

§ 1. Il giudizio di gusto è estetico.

4 Per decidere se una cosa sia bella o meno, noi non poniamo, mediante l'intelletto, la rappresentazione in rapporto con l'oggetto, in vista della conoscenza; la rapportiamo invece, tramite l'immaginazione (forse connessa con l'intelletto) al soggetto e al suo sentimento di piacere e di dispiacere. Il giudizio di gusto non è pertanto un giudizio di conoscenza; non è quindi logico, ma estetico: intendendo con questo termine ciò il cui principio di determinazione non può essere che soggettivo. Tutte le relazioni delle rappresentazioni, ed anche delle sensazioni, possono essere oggettive (designando in tal caso l'elemento reale d'una rappresentazione empirica); questo non vale però per quelle che si riferiscono al sentimento del piacere e del dispiacere, che non designando nulla nell'oggetto, esprimono il modo nel quale il soggetto si sente modificato dalla rappresentazione.

5 Sono cose ben diverse il rappresentarsi a livello conoscitivo (sia in modo chiaro che in modo confuso) un edificio regolare e rispondente ad un fine, e, d'altra parte, il sentire che questa rappresentazione è accompagnata da una sensazione di soddisfazione. Qui la rappresentazione si riferisce interamente al soggetto, anzi al suo sentimento vitale, col nome di sentimento del piacere o del dispiacere; e questo fonda una facoltà tutta particolare di discernimento e di giudizio, che nessun contributo apporta alla conoscenza, limitandosi a porre, nel soggetto, la rappresentazione data di fronte alla facoltà rappresentativa nel suo complesso, della quale l'animo prende coscienza sperimentando il proprio stato. Può darsi che determinate rappresentazioni presenti in un giudizio siano empiriche, e pertanto estetiche; ma se nel giudizio vengono riferite soltanto all'oggetto, il giudizio che le riguarda è logico. Inversamente, anche se le rappresentazioni date fossero razionali, ma riferite nel giudizio soltanto al soggetto (al suo sentimento), il giudizio rimarrebbe in ciò comunque estetico.

§ 2. La soddisfazione che determina il giudizio di gusto è disinteressata.

Si dà il nome di interesse alla soddisfazione che congiungiamo alla rappresentazione dell'esistenza d'un oggetto. Tale soddisfazione ha dunque sempre un rapporto con la facoltà di desiderare, o in quanto suo principio di determinazione, o perché necessariamente connessa con tale principio. Ora, però, quando ci si chiede se una cosa è bella, non si vuole sapere se a noi od a chiunque altro importi o possa importare qualcosa dell'esistenza della cosa; ma piuttosto, come noi la giudichiamo da un punto di vista puramente contemplativo (per intuizione o riflessione). 6 Se mi si chiede se trovo bello il palazzo che mi vedo di fronte, posso ben dire che non amo questo tipo di cose, fatte solo per fare colpo, oppure rispondere come quel Sachem⁴irochese, al quale a Parigi nulla andava più a genio delle bettole; posso ancora, alla maniera di Rousseau⁵, prendermela con la vanità dei grandi, che sprecano il sudore del popolo in cose tanto superflue; posso infine convincermi facilmente che se mi trovassi su un'isola deserta, senza speranza di tornare tra gli uomini, e se mi bastasse esprimere un desiderio per far

apparire magicamente un tale edificio, non mi darei neppure questa pena, solo che possedessi una capanna sufficientemente comoda. Mi si può concedere ed approvare tutto ciò: solo che non è di questo che si parla. Si vuole solo sapere se la mera rappresentazione d'un tale oggetto sia in me accompagnata da piacere, per quanto indifferente io possa essere riguardo all'esistenza dell'oggetto della rappresentazione. È facile vedere che quello che importa, per dire che l'oggetto è bello, e per provare che ho gusto, non è il mio rapporto di dipendenza dall'esistenza dell'oggetto, ma ciò che in me ricavo da questa rappresentazione. Chiunque deve riconoscere che un giudizio sul bello cui si mescoli il più piccolo interesse, è molto parziale, e non costituisce un giudizio di gusto puro. Per erigersi a giudice in questioni di gusto non bisogna curarsi per nulla dell'esistenza della cosa, ma essere del tutto indifferenti a tale riguardo.

7 Il miglior modo per commentare questa importantissima proposizione, è di contrapporre alla pura e disinteressata soddisfazione del giudizio di gusto, quella legata all'interesse; soprattutto se possiamo anche avere la certezza che non si diano altri tipi di interesse oltre a quelli che qui indicheremo.

§ 3. La soddisfazione del piacevole è legata all'interesse.

8 Piacevole è ciò che piace ai sensi nella sensazione. Si offre qui subito l'occasione di biasimare, e di sottolineare, una confusione molto comune tra i due possibili significati del termine sensazione. Ogni soddisfazione (si dice, o si pensa) è in sè sensazione (di piacere). Di conseguenza, tutto ciò che piace, per il fatto stesso che piace, è piacevole (e, a seconda dei diversi gradi o rapporti con altre sensazioni piacevoli, grazioso, amabile, delizioso, lieto, ecc.). Ma, se si ammette questo, le impressioni dei sensi, che determinano l'inclinazione, i principi della ragione, che riguardano la volontà, o le forme meramente riflesse dell'intuizione, che determinano il Giudizio, vengono ad identificarsi quanto all'effetto sul sentimento di piacere. Non si tratterebbe infatti d'altro che della gioia che si prova nel sentire il proprio stato; e poiché ogni elaborazione delle nostre facoltà deve infine rivolgersi al pratico e qui trovare unità come nel suo scopo, non si potrebbe attribuire loro altra stima delle cose e del loro valore che non consista nel piacere ch'esse promettono. Non importa come vi giungano; e poiché qui solo la scelta dei mezzi può introdurre una differenza, gli uomini si potrebbero incolpare reciprocamente di follia e d'irragionevolezza, ma non mai di bassezza e di malvagità; tutti infatti, ciascuno secondo il suo punto di vista, perseguono un unico scopo, che per ciascuno s'identifica col piacere.

9 Quando si dà il nome di sensazione ad una determinazione del sentimento di piacere o di dispiacere, questa espressione ha un significato del tutto diverso da quando si riferisce alla rappresentazione di una cosa (mediante i sensi, in quanto recettività propria della facoltà conoscitiva). In quest'ultimo caso infatti la rappresentazione è riferita all'oggetto, nel primo soltanto al soggetto, e non serve assolutamente alla conoscenza, neppure all'autoconoscenza del soggetto stesso.

Nella definizione sopra riportata, noi intendiamo col termine sensazione una rappresentazione oggettiva dei sensi; e, per evitare il sempre presente pericolo di fraintendimenti, vogliamo dare a ciò che è sempre e soltanto soggettivo, e non può assolutamente tradursi nella rappresentazione d'un oggetto, il nome, del resto corrente, di sentimento. Il colore verde dei prati è una sensazione oggettiva, in quanto percezione d'un oggetto del senso; la gradevolezza invece è una sensazione soggettiva,

mediante la quale nessun oggetto è rappresentato; vale a dire, un sentimento, nel quale l'oggetto viene considerato come oggetto di soddisfazione (e non di conoscenza).

10 Ora, è chiaro che il giudizio col quale proclamo gradevole un oggetto esprime un interesse nei confronti di questo, già per il fatto che esso mediante la sensazione desta il desiderio di tale oggetto. La soddisfazione non presuppone quindi soltanto il giudizio sull'oggetto, ma anche il rapporto della sua esistenza col mio stato, nella misura in cui questo viene modificato da tale oggetto. Perciò, di ciò che è piacevole non si dice soltanto che piace, ma che fa piacere (vergnügt). Non mi limito a concedergli un'approvazione, qui si deve piuttosto parlare d'inclinazione; anzi, ciò che è più vivamente gradevole non si concilia con alcun giudizio sulla natura dell'oggetto, tanto è vero che coloro che pensano soltanto al godimento (questo è il termine col quale si designa l'elemento intimo nel diletto) si dispensano volentieri da ogni giudizio.

§ 4. La soddisfazione relativa al bene è legata ad un interesse.

È buono ciò che, mediante la ragione, piace per il puro e semplice concetto. Parliamo di buono a qualcosa (utile), quando ci piace soltanto come mezzo; altre cose le chiamiamo buone in sé, quando ci piacciono per se stesse. In entrambi i casi è sempre implicito il concetto di fine, quindi il rapporto della ragione con una volontà (almeno come possibilità), quindi la soddisfazione per l'esistenza d'un oggetto o d'una azione, vale a dire un qualche interesse.

11 Per trovar buono qualcosa, devo sempre sapere che specie di cosa l'oggetto debba essere, cioè averne un concetto. Per trovarvi la bellezza, questo non mi è indispensabile. I fiori, i disegni liberi, quei tratti intrecciati a caso che vanno sotto il nome di fogliame, non significano nulla, non dipendono da concetti definiti, eppure piacciono. La soddisfazione che dà il bello deve dipendere dalla riflessione sopra un oggetto, la quale conduce ad un qualche concetto (senza determinarlo precisamente), distinguendosi perciò dal piacevole, che riposa interamente sulla sensazione.

12 In realtà sembra che in molti casi il piacevole si identifichi col buono. Così, di solito si dirà che ogni piacere (soprattutto duraturo) è in se stesso buono; il che equivale pressappoco a dire che ciò eh'è durevolmente piacevole e ciò ch'è buono sono la stessa cosa. Si può però subito osservare che questo è solo un erroneo scambio di parole; infatti i concetti indicati da queste espressioni non possono essere in alcun modo confusi. Il piacevole, che, in quanto tale, riferisce l'oggetto solamente ai sensi, deve anzitutto venire sottoposto a principi di ragione mediante il concetto d'uno scopo, perché lo si possa, come oggetto della volontà, chiamare buono. Che poi il rapporto col sentimento di piacere sia ben diverso quando dico una cosa insieme buona e piacevole, si vede da questo, che a proposito del buono si chiede sempre se sia tale mediatamente o immediatamente (se sia utile o buono in sé); mentre per il piacevole la domanda non si pone, perché il termine designa qualcosa che piace immediatamente (lo stesso vale anche per ciò che chiamo bello).

13 Anche nel linguaggio più comune si distingue il piacevole dal buono. Di un piatto che stuzzica il gusto con spezie ed altri ingredienti si dice senza esitare che è piacevole, confessando al tempo stesso che non è buono; esso soddisfa immediatamente i sensi, ma mediatamente, cioè attraverso la ragione, che anticipa le conseguenze, dispiace. Questa differenza si può notare persino nel giudizio sulla salute fisica. A chi la possiede essa è immediatamente piacevole (almeno negativamente, come assenza d'ogni dolore fisico).

Per dirla però buona, la si deve considerare mediante la ragione in rapporto ad uno scopo, cioè come uno stato che ci rende atti a tutte le nostre occupazioni. Dal punto di vista della felicità ognuno crede di potere, in fin dei conti, chiamare un vero, anzi il sommo bene, la medesima somma (considerando tanto la quantità che la durata) delle gioie della vita. Ma anche contro di questo la ragione si ribella. La gioia è godimento; ma se questo solo conta, è da stolti farsi scrupoli riguardo ai mezzi che ce lo procurano, che lo si ottenga passivamente, dalla generosità della natura, oppure attraverso la nostra propria attività. Ma la ragione non si lascerà mai persuadere che abbia per se stessa valore l'esistenza d'un uomo che viva soltanto per il godimento (per quanto intensamente si dia da fare a questo scopo), e questo anche se egli si prestasse nel modo migliore a farne partecipi anche altri, tutti ugualmente tesi al godimento, per una inclinazione simpatetica che lo facesse partecipare al piacere altrui. Solo mediante ciò ch'egli fa senza riguardo al godimento, in piena libertà e indipendentemente da quello che la natura gli può procurare senza sforzo da parte sua, egli conferisce alla propria esistenza il valore assoluto d'una esistenza personale; e la felicità, con tutta l'abbondanza dei suoi diletta, è ben lungi dall'essere un bene incondizionato.

14 Ma malgrado tutte queste differenze, il buono ed il piacevole convengono nell'interesse che li lega al loro oggetto: non soltanto il piacevole (§ 3) ed il buono in senso mediato (l'utile), che piace come mezzo per qualche gioia, ma anche ciò ch'è buono in senso assoluto e sotto ogni riguardo, cioè il bene morale, che comporta il più alto interesse. Il bene è infatti oggetto della volontà (cioè d'una facoltà di desiderare determinata dalla ragione); ma è la stessa cosa volere qualcosa e provare soddisfazione per la sua esistenza, cioè prendervi interesse.

§ 5. Raffronto delle tre forme specificamente diverse di soddisfazione.

Il piacevole ed il buono sono entrambi in rapporto con la facoltà di desiderare, e si portano quindi appresso una soddisfazione, il primo patologicamente condizionata (da eccitazioni, stimoli), il secondo pura-pratica, determinata non semplicemente dalla rappresentazione dell'oggetto ma anche da quella della congiunzione del soggetto con l'esistenza dell'oggetto stesso. Non è soltanto l'oggetto a piacere, ma anche la sua esistenza⁶. Al contrario, il giudizio di gusto è puramente contemplativo, vale a dire, mette a confronto le proprietà dell'oggetto, indipendentemente dalla sua esistenza, col sentimento del piacere e del dispiacere. Ma, quanto a questa contemplazione, essa non si rivolge a concetti; il giudizio di gusto non è infatti un giudizio conoscitivo (né teorico, né pratico), pertanto non si fonda su concetti né è a questi finalizzato.

15 Il piacevole, il bello, il buono designano dunque tre distinti modi di porsi delle rappresentazioni rispetto al sentimento del piacere e del dispiacere, in rapporto al quale noi distinguiamo gli oggetti o i modi delle rappresentazioni. Diverse sono anche le espressioni relative all'apprezzamento dei vari casi. Piacevole [an-gehm] si dice ciò che fa piacere [vergnügt]; bello [schön] ciò che puramente e semplicemente piace [gefällt]; buono, ciò che viene apprezzato, approvato [geschätzt, gebilligt], cioè cui viene attribuito un valore oggettivo. Il piacevole vale anche per gli animali irragionevoli; la bellezza solo per gli uomini, nature animali, ma ragionevoli: non semplicemente in quanto ragionevoli (come gli spiriti) ma anche in quanto animali; il bene per ogni essere ragionevole in generale. Questo punto potrà essere interamente giustificato e chiarito solo in seguito. Si può dire che di queste tre forme del sentimento

del piacevole quella del gusto del bello è la sola soddisfazione disinteressata e libera; qui infatti nessun interesse, né del senso né della ragione, forza l'approvazione. Perciò della soddisfazione si potrebbe dire che nei tre casi citati si riferisce all'inclinazione, al favore o alla stima. Il favore [gunst] è infatti l'unica soddisfazione libera. L'oggetto dell'inclinazione, o quello imposto al nostro desiderio da una legge di ragione, non ci lasciano alcuna libertà di farne in qualche modo noi stessi l'oggetto del nostro piacere. Ogni interesse presuppone o causa un bisogno, e, in quanto motivo determinante dell'approvazione, non lascia libertà al giudizio sull'oggetto.

16 Per quel che concerne l'interesse legato all'inclinazione verso ciò che è piacevole, tutti affermano che la fame è il migliore dei cuochi, e che a gente dall'appetito robusto piace tutto ciò che è commestibile, quindi una soddisfazione di questo tipo non dà prova di scegliere con gusto. Solo quando il bisogno è soddisfatto si può dire chi, tra molti, abbia gusto e chi non lo abbia. Allo stesso modo può esservi costumatezza (contegno) senza virtù, cortesia senza benevolenza, decoro senza onorabilità, ecc. Infatti dove parla la legge morale, non rimane oggettivamente più libertà di scelta circa ciò che si deve fare; e dar prova di gusto nella propria condotta (o nel giudicare quella altrui) è cosa del tutto diversa dal manifestare il proprio carattere morale; poiché questo contiene un precetto e produce un bisogno, mentre il gusto morale non fa che giocare con gli oggetti della soddisfazione, senza legarsi a nessuno.

Definizione del bello desunta dal primo momento.

Il gusto è la facoltà di giudicare d'un oggetto o d'una specie di rappresentazione, mediante una soddisfazione od insoddisfazione scevra d'ogni interesse. L'oggetto d'una tale soddisfazione si dice bello.

§ 15. Il giudizio di gusto è del tutto indipendente dal concetto di perfezione.

La finalità oggettiva la si può riconoscere solo per mezzo del rapporto del molteplice con uno scopo determinato, cioè per mezzo d'un concetto. Già da questo risulta chiaro che il bello, il giudizio sul quale si fonda su una finalità puramente formale, cioè una finalità senza scopo, è del tutto indipendente dalla rappresentazione del bene, poiché quest'ultimo presuppone una finalità oggettiva, cioè la relazione dell'oggetto con uno scopo determinato.

45 La finalità oggettiva è o esterna (utilità), oppure interna (la perfezione dell'oggetto). Che la soddisfazione che ci induce a dire bello un oggetto, non possa fondarsi sulla rappresentazione della sua utilità, i due paragrafi precedenti bastano a mostrarlo: perché allora non si tratterebbe di una soddisfazione riferita immediatamente all'oggetto, condizione, questa, che è essenziale al giudizio sulla bellezza. Ma una finalità oggettiva interna, cioè la perfezione, si avvicina già di più al predicato della bellezza: ed è per questo che anche filosofi di gran nome¹¹ l'hanno identificata con la bellezza, aggiungendo però la condizione che tale perfezione venga pensata confusamente. È della massima importanza, in una critica del gusto, decidere se anche la bellezza si lasci realmente risolvere nel concetto di perfezione.

Per giudicare della finalità oggettiva, abbiamo sempre bisogno del concetto d'uno scopo e (se deve trattarsi non di finalità esterna — utilità —, ma interna) del concetto d'uno scopo interno, che contenga il principio della possibilità interna dell'oggetto. Ora, dato che il fine in generale è ciò il cui concetto può esser considerato come il

fondamento della possibilità dell'oggetto stesso, perché ci si rappresenti una finalità oggettiva in una cosa, dovrà venire per primo il concetto di ciò che quella tal cosa dev'essere; e l'accordo del molteplice in essa con questo concetto (che dà la regola dell'unificazione del molteplice stesso) è la perfezione qualitativa della cosa. Del tutto diversa è la perfezione quantitativa, cioè la completezza d'una cosa qualunque nella sua specie, semplice concetto di grandezza (totalità), in cui ciò che la cosa deve essere è pensato come già predeterminato, e si chiede soltanto se essa possieda tutto ciò che vi si deve trovare. L'elemento formale nella rappresentazione d'una cosa, cioè l'accordo del molteplice in un'unità (che rimane indeterminata), per se stesso non comunica affatto la conoscenza d'una qualche finalità oggettiva; poiché, facendo astrazione da questa unità finale (da ciò che la cosa dev'essere), non rimane altro che la finalità soggettiva delle rappresentazioni nell'animo di chi contempla; 46 la quale indica bensì una certa finalità dello stato rappresentativo del soggetto e, in quest'ultimo, il gradimento nell'accogliere nell'immaginazione una forma data, ma nessuna perfezione d'un qualche oggetto, che qui non è pensato mediante il concetto di fine. Così, ad esempio, se in un bosco m'imbatto in una radura circolare attorniata dagli alberi, e non penso allo scopo cui potrebbe servire (ad esempio per danze campestri), la sua forma da sola non mi comunica il minimo concetto di perfezione. Ma una finalità formale oggettiva, senza scopo, cioè la semplice forma d'una perfezione (senza alcuna materia e senza il concetto di ciò con cui ci si accorda, fosse pure soltanto l'idea d'una legalità in generale), è una vera contraddizione.

47 Ora, il giudizio di gusto è un giudizio estetico, un giudizio cioè che poggia su principi soggettivi, ed il cui principio determinante non può essere un concetto, quindi neppure quello d'uno scopo determinato. Nella bellezza quindi, in quanto finalità soggettiva formale, non viene per nulla pensata una perfezione dell'oggetto, come una (pretesa) formale — ma in fondo pur sempre oggettiva — finalità. Se si ritiene che la differenza tra il concetto di bello e quello di buono consista solo nella forma logica (il primo sarebbe un concetto confuso di perfezione, il secondo un concetto chiaro), ma che quanto al contenuto e all'origine essi siano identici, allora tale differenza è nulla, perché non specifica, ed un giudizio di gusto non è meno conoscitivo di quello che dichiara la bontà di una cosa: come quando l'uomo comune dichiara che ingannare è male, fonda il suo giudizio in modo confuso sugli stessi principi razionali che il filosofo porta a chiarezza. Ho già però sostenuto la tesi che un giudizio estetico è unico nella sua specie, e che non dà assolutamente nessuna conoscenza (nemmeno confusa) dell'oggetto, mentre a questa è necessario un giudizio logico; quello estetico invece non fa che riferire al soggetto la rappresentazione con cui è dato un oggetto, senza evidenziarne alcuna proprietà, salvo la forma finale nella determinazione delle forze rappresentative da esso attivate. Il giudizio si dice estetico appunto perché il suo principio di determinazione non è un concetto, ma il sentimento (del senso interno) di quell'accordo nel gioco tra le facoltà dell'animo, in⁴⁸ quanto può essere soltanto sentito. Al contrario, se si volessero chiamare estetici i concetti confusi, ed il giudizio su di questi fondato, si avrebbe un intelletto che giudica sensibilmente, oppure un senso che rappresenta mediante concetti i propri oggetti: due contraddizioni. La facoltà dei concetti, confusi o chiari che siano, è l'intelletto; e sebbene esso intervenga nel giudizio di gusto in quanto giudizio estetico (come in ogni giudizio), vi interviene però non come facoltà della conoscenza di un oggetto, ma come facoltà della determinazione del giudizio e della sua

rappresentazione (senza concetto), in conformità al rapporto che questa stabilisce col soggetto e col suo sentimento interno, e precisamente in quanto questo giudizio è possibile secondo una regola universale

§ 43. Dell'arte in generale.

1) L'arte viene distinta dalla natura come il fare (facere) dall'agire od operare in generale (agere), ed il prodotto o risultato della prima si distingue da quello della seconda come l'opera (opus) dall'effetto (effectus).

174 A rigore non si dovrebbe dare il nome di arte se non alla produzione mediante libertà, cioè mediante una volontà che pone la ragione a fondamento delle proprie azioni. Infatti, sebbene ci compiacciamo di dire opera d'arte il lavoro delle api (i favi regolarmente costruiti), questo avviene solo per analogia; non appena ci rendiamo conto che il loro lavoro non si basa su un'autonoma riflessione razionale, diciamo che si tratta di un prodotto della loro natura (dell'istinto) ed in quanto arte lo attribuiamo soltanto al loro creatore.

Se, scavando in una torbiera, si trova, come è talvolta accaduto, un pezzo di legno lavorato, non si dice che esso è un prodotto della natura, ma dell'arte; la causa che l'ha prodotto ha concepito uno scopo al quale esso deve la propria forma. D'altronde un'arte si ravvisa in tutto ciò che è conformato in modo tale che una sua rappresentazione ha dovuto precederne, nella causa, la realizzazione (come nel caso delle stesse api), senza che con questo l'effetto debba essere stato veramente pensato dalla causa stessa; ma quando si parla di qualcosa come di un'opera d'arte, per distinguerla da un effetto naturale, s'intende sempre con questo un'opera dell'uomo.

2) L'arte in quanto abilità dell'uomo viene distinta anche dalla 175 scienza (come il potere dal sapere), come facoltà pratica da facoltà teoretica, tecnica da teoria (come l'agrimensura dalla geometria). E propriamente non si parla di arte a proposito di ciò che si può purché solo si sappia ciò che va fatto, quindi si conosca sufficientemente l'effetto desiderato. All'arte appartiene solo ciò che la conoscenza anche la più completa non basta a dare l'abilità di fare. Camper²³ descrive con grande accuratezza le caratteristiche della scarpa ideale, ma non era certo in grado di fabbricarne alcuna.

3) L'arte viene anche distinta dal mestiere; la prima si dice liberale [freie], il secondo può esser detto mercenario. La prima viene considerata come capace di realizzare il proprio fine solo come gioco, cioè come un'occupazione per se stessa piacevole; il secondo come un lavoro, cioè come un'occupazione in sé spiacevole (penosa), ed attraente solo per il risultato (ad esempio il salario); e che quindi può essere imposta coattivamente. Il problema se 176 si possano classificare, nella gerarchia delle corporazioni professionali, gli orologiai tra gli artisti ed i fabbri tra gli artigiani, esige un punto di vista diverso da quello che qui assumiamo; cioè la proporzione dei talenti che devono stare alla base di questa o di quella professione. Neppure voglio esaminare la questione, se anche tra le cosiddette sette arti liberali non se ne potrebbe citare qualcuna che va annoverata tra le scienze, e pure qualcuna che si può accostare ai mestieri. Non è tuttavia fuor di luogo ricordare che in tutte le arti liberali è pur necessario un elemento di costrizione, o, come si dice, un meccanismo senza il quale lo spirito, che nell'arte deve essere libero e che solo anima l'opera, resterebbe privo di corpo e svaporerebbe interamente (ad esempio, nell'arte, la proprietà e la ricchezza della lingua, come la prosodia e la metrica); alcuni dei nuovi educatori credono infatti di

promuovere nel modo migliore un'arte liberale, togliendole ogni elemento costrittivo e facendone, da lavoro, un semplice gioco.

§ 44. Dell'arte bella.

177 Del bello non esiste una scienza, ma solo una critica; neppure esiste una bella scienza, ma solo una bella arte. In una scienza del bello, infatti, si dovrebbe decidere scientificamente, cioè con ragionamenti dimostrativi, cosa vada considerato bello o meno; ma così il giudizio sulla bellezza, se appartenesse alla scienza, non sarebbe un giudizio di gusto. Quanto alla bella scienza, una scienza che come tale fosse bella, è un assurdo; se ad essa infatti, come scienza, chiedessimo prove e ragioni, ci risponderebbe con frasi ad effetto (bonmots). — All'origine dell'espressione corrente belle scienze, sta senza dubbio l'osservazione del tutto corretta, che per portare a perfezione l'arte bella, si richiede molta scienza; ad esempio conoscenza delle lingue antiche, erudizione negli autori ritenuti classici, la storia, la conoscenza delle antichità ecc.; e perciò queste scienze storiche, costituendo l'indispensabile preparazione e fondamento dell'arte bella, ed in parte anche sottintendendo la conoscenza stessa dei prodotti dell'arte bella (eloquenza e poesia), con uno scambio di parole sono state esse stesse dette belle scienze.

178 Quando l'arte, adeguata alla conoscenza di un progetto possibile, si limita ad eseguire le operazioni necessarie alla sua realizzazione, essa è meccanica; se invece ha per scopo immediato il sentimento di piacere, prende il nome di arte estetica. Questa può essere o arte piacevole o arte bella. Nel primo caso lo scopo è di associare il piacere alle rappresentazioni come semplici sensazioni, nel secondo alle rappresentazioni come modi di conoscenza.

Arti piacevoli sono quelle dirette unicamente al godimento; tali sono tutte le attrattive che possono dilettere una riunione conviviale, come l'intrattenere la compagnia con racconti, il destare in essa una conversazione franca e vivace, portandola con lo scherzo ed il riso ad un certo tono di allegria, in modo che si possa chiacchierare, come si usa dire, tra una portata e l'altra, senza che nessuno si assuma la responsabilità di ciò che dice, perché non si pensa ad offrire materia di durevole riflessione o discussione, ma solo un effimero divertimento. (Qui rientra anche il modo di allestire le tavole in modo piacevole, od anche, nei grandi pranzi, la musica da tavola; cosa ben singolare, che a mo' di lieve rumore deve mantenere un'atmosfera di generale allegria, favorendo, senza che nessuno presti la minima attenzione alla sua composizione, la libera conversazione tra vicini di tavola). Qui rientrano anche tutti i giochi che non offrono altro interesse oltre a quello di far passare il tempo senza che ce ne accorgiamo.

179 L'arte bella è invece una specie di rappresentazione che ha il suo scopo in se stessa, e che, pur senza scopo, promuove la cultura delle facoltà dell'animo in vista della comunicazione in società.

La comunicabilità universale d'un piacere, già nel suo concetto, implica che il piacere non dev'essere di godimento, da semplice sensazione, ma di riflessione; quindi l'arte estetica, in quanto arte bella, adopera come criterio di misura il Giudizio riflettente e non la sensazione.

§ 45. L'arte bella è un'arte nella misura in cui al tempo stesso ha l'apparenza della natura.

Di fronte ad un prodotto dell'arte bella bisogna esser consapevoli che si tratta d'arte e non di natura; ma la finalità contenuta nella sua forma deve apparire tanto libera da ogni costrizione di regole arbitrarie, come se si trattasse d'un semplice prodotto della natura. È su questo sentimento della libertà nel gioco delle nostre facoltà conoscitive (e che pure dev'essere al tempo stesso finalistico), che si basa quel piacere, che solo è universalmente comunicabile, senza tuttavia fondarsi su concetti. La natura era bella, quando aveva apparenza d'arte; e l'arte può dirsi bella solo quando, pur essendo consapevoli che si tratta d'arte, ci appare come natura.

180 Possiamo infatti affermare in generale, sia per la bellezza naturale che per quella artistica: è bello ciò che piace nel mero giudizio (non nella sensazione o mediante un concetto). Ora, l'arte è sempre distintamente intesa a produrre qualcosa. Ma se si trattasse semplicemente d'una sensazione (qualcosa di meramente soggettivo) cui si associasse un piacere, questo prodotto piacerebbe nel giudizio solo per mezzo d'un sentimento sensibile. Se l'intenzione fosse rivolta alla produzione d'un oggetto determinato, l'oggetto realizzato dall'arte piacerebbe solo mediante concetto. In entrambi i casi però l'arte non piacerebbe nel mero giudizio; cioè non come arte bella, ma come arte meccanica.

La finalità nei prodotti dell'arte bella, per quanto intenzionale, non deve dunque parere tale; cioè, deve apparire come natura, sebbene si sappia che è arte. Ora, un prodotto dell'arte assume l'aspetto della natura, quando raggiunge tutta la precisione nell'accordo con le regole che di esso fanno ciò che dev'essere, ma senza pignoleria, senza lasciar trasparire una forma di sapore accademico, cioè senza mostrare tracce che indichino come la regola fosse presente davanti agli occhi dell'artista, quasi ad incatenare le forze del suo animo.

§ 46. L'arte bella è l'arte del genio.

Il genio è il talento (dono naturale) che dà la regola all'arte. Poiché il talento, come facoltà produttiva innata dell'artista, appartiene esso stesso alla natura, ci si potrebbe esprimere anche così: il genio è la disposizione innata dell'animo (*ingenium*), mediante la quale la natura dà la regola all'arte.

Quale che sia la validità di questa definizione, sia essa semplicemente arbitraria, sia o meno adeguata al concetto che si è soliti legare alla parola genio (di ciò si tratterà nel paragrafo successivo), si può sempre dimostrare già in precedenza che, secondo il significato qui usato della parola, le arti belle devono essere necessariamente considerate come arti del genio.

182 Ogni arte presuppone infatti delle regole, sui fondamenti delle quali infine rappresentare come possibile un prodotto che si debba dire artistico. Il concetto dell'arte bella però non permette di dedurre il giudizio sulla bellezza del suo prodotto da qualsivoglia regola che abbia a fondamento un concetto il quale determini come il prodotto sia possibile. L'arte bella non può escogitare da sé secondo quale regola debba realizzare i propri prodotti. Ora, poiché senza regole antecedenti nessun prodotto può dirsi arte, bisogna che nel soggetto (mediante l'accordo delle sue facoltà) sia la natura a dare la regola all'arte; l'arte bella è possibile solo come prodotto del genio.

183 Da ciò si vede: 1) che il genio è il talento di produrre ciò di cui non si può dare nessuna precisa regola, non abilità ed attitudine a ciò che si può imparare dalle regole: di conseguenza, l'originalità dev'essere la sua prima caratteristica; 2) potendovi anche

essere assurdità originali, i prodotti del genio devono essere anche modelli, cioè esemplari; quindi, senza essere essi stessi frutto di imitazione, devono servire a tal scopo per gli altri, cioè come misura o regola del giudizio. 3) Il genio non sa descrivere o mostrare in modo scientifico come esso realizzi i propri prodotti, ma dà la regola in quanto natura; per cui l'autore d'un prodotto di genio, non sa egli stesso come gli vengano in mente le idee per realizzarle, né è in suo potere trovarne a proprio piacere o secondo un piano, comunicandole ad altri in precetti che li mettano in condizione di realizzare prodotti simili. (È probabilmente per questo che la parola genio deriva da genius, lo spirito proprio di un uomo, quello che dalla nascita è stato dato all'uomo, lo protegge e lo guida, ed alla cui ispirazione sono dovute quelle idee originali). 4) La natura non dà mediante il genio la regola alla scienza ma all'arte, ed anche questo solo in quanto questa deve essere arte bella.

§ 47. Spiegazione e conferma della precedente definizione del genio.

Tutti sono concordi nell'opporre diametralmente il genio allo spirito d'imitazione. Ora, essendo l'apprendere null'altro che imitazione, le più grandi doti (capacità) di studioso non bastano come tali a fare un genio. Anche se qualcuno pensa o immagina per conto suo, senza limitarsi ad apprendere ciò che altri hanno pensato, anzi facendo delle invenzioni nel campo delle arti o delle scienze, questa non è ancora una buona ragione per dare ad un simile (spesso potente) cervello il nome di genio (in opposizione a chi, incapace d'altro che non sia l'apprendere e l'imitare, viene detto un «pennello» [pinsel]); perché anche questo si sarebbe potuto imparare, si trova dunque sulla via naturale della ricerca e della riflessione secondo regole, e non è specificamente diverso da ciò che si può conseguire con la diligenza e l'imitazione. Così, tutto ciò che Newton ha esposto nella sua immortale opera sui principi della filosofia naturale, per quanto ci volesse una grande mente per scoprirlo, si può bene imparare, ma non si può imparare lo spirito poetico, per quanto esaurienti possano essere i precetti dell'arte poetica, ed eccellenti i modelli. La ragione è questa, che Newton avrebbe potuto mostrare chiaramente e distintamente, non solo a 184 se stesso, ma anche ai suoi continuatori, tutti i passi che conducevano dai primi elementi della geometria fino alle sue grandi e profonde scoperte; mentre nessun Omero, nessun Wieland²⁴ può mostrare come facciano a sorgere ed a comporsi nel suo cervello le sue idee, ricche sia di fantasia che di pensiero; perché, non sapendolo egli stesso, neppure può insegnarlo ad altri. Nel campo scientifico dunque il più grande autore di scoperte si differenzia dal più stento imitatore e discepolo solo per il grado, mentre è specificamente diverso da colui che la natura ha dotato per le arti belle. Con questo non si vuole sminuire il merito di quei grandi uomini ai quali tanto deve il genere umano, rispetto a coloro che, per il loro talento per le arti belle sono dei favoriti della natura. Appunto per il fatto che il talento dei primi consiste nel contribuire ad un indefinito perfezionamento delle conoscenze e di tutti i vantaggi che ne derivano, ed anche all'istruzione degli altri in quelle stesse conoscenze, ¹⁸⁵ questi possiedono un grosso vantaggio rispetto a coloro che meritano il nome di geni: per questi infatti l'arte deve ad un certo punto fermarsi, perché le sono fissati dei limiti insuperabili, limiti che probabilmente sono stati già da tempo raggiunti e non possono essere ulteriormente spostati; l'abilità dell'artista non è inoltre comunicabile, ma viene data direttamente a ciascuno dalla mano della natura, e muore quindi con lui, finché la natura non dia un giorno un dono altrettanto ricco ad un altro,

che non abbia bisogno d'altro che d'un esempio per esercitare in modo simile il talento, del quale ha coscienza.

Poiché il dono naturale deve dar la regola all'arte (in quanto arte bella), di che tipo è questa regola? Essa non può venir racchiusa in una formula a mo' di precetto, altrimenti il giudizio del bello sarebbe determinabile secondo concetti; la regola dev'essere invece astratta dal fatto, cioè del prodotto, sul quale altri possono saggiare il proprio talento, facendosene un modello non già per copiarlo [Nachmachung], ma per emularlo [Nachahmung]²⁵. È difficile spiegare come ciò sia possibile. Le idee dell'artista destano nell'allievo idee analoghe, se ia natura gli ha donato una simile proporzione delle facoltà dell'animo. I modelli dell'arte bella sono perciò l'unico tramite per trasmettere tali idee alla posterità; il che non potrebbe avvenire mediante semplici descrizioni (specialmente nel campo delle arti della parola); ed in queste non possono divenire 186 classici se non i modelli offerti da lingue antiche, morte, ed oggi conservate solo come lingue dotte.

Per quanto le arti meccaniche e quelle belle siano molto distanti, le prime richiedendo solamente diligenza e studio, le seconde il genio, non vi è però alcun'arte bella nella quale non si trovi qualcosa di meccanico, che possa essere appreso e seguito secondo regole, e quindi qualcosa di accademico, a costituire la condizione essenziale dell'arte. Bisogna infatti che in essa venga pensato un qualche scopo, altrimenti i suoi prodotti non si potrebbero attribuire all'arte, ma solo al caso; ma per realizzare uno scopo si richiedono regole definite, cui non è lecito sottrarsi. Ora, poiché l'originalità del talento costituisce un elemento essenziale (ma non l'unico) del carattere del genio, gli spiriti superficiali credono che non vi sia modo migliore di farsi passare per geni brillanti, dello sbarazzarsi della costrizione d'ogni regola di scuola, credendo di far miglior figura su un cavallo selvaggio che su uno da maneggio. Il genio non può far altro che fornire ai prodotti dell'arte bella un ricco materiale; per elaborarlo e dargli forma occorre un talento educato da una scuola, in grado di farne un uso che possa superare l'esame del Giudizio. È però assolutamente ridicolo sentire qualcuno 187 parlare e sentenziare come un genio in cose che richiedono le più accurate indagini della ragione; non si sa di chi si debba ridere di più, se del ciarlatano che spande intorno a sé tanto fumo, che si può sbrigliare la fantasia, non riuscendo a veder nulla chiaramente, o del pubblico, ingenuamente convinto che la sua incapacità di discernere ed afferrare chiaramente quel capolavoro di profondità dipenda dal fatto che gli si somministrano nuove verità in dosi massicce, mentre i lavori minuziosi (con appropriate spiegazioni ed esame metodico dei principi) hanno ai suoi occhi l'aria d'un lavoro dilettesco.

§ 9. Esame della questione, se nel giudizio di gusto il sentimento dispiacere preceda il giudizio sull'oggetto, o viceversa.

La soluzione di questo problema è la chiave della critica del gusto e merita pertanto un'attenzione particolare.

Se venisse prima il piacere per l'oggetto dato, e se il giudizio di gusto si limitasse a conferire alla rappresentazione dell'oggetto la comunicabilità universale di quel piacere, avremmo un procedimento intimamente contraddittorio. Un tale piacere non sarebbe infatti altro che la semplice piacevolezza della sensazione, e quindi non potrebbe per sua natura aver altra validità che individuale, perché dipenderebbe immediatamente dalla rappresentazione nella quale l'oggetto è dato.

28 È quindi la universale comunicabilità dello stato d'animo nella rappresentazione data, a dover stare a fondamento del giudizio di gusto, come condizione soggettiva di questo, avendo come conseguenza il piacere relativo all'oggetto. Ma di universalmente comunicabile non c'è che la conoscenza, e la rappresentazione in quanto è conoscenza: perché solo allora la rappresentazione è puramente oggettiva, e solo per questa via ha un punto di riferimento universale, col quale la facoltà rappresentativa di tutti è costretta a convenire. Ora, se il principio di determinazione del giudizio su questa comunicabilità universale della rappresentazione dev'essere pensato come puramente soggettivo, cioè prescindendo da un concetto dell'oggetto, non lo si può trovare altro che nello stato d'animo che risulta dal rapporto reciproco tra le facoltà rappresentative, quando queste riferiscono una rappresentazione data alla conoscenza in generale.

29 Le facoltà conoscitive, messe in gioco da questa rappresentazione, sono qui in un gioco libero, perché nessun concetto determinato le limita ad una particolare regola conoscitiva. Pertanto lo stato d'animo che accompagna tale rappresentazione dev'essere un sentimento del libero gioco delle facoltà rappresentative in una rappresentazione data, in vista d'una conoscenza in generale. Ora, perché da una rappresentazione, con cui è dato un oggetto, nasca una conoscenza, si richiedono l'immaginazione per la composizione del molteplice dell'intuizione, e l'intelletto per l'unità del concetto che unifica le rappresentazioni. Questo stato di libero gioco delle facoltà conoscitive in presenza d'una rappresentazione con cui è dato un oggetto, deve prestarsi ad essere universalmente comunicato; infatti la conoscenza, in quanto determinazione dell'oggetto, con cui rappresentazioni date (in qualunque soggetto), devono accordarsi, è l'unica specie di rappresentazione universalmente valida.

La comunicabilità soggettiva universale del modo di rappresentazione di un giudizio di gusto, dovendo verificarsi senza presupporre un concetto determinato, non può essere altro che lo stato d'animo che accompagna il libero gioco dell'immaginazione e dell'intelletto (in quanto essi si accordano tra loro, come deve avvenire per una conoscenza in generale); abbiamo infatti coscienza del fatto che questo rapporto soggettivo propizio alla conoscenza in generale deve valere universalmente ed essere quindi universalmente comunicabile, come lo è ogni conoscenza determinata, che d'altronde riposa sempre, come condizione soggettiva, su quel rapporto.

Ora, questo giudizio puramente soggettivo (estetico) dell'oggetto o della rappresentazione con cui esso è dato, precede il piacere per l'oggetto, ed è il fondamento di questo piacere per l'armonia delle facoltà conoscitive; è solamente su quella universalità delle condizioni soggettive di giudizio che si fonda quest'universale validità soggettiva della soddisfazione che noi associamo con la rappresentazione dell'oggetto che diciamo bello.

30 Che vi sia un piacere nel poter comunicare il proprio stato d'animo, anche solo riguardo alle facoltà conoscitive, lo si potrebbe facilmente dimostrare (in modo empirico e psicologico) richiamando la naturale inclinazione dell'uomo alla socievolezza. Questo però non basta al nostro scopo. Il piacere che proviamo, noi ce lo attendiamo anche da ogni altro come necessario nel giudizio di gusto, quasi che il dire bello un oggetto riguardasse una proprietà dell'oggetto, in questo determinata mediante concetti; mentre la bellezza in se stessa, senza riferimento al sentimento del soggetto, è nulla. La discussione di questo problema dobbiamo tuttavia rimandarla fino alla risposta a quest'altra: se e come siano possibili giudizi estetici a priori.

Ora ci occuperemo ancora della questione subordinata: in che modo nel giudizio di gusto noi prendiamo coscienza del reciproco accordo soggettivo delle facoltà conoscitive: esteticamente mediante il semplice senso interno e la sensazione, oppure intellettualmente mediante la coscienza della nostra attività intenzionale, con la quale le mettiamo in gioco?

31 Se la rappresentazione data, che provoca il giudizio di gusto, fosse un concetto ed unisse intelletto ed immaginazione del giudizio dell'oggetto in vista della conoscenza di questo, allora la coscienza di questo rapporto sarebbe intellettuale (come nello schematismo oggettivo del Giudizio, di cui tratta la Critica). Ma in tal caso il giudizio non avrebbe nulla a che fare col piacere e col dispiacere, non sarebbe quindi un giudizio di gusto; quest'ultimo determina l'oggetto riguardo al sentimento di piacere ed al predicato della bellezza, indipendentemente da concetti. Di conseguenza, quella unità soggettiva del rapporto può manifestarsi solo mediante la sensazione. Ciò che anima entrambe le facoltà (dell'immaginazione e dell'intelletto) in vista di un'attività non determinata⁸ e tuttavia concorde grazie allo stimolo della rappresentazione data (dell'attività propria d'una conoscenza in generale), è la sensazione la cui universale comunicabilità è postulata dal giudizio di gusto. 32 Un rapporto oggettivo può essere soltanto pensato; ma nella misura in cui, rispetto alle sue condizioni, è soggettivo, i suoi effetti vengono sentiti nell'animo; di un rapporto poi che non si basa su alcun concetto (come quello tra le facoltà rappresentative e la facoltà conoscitiva in generale), non è possibile aver coscienza se non mediante la sensazione risultante dal gioco delle due facoltà dell'animo (intelletto e ragione) avvivate dal reciproco accordo. Una rappresentazione che, isolata e non confrontata con altre, tuttavia si accordi con le condizioni dell'universalità, la quale costituisce la funzione dell'intelletto in generale, porta tra le facoltà conoscitive quel proporzionato accordo del quale abbiamo bisogno per ogni conoscenza, e che quindi riteniamo valido per ogni essere che debba giudicare congiungendo intelletto e senso (per ogni uomo).

§ 49. Delle facoltà dell'animo che costituiscono il genio.

192 Di certi prodotti, dai quali ci si attende che, almeno in parte, manifestino le caratteristiche dell'arte bella, si dice che manca loro lo spirito; per quanto non si trovi in essi nulla da biasimare riguardo al gusto. Una poesia può essere molto garbata ed elegante, ma senza spirito. Una storia è esatta ed ordinata, ma senza spirito. Un discorso solenne è profondo ed insieme ornato, ma senza spirito. Vi sono conversazioni non prive d'interesse, ma senza spirito; anche d'una donna si dice che è bella, affabile e graziosa, ma senza spirito. Che cosa si intende qui dunque per spirito?

Spirito [Geist], inteso in senso estetico, è il nome del principio vivificante dell'animo. E ciò che gli consente di vivificare l'animo, la materia di cui si serve, è ciò che conferisce alle facoltà slancio e orientamento finalistico, dando il via ad un gioco che si mantiene da sé e che di per sé irrobustisce tali facoltà.

193 Ora, io sostengo che questo principio non è altro che la facoltà di presentazione delle idee estetiche; dove per idea estetica intendo quella rappresentazione dell'immaginazione che dà occasione di pensare molto, senza che un qualche pensiero determinato, cioè un concetto, possa risultare ad esse adeguato; e che, di conseguenza, nessuna lingua può completamente esprimere e rendere comprensibile. — È facile vedere che tale idea costituisce il corrispondente (pendant) di un'idea della ragione, la

quale è al contrario un concetto al quale nessuna intuizione (rappresentazione dell'immaginazione) può essere adeguata.

L'immaginazione (come facoltà conoscitiva produttiva) esplica una grande potenza nella creazione per così dire di un'altra natura dalla materia che le fornisce la natura reale. Noi ci svagiamo con essa, quando l'esperienza ci pare troppo banale; rimaneggiamo anche quest'ultima, sempre, è vero, secondo leggi analogiche, ma anche secondo principi che hanno la loro sede nelle sfere superiori della ragione (e che ci sono altrettanto naturali di quelli che guidano l'apprensione intellettuale della natura empirica), perché se, seguendo quella, prendiamo a prestito materia dalla natura, possiamo però elaborarla in vista di qualcos'altro, cioè di ciò che trascende la natura.

A queste rappresentazioni dell'immaginazione si può dare il nome di idee: da un lato perché quanto meno tendono a qualcosa che si trova al di là dei limiti dell'esperienza, cercando così di avvicinarsi ad una presentazione dei concetti della ragione (delle idee dell'intelletto), il che dà loro un'apparenza di realtà oggettiva; d'altra parte, e in modo più essenziale, perché nessun concetto può esser loro, in quanto intuizioni interne, del tutto adeguato. Il poeta osa dar corpo ad idee della ragione di esseri invisibili, del regno dei beati, dell'inferno, dell'eternità, della creazione ecc.; od anche dà corpo, con una perfezione della quale non si trova esempio in natura, a cose che ricorrono nell'esperienza (ad esempio la morte, l'invidia e gli altri vizi, così l'amore, la gloria ecc.), trascendendo i limiti dell'esperienza con un'immaginazione che, in gara con la ragione, tende verso il massimo; ed è propriamente nella poesia che la facoltà delle idee estetiche può dar piena misura di se stessa. Ma questa facoltà, considerata solamente in se stessa, non è propriamente altro che un talento (dell'immaginazione).

Ora, se ad un concetto si sottopone una rappresentazione dell'immaginazione che appartenga alla presentazione di questo, ma che per proprio conto offra tanti spunti di riflessione da non lasciarsi mai racchiudere entro un concetto definito, ampliando quindi all'infinito il concetto stesso sotto il profilo estetico, l'immaginazione è in tal caso creatrice, e pone in movimento la facoltà delle idee dell'intelletto (la ragione), in occasione d'una rappresentazione che dà da pensare (cosa che, è vero, appartiene al concetto dell'oggetto), più di quanto possa in essa venire compreso e chiarito.

195 Quelle forme che non costituiscono in sé una presentazione d'un concetto dato, ma che, in quanto rappresentazioni secondarie dell'immaginazione, si limitano ad esprimere le conseguenze che ne derivano, e l'affinità di quel concetto con altri, vengono dette attributi (estetici) di un oggetto, il cui concetto non può venire adeguatamente esibito in quanto idea della ragione. Così l'aquila di Giove con la folgore tra gli artigli è un attributo del potente re del cielo, ed il pavone della superba regina del cielo. Questi simboli non ci presentano, come gli attributi logici, il contenuto dei nostri concetti di sublimità e maestà della creazione, ma qualcos'altro che stimola l'immaginazione ad estendersi ad una quantità di rappresentazioni affini, che danno da pensare più di quanto si riesca ad esprimere con un concetto ridotto a definita forma verbale; essi forniscono un'idea estetica, la quale sta in luogo di una presentazione logica di quell'idea razionale, ma la cui funzione specifica è di vivificare l'animo, aprendo alla sua vista un campo sterminato di rappresentazioni affini. Tra le arti belle questo non avviene solo nella pittura e nella scultura (per le quali si usa comunemente il termine di attributi); anche la poesia e l'eloquenza traggono lo spirito che anima le loro opere, solamente dagli attributi 196 estetici degli oggetti, che accompagnano quelli

logici, e conferiscono all'immaginazione lo slancio a pensare, per quanto in modo confuso, più di quanto si lasci racchiudere in un concetto, e quindi in una determinata espressione verbale. — Per brevità, devo limitarmi a pochi esempi.

Quando il grande re²⁶, in una delle sue poesie così si esprime: «Andiamocene senza affanno, moriamo senza rimpianti, lasciando l'universo pieno dei nostri benefici. Così l'astro del giorno, alla fine del suo corso, spande sull'orizzonte una dolce luce, e gli ultimi raggi che fendono l'aria, sono i suoi ultimi sospiri per l'universo».

Verso la fine della sua vita, egli anima ancora la sua idea razionale d'un sentire cosmopolitico, con un attributo che l'immaginazione (nel ricordo di tutte le dolcezze d'una bella giornata d'estate ormai giunta al termine, richiamataci all'animo dalla serenità della sera), associa a quelle rappresentazioni, e che suscita una quantità di sensazioni e rappresentazioni secondarie, per le quali non si trova alcuna espressione. D'altra parte, e reciprocamente, persino un concetto intellettuale può fungere da attributo d'una rappresentazione dei sensi, vivificando quest'ultima con l'idea del sovrasensibile; ma solo in quanto qui viene usato l'elemento estetico, che dipende soggettivamente dalla coscienza del sovrasensibile. Così si esprime ad esempio un poeta nel descrivere un bel mattino: «sorgeva ¹⁹⁷ il sole, come dalla virtù la pace»²⁷. La coscienza della virtù, anche solamente nel pensarsi nei panni d'un uomo virtuoso, spande nell'animo una quantità di pensieri elevati e rassicuranti, ed apre una prospettiva sconfinata su un futuro felice, che non è interamente traducibile in un'espressione adeguata od un concetto determinato.

In una parola, l'idea estetica è una rappresentazione dell'immaginazione associata ad un concetto dato, la quale, nel libero uso dell'immaginazione, è legata con una tale molteplicità di rappresentazioni parziali, che per essa non si può trovare alcuna espressione che designi un concetto determinato: una rappresentazione quindi che ad un concetto fa associare pensieri inesprimibili, il cui sentimento vivifica le facoltà conoscitive, infondendo spirito nella mera lettera del linguaggio.

¹⁹⁸ Le facoltà dell'animo, dunque, la cui unione (in un determinato rapporto) costituisce il genio, sono l'immaginazione e l'intelletto. Solamente, nell'uso conoscitivo dell'immaginazione quest'ultima è sottoposta alla costrizione dell'intelletto, ed alla limitazione d'essere adeguata al concetto di questo; dal punto di vista estetico essa è invece libera, al di là di questo accordo con il concetto, di fornire spontaneamente all'intelletto un ricco materiale allo stato embrionale, del quale esso non ha tenuto conto nel suo concetto; e che esso però adopera non tanto in vista dell'oggettività conoscitiva, quanto soggettivamente in vista dell'animazione delle facoltà conoscitive (e perciò indirettamente, anche a vantaggio della conoscenza). Il genio pertanto consiste propriamente in quella felice disposizione che nessuna scienza e nessuna diligenza possono dare, di trovare per un concetto dato, le idee e l'espressione a queste confacente, con la quale poter comunicare lo stato d'animo che ne risulta. Quest'ultimo talento è ciò che viene propriamente detto spirito; infatti, per esprimere e rendere universalmente comunicabile ciò che nello stato d'animo relativo ad una rappresentazione non è dicibile (sia l'espressione in forma verbale, pittorica o plastica), è necessaria una facoltà che permetta di cogliere a volo il rapido gioco dell'immaginazione, unificandolo in un concetto che ¹⁹⁹ si possa comunicare senza costrizione di regole (un concetto proprio per questo originale, e che al tempo stesso rivela una nuova regola, che non si è potuta derivare da nessun principio od esempio

precedente).

Se, dopo queste analisi, ritorniamo a considerare la definizione sopra illustrata del genio, troviamo in primo luogo, che si tratta d'un talento per l'arte e non per la scienza, nella quale il procedimento deve fondarsi e determinarsi sulla base di regole chiaramente conosciute; in secondo luogo, che esso, in quanto talento artistico, presuppone un concetto determinato del prodotto finale, quindi l'intelletto, ma anche una rappresentazione (sebbene indeterminata) della materia, cioè dell'intuizione che serve alla presentazione del concetto, e quindi un rapporto tra immaginazione ed intelletto; in terzo luogo, ch'esso si manifesta non tanto nell'esecuzione d'uno scopo prefissato (l'esibizione d'un concetto determinato) quanto piuttosto nell'esposizione [Vortrag] o espressione delle idee estetiche, le quali contengono a questo scopo ricco materiale, quindi nel rappresentare l'immaginazione nella sua libertà da ogni guida di regole, eppure in vista della presentazione del concetto dato; che finalmente, in quarto luogo, la finalità soggettiva, spontanea, inintenzionale, nel libero accordo dell'immaginazione con la legalità dell'intelletto, presuppone una tale armonizzazione tra queste due facoltà, che nessuna osservanza di regole, sia della scienza come dell'imitazione meccanica, può produrre, ma che possono scaturire soltanto dalla natura del soggetto.

Poste queste premesse, ecco cos'è il genio: l'esemplare originalità del talento naturale d'un soggetto nel libero uso delle sue facoltà conoscitive. In tal modo, il prodotto d'un genio (per ciò che va in esso attribuito al genio e non al possibile apprendistato alla scuola) è, per un altro genio, un esempio non da imitare (perché in tal caso andrebbe perduto ciò che v'è in esso di geniale, e che costituisce lo spirito dell'opera) ma da seguire; nell'altro esso risveglia il sentimento della sua propria originalità, incitandolo a liberarsi nell'arte da regole costrittive, in modo che questa si dia da sé una nuova regola, mediante la quale il talento si dimostra esemplare. Dato però che il genio è un favorito della natura, e va considerato come un fenomeno inconsueto, il suo esempio offre ad altri uomini di buone doti una scuola, cioè un insegnamento metodico secondo regole, per quanto è stato possibile estrarle dalle caratteristiche proprie di quelle opere di genio; e per costoro l'arte bella è imitazione, cui la natura ha dato la regola per mezzo di un genio.

Ma questa imitazione diventa scimmiettatura quando l'allievo copia tutto, persino le imperfezioni di forma che il genio ha dovuto tollerare perché non gli riusciva di eliminarle senza indebolire l'idea. Questo coraggio giova soltanto al genio; ed una certa audacia nell'espressione, ed in generale certe deviazioni dalla regola comune, si addicono a lui, ma non sono per nulla degne d'essere imitate, anzi rimangono sempre in sé dei difetti, dai quali bisogna cercare di liberarsi, ma per i quali il genio è in certo modo privilegiato, perché l'originalità del suo slancio spirituale patirebbe per questa ansiosa cautela. L'essere manierato è un'altra specie di scimmiettatura, che insegue la mera singolarità in quanto tale, allontanandosi il più possibile dagli imitatori, senza però possedere il talento d'essere anche esemplare. — Vi sono in generale due modi (modus) di comporre ed esporre i propri pensieri, di cui uno si dice maniera (modus aestheticus), l'altro metodo (modus logicus); e la differenza è questa, che il primo non ha altro metro di giudizio se non il sentimento dell'unità nella presentazione, mentre il secondo segue principi determinati; per l'arte bella vale quindi solamente il primo. Ma un'opera d'arte si dice manierata solo quando l'esposizione dell'idea in essa contenuta mira alla

singularità e non è adeguata all'idea. I preziosismi, la ricercatezza e l'affettazione che non mirano che a distinguersi (ma senza spirito) dal comune, ricordano i modi di colui del quale si dice che si ascolta mentre parla, o di chi si muove come un attore davanti ad un pubblico che lo guardi a bocca aperta; il che è infallibile indizio d'un buono a nulla.

§ 59. Della bellezza come simbolo della moralità.

Per mostrare la realtà dei nostri concetti, abbiamo sempre bisogno di intuizioni. Se si tratta di concetti empirici, le intuizioni prendono il nome di esempi: se di concetti puri dell'intelletto, quello di schemi. Ma si pretende l'impossibile quando si chiede di provare la realtà oggettiva dei concetti della ragione, cioè delle idee (e precisamente a vantaggio della conoscenza teoretica), perché non si può dare assolutamente nessuna intuizione ad esse adeguata.

255 L'ipotiposi (presentazione, *subiectio sub adspectum*), in quanto traduzione in termini sensibili, è duplice: o schematica, quando ad un concetto dell'intelletto viene offerta la corrispondente intuizione a priori; oppure simbolica, quando ad un concetto che può essere pensato solo dalla ragione, ed al quale ogni intuizione sensibile è inadeguata, viene sottoposta un'intuizione, alla quale si applica in senso puramente analogico il procedimento seguito dal Giudizio nella formazione degli schemi; concorda cioè con quello solo per la regola del procedimento, non per l'intuizione stessa, e quindi solo per la forma della riflessione e non per il contenuto.

È vero che i logici moderni ammettono l'opposizione tra rappresentazione simbolica ed intuitiva; ma è un uso improprio della parola, che ne stravolge il senso, perché il modo simbolico non è che un tipo di quello intuitivo. Quest'ultimo (l'intuitivo) si può dividere in modo di rappresentazione schematico e simbolico. In entrambi i casi si tratta di ipotiposi, cioè di presentazioni (*exhibitiones*); non semplici caratterismi, cioè designazioni dei concetti mediante segni sensibili concomitanti, che non contengono nulla di pertinente all'intuizione dell'oggetto, ma che servono ai 256 concetti come mezzo di riproduzione, secondo le leggi dell'associazione immaginativa, quindi per scopi soggettivi; tali sono parole e segni visibili (quelli algebrici, ed anche quelli mimici), come semplici espressioni dei concetti.

Tutte le intuizioni che vengono sottoposte a concetti a priori, sono pertanto o schemi o simboli; nei primi la presentazione del concetto è diretta, nei secondi indiretta. I primi procedono dimostrativamente, i secondi per via analogica (per la quale ci serviamo anche di intuizioni empiriche); nel far ciò il Giudizio esercita una duplice funzione, applicando in primo luogo il concetto all'oggetto d'una intuizione sensibile, poi, in secondo luogo, applicando la sola regola della riflessione sopra tale intuizione ad un oggetto del tutto diverso, del quale il primo non è che il simbolo. Così uno stato monarchico viene rappresentato come un corpo animato, quando è governato secondo sue proprie leggi popolari, ma come una semplice macchina (come una mola a mano), quando è sotto il dominio del volere assoluto di un solo: ma in entrambi i casi la rappresentazione è simbolica. Perché in effetti non v'è alcuna somiglianza tra uno stato dispotico ed una mola a mano, ma la somiglianza esiste tra le regole che guidano la nostra riflessione su questi oggetti e sulla loro causalità.

Questa questione non è stata finora fatta oggetto di molte analisi, per quanto meriti un più profondo esame; non è però questo il 257 luogo di intrattenervisi. La nostra lingua è piena di queste presentazioni indirette ed analogiche, in cui l'espressione non contiene

lo schema proprio del concetto, ma solo un simbolo per la riflessione. Così le parole fondamento (appoggio, base), dipendere (pendere dall'alto), scaturire (invece di seguire), sostanza (il supporto degli accidenti, come dice Locke) e innumerevoli altre, sono ipotiposi non schematiche, ma simboliche; espressioni per concetti che non si avvalgono d'una intuizione diretta, ma solo d'una analogia con questa, cioè del trasferimento della riflessione su un oggetto dell'intuizione, ad un concetto del tutto diverso, al quale forse non potrà mai corrispondere direttamente un'intuizione. Se si può già dare il nome di conoscenza ad un mero modo di rappresentazione (il che è certo permesso se non si tratta d'un principio che determini teoricamente ciò che è l'oggetto in sé, ma d'un principio pratico che determini che cosa l'idea dell'oggetto debba essere per noi e per il suo uso secondo fini); così tutta la nostra conoscenza di Dio è puramente simbolica, e chi la prende per schematica, con gli attributi di intelletto, volontà ecc., che dimostrano realtà oggettiva solo nelle creature di questo mondo, cade nell'antropomorfismo; così come, se lascia da parte ogni elemento intuitivo, cade nel deismo, per il quale non si può conoscere nulla di 258 nulla, neppure sotto l'aspetto pratico.

Ora, io affermo che il bello è il simbolo del bene morale; ed anche considerandolo da questo solo punto di vista (una relazione che è naturale ad ognuno, e che per di più ognuno esige dagli altri come dovere) esso piace con una pretesa al consenso universale, mentre l'animo avverte una certa nobile elevazione al di sopra della semplice predisposizione al piacere sensibile, e stima anche l'altrui valore secondo una massima del suo giudizio. È all'intelligibile che mira il gusto, come è stato indicato nel paragrafo precedente; vale a dire, a ciò in cui anche le nostre facoltà conoscitive superiori si accordano, e senza del quale tra la loro natura e le pretese del gusto sorgerebbero nette contraddizioni. In questa facoltà il Giudizio non si vede, come nel giudizio empirico, sotto posto all'eteronomia delle leggi dell'esperienza: riguardo agli oggetti d'un piacere così puro esso dà a se stesso la legge, come fa la ragione riguardo alla facoltà di desiderare; e, sia per questa possibilità dell'interiorità del soggetto, sia per la possibilità esterna d'una natura che con quella possibilità armonizza, il Giudizio si vede posto in rapporto, nel soggetto e fuori di esso, con qualcosa 259 che non è natura, e neppure libertà, ma che è congiunto con il fondamento di quest'ultima, e cioè con il sovrasensibile, nel quale la facoltà teoretica e quella pratica vengono (non si sa come) unificate ed accomunate. Vogliamo addurre alcuni elementi di questa analogia, senza peraltro passare sotto silenzio le differenze.

1) Il bello piace in modo non mediato (ma solo nell'intuizione riflettente, non, come la moralità, nel concetto). 2) Esso piace senza alcun interesse (il bene morale è sì legato ad un interesse, ma non ad un interesse che preceda il giudizio sulla soddisfazione, bensì con un interesse derivante dal giudizio stesso). 3) La libertà dell'immaginazione (quindi della sensibilità della nostra facoltà) viene rappresentata, nel giudizio del bello, come in accordo con la legalità dell'intelletto (nel giudizio morale la libertà del volere viene pensata come armonia della volontà con se stessa secondo leggi universali della ragione). 4) Il principio oggettivo del giudizio sul bello viene rappresentato come universale, cioè valido per ognuno, senza che un concetto universale lo renda conoscibile (il principio oggettivo della moralità è rappresentato anch'esso come universale, cioè valido per tutti i soggetti, ed anche per tutte le azioni dello stesso soggetto, ed inoltre conoscibile mediante un concetto 260 universale). Il giudizio morale

pertanto, è non solo capace di principi costitutivi determinati, ma non è possibile se non fondando delle massime su quei principi nella loro universalità.

Anche al senso comune è familiare questa analogia; spesso diamo agli oggetti belli della natura o dell'arte dei nomi che sembrano basati su un giudizio di tipo morale. Diciamo maestosi e splendidi edifici ed alberi, ridenti e gai i campi; persino i colori vengono detti innocenti, modesti, teneri, perché destano sensazioni che hanno una qualche analogia con la coscienza di uno stato d'animo indotto da giudizi morali. Il gusto rende in qualche modo possibile, senza un salto troppo brusco, il passaggio dall'attrattiva sensibile all'interesse morale abituale, rappresentando l'immaginazione, anche nella sua libertà, come suscettibile di determinazioni che la portano ad accordarsi con l'intelletto, ed insegnando a trovare persino negli oggetti sensibili, anche prescindendo dall'attrazione sensibile, una libera soddisfazione.