DE WITT H. PARKER, *The principles of aesthetics*, p. 39: « La verità scientifica si basa sulla fedeltà di una descrizione degli oggetti esterni dell'esperienza, la verità artistica su una visione simpatica - sull'organizzazione chiarificatrice della stessa esperienza ». Recentemente F. S. C. NORTHRUP in un saggio assai istruttivo pubblicato dalla rivista *Furioso* (I, n. 4, pp. 71 sgg.) ha messo in luce la differenza fra esperienza scientifica e esperienza estetica.

larsi a vicenda. L'interpretazione concettuale della scienza non esclude l'interpretazione intuitiva propria all'arte. Ognuna ha la propria prospettiva e, per così dire, il proprio angolo di rifrazione. La psicologia della percezione sensoriale ci ha insegnato che senza l'uso di due occhi, senza una visione bioculare, non si potrebbe avere l'esperienza della terza dimensione dello spazio. Analogamente la profondità dell'umana esperienza dipende dalla capacità di variare il modo di vedere, di alternare le nostre visioni della realtà. *Rerum videre formas* è un compito non meno importante e imprescindibile del *rerum cognoscere causas*. Nella comune esperienza colleghiamo i fenomeni in base alle categorie della causalità e della finalità. A secondo che ci si interessi alle ragioni teoretiche oppure agli aspetti pratici delle cose, queste vengono considerate sotto le specie di cause o di mezzi. Così facendo, di solito si perdono di vista i loro modi immediati di apparire a meno che, per così dire, non ci si trovi faccia a faccia con essi. D'altra parte, l'arte insegna a visualizzare le cose, non a concettualizzarle o a utilizzarle praticamente. L'arte ci offre una immagine assai più ricca, viva e colorita della realtà, una intuizione più profonda della sua struttura formale. Alla natura dell'uomo è proprio il non limitarsi ad un unico, particolare modo di avvicinare la realtà ma lo scegliere diversi punti di vista e il passare dall'un aspetto delle cose all'altro.

CAPITOLO DECIMO

LA STORIA

Date le tante divergenti definizioni della natura dell'uomo che nel corso della storia della filosofia sono state proposte, spesso alcuni filosofi moderni sono stati portati a concludere che, in un certo senso, lo stesso problema riguardante quella natura sia stato impostato male e in modo contraddittorio. Nel mondo moderno, dice Ortega y Gasset, stiamo assistendo al declino della teoria classica, greca, dell'essere e, in corrispondenza, anche a quello della teoria classica dell'uomo:

« La natura è una cosa, una grande cosa, composta di molte altre cose minori. Ora, qualunque siano le loro differenze, le cose hanno in comune un tratto fondamentale, ossia il puro fatto che esse *sono*, che hanno un essere. Ciò non significa soltanto che esistono, che esistono davanti a noi, ma anche che esse posseggono una loro struttura o consistenza come alcunché di dato e di stabile... Si può anche prendere in un altro senso il termine « natura », e allora il compito della scienza naturale sarà di cogliere la natura o contestura immutabile delle cose, esistente al disotto delle loro apparenze fenomeniche... Oggi sappiamo che con tutti i suoi prodigi – ai quali in via di principio non si può fissare un limite – la scienza naturale deve sempre arrestarsi di fronte a quella strana realtà che è la vita umana. Perché? Se tutte le cose hanno rivelato gran parte dei loro segreti alla scienza fisica, perché soltanto la vita umana resiste così ostinatamente? »