



Edmond Burke

**Ricerca sull'origine delle idee del  
sublime e del bello**



[www.liberliber.it](http://www.liberliber.it)

Questo e-book è stato realizzato anche grazie al sostegno di:



**E-text**

**Web design, Editoria, Multimedia  
(pubblica il tuo libro, o crea il tuo sito con E-text!)**

**<http://www.e-text.it/>**

QUESTO E-BOOK:

TITOLO: Ricerca sull'origine delle idee del sublime e del bello

AUTORE: Burke, Edmond

TRADUTTORE:

CURATORE: Baratono, Adelchi

NOTE:

CODICE ISBN E-BOOK: n. d.

DIRITTI D'AUTORE: no

LICENZA: questo testo è distribuito con la licenza specificata al seguente indirizzo Internet:  
<http://www.liberliber.it/online/opere/libri/licenze/>

COPERTINA: n. d.

TRATTO DA: Ricerca sull'origine delle idee del sublime e del bello / Edmund Burke ; a cura di Adelchi Baratono . - Milano : Minuziano, 1945. - 306 p. ; 17 cm.

CODICE ISBN FONTE: n. d.

1a EDIZIONE ELETTRONICA DEL: 21 giugno 2018

INDICE DI AFFIDABILITA': 1

0: affidabilità bassa

1: affidabilità standard

2: affidabilità buona

3: affidabilità ottima

SOGGETTO:

PHI001000 FILOSOFIA / Estetica

DIGITALIZZAZIONE:

Paolo Alberti, paoloalberti@iol.it

REVISIONE:

Raffaele Fantazzini, raffaelefantazzini@gmail.com

IMPAGINAZIONE:

Paolo Alberti, paoloalberti@iol.it

PUBBLICAZIONE:

Catia Righi, catia\_righi@tin.it

# Liber Liber



Se questo libro ti è piaciuto, aiutaci a realizzarne altri.  
Fai una donazione: <http://www.liberliber.it/online/aiuta/>.

Scopri sul sito Internet di Liber Liber ciò che stiamo realizzando: migliaia di ebook gratuiti in edizione integrale, audiolibri, brani musicali con licenza libera, video e tanto altro: <http://www.liberliber.it/>.

# Indice generale

Liber Liber.....	4
INTRODUZIONE.....	12
INTRODUZIONE.....	41
IL GUSTO.....	41
PARTE PRIMA.....	66
I – LA NOVITÀ.....	66
II – DOLORE E PIACERE.....	67
III – DIFFERENZA FRA CESSAZIONE DI DOLORE E PIACERE REALE.....	70
IV – DILETTO E PIACERE COME OPPOSTI L'UNO ALL'ALTRO.....	72
V – GIOIA E ANGOSCIA.....	74
VI – LE PASSIONI CHE APPARTENGONO ALLA PRESERVAZIONE DI SE STESSI.....	76
VII – IL SUBLIME.....	77
VIII – LE PASSIONI CHE APPARTENGONO ALLA SOCIETÀ.....	78
IX – LA CAUSA ULTIMA DELLA DIFFERENZA FRA LE PASSIONI CHE RIGUARDANO LA PRESERVAZIONE DI SE STESSI E QUELLE CHE RIGUARDANO LA SOCIETÀ DEI SESSI.....	80
X – LA BELLEZZA.....	81
XI – SOCIETÀ E SOLITUDINE.....	83
XII – SIMPATIA, IMITAZIONE E AMBIZIONE.....	84

XIII – LA SIMPATIA.....	85
XIV – GLI EFFETTI DELLA SIMPATIA NELLE DISGRAZIE DEGLI ALTRI.....	86
XV – GLI EFFETTI DELLA TRAGEDIA.....	88
XVI – L'IMITAZIONE.....	91
XVII – L'AMBIZIONE.....	93
XVIII – RICAPITOLAZIONE.....	94
XIX – CONCLUSIONE.....	96
PARTE SECONDA.....	100
I – LA PASSIONE CAUSATA DAL SUBLIME. . .	100
II – IL TERRORE.....	101
III. – L'OSCURITÀ.....	102
IV – DIFFERENZA FRA LA CHIAREZZA E L'OSCURITÀ RIGUARDO ALLE PASSIONI....	104
V – LA POTENZA.....	111
VI – LA PRIVAZIONE.....	120
VII – LA VASTITÀ.....	121
VIII – L'INFINITÀ.....	123
IX – LA SUCCESSIONE E L'UNIFORMITÀ.....	124
X – LA GRANDEZZA NELLE COSTRUZIONI..	127
XI – IL NON-FINITO NEGLI OGGETTI PIACEVOLI.....	128
XII – LA DIFFICOLTÀ.....	129
XIII – LA MAGNIFICENZA.....	130
XIV – LA LUCE.....	132
XV – LA LUCE NELLA COSTRUZIONE.....	135
XVI – IL COLORE CONSIDERATO COME CAU- SA DEL SUBLIME.....	136
XVII – IL SUONO E LO STREPITO.....	137

XVIII – LA SUBITANEITÀ.....	138
XIX – L'INTERMITTENZA.....	139
XX – GLI URLI DEGLI ANIMALI.....	140
XXI – L'ODORATO E IL GUSTO. COSE AMARE E ODORI CATTIVI.....	141
XXII – LA SENSIBILITÀ – IL DOLORE.....	143
PARTE TERZA.....	145
I – LA BELLEZZA.....	145
II – LA PROPORZIONE NON È LA CAUSA DELLA BELLEZZA NEI VEGETALI.....	147
III – LA PROPORZIONE NON È LA CAUSA DELLA BELLEZZA NEGLI ANIMALI.....	151
IV – LA PROPORZIONE NON È LA CAUSA DELLA BELLEZZA NELLA SPECIE UMANA.....	153
V – ALTRE CONSIDERAZIONI SULLA PROPORZIONE.....	161
VI – LA CONVENIENZA NON È CAUSA DI BELLEZZA.....	164
VII – I VERI EFFETTI DELLA CONVENIENZA .....	168
VIII – RICAPITOLAZIONE.....	171
IX – LA PERFEZIONE NON È CAUSA DI BELLEZZA.....	172
X – FIN DOVE L'IDEA DI BELLEZZA POSSA ESSERE APPLICATA ALLE QUALITÀ DELLA MENTE.....	173
XI – FIN DOVE L'IDEA DI BELLEZZA POSSA ESSERE APPLICATA ALLA VIRTÙ.....	175
XII – LA CAUSA REALE DELLA BELLEZZA. .	176

XIII – LE COSE BELLE SONO PICCOLE.....	176
XIV – LA LEVIGATEZZA.....	178
XV – LA VARIAZIONE GRADUALE.....	179
XVI – LA DELICATEZZA.....	181
XVII – LA BELLEZZA NEL COLORE.....	182
XVIII – RICAPITOLAZIONE.....	183
XIX – LA FISONOMIA.....	184
XX – L'OCCHIO.....	185
XXI – LA BRUTTEZZA.....	186
XXII – LA GRAZIA.....	186
XXIII – L'ELEGANZA E LA VISTOSITÀ.....	187
XXIV – IL BELLO NEL TATTO.....	188
XXV – LA BELLEZZA NEI SUONI.....	190
XXVI – IL GUSTO E L'ODORATO.....	192
XXVII – CONFRONTO TRA IL SUBLIME E IL BELLO.....	193
PARTE QUARTA.....	196
1 – LA CAUSA EFFICIENTE DEL SUBLIME E DEL BELLO.....	196
II – L'ASSOCIAZIONE.....	198
III – LA CAUSA DEL DOLORE E DELLA PAURA .....	199
IV – CONTINUAZIONE.....	201
V – COME SI DETERMINA IL SUBLIME.....	203
VI – COME IL DOLORE PUÒ ESSERE CAUSA DI GODIMENTO.....	204
VII – L'ESERCIZIO È NECESSARIO PER GLI OR- GANI PIÙ DELICATI.....	206
VIII – PERCHÈ COSE NON PERICOLOSE PRO-	

DUCONO UNA PASSIONE SIMILE AL TERRORE	207
IX – PERCHÈ GLI OGGETTI VISIVI DI GRANDI DIMENSIONI SONO SUBLIMI.....	207
X – PERCHÈ L'UNITÀ È NECESSARIA PER LA VASTITÀ.....	209
XI – L'INFINITO ARTIFICIALE.....	211
XII – LE VIBRAZIONI DEVONO ESSERE SIMILI.....	212
XIII – L'EFFETTO DELLA SUCCESSIONE NEGLI OGGETTI VISIVI.....	213
XIV – L'OPINIONE DEL LOCKE RIGUARDO ALL'OSCURITÀ.....	216
XV – L'OSCURITÀ È TERRIBILE PER PROPRIA NATURA.....	218
XVI – PERCHÈ L'OSCURITÀ È TERRIBILE.....	220
XVII – GLI EFFETTI DEL NERO.....	222
XVIII – EFFETTI ATTENUATI DEL NERO.....	224
XIX – LA CAUSA FISICA DELL'AMORE.....	225
XX PERCHÈ LA LEVIGATEZZA È BELLA.....	227
XXI IL CARATTERE DELLA DOLCEZZA.....	228
XXII – LA DOLCEZZA RILASSANTE.....	231
XXIII – PERCHÈ LA VARIETÀ È BELLA.....	233
XXIV – INTORNO ALLA PICCOLEZZA.....	235
XXV – IL COLORE.....	239
PARTE QUINTA.....	241
I – LE PAROLE.....	241
II – L'EFFETTO COMUNE DELLA POESIA NON IN QUANTO SUSCITA LE IDEE DELLE COSE	242

III – LE PAROLE GENERICHE PRECEDONO LE IDEE.....	245
IV – L'EFFETTO DELLE PAROLE.....	246
V – ESEMPI IN CUI LE PAROLE POSSONO COL- PIRE SENZA SUSCITARE IMMAGINI.....	248
VI – LA POESIA NON È STRETTAMENTE UN'ARTE IMITATIVA.....	255
VII – COME LE PAROLE INFLUISCONO SULLE PASSIONI.....	256

**EDMUND BURKE**

**RICERCA SULL'ORIGINE DELLE  
IDEE DEL SUBLIME E DEL BELLO**

a cura di

Adelchi Baratono

Titolo originale:

**A PHILOSOPHICAL INQUIRY INTO THE ORIGIN OF  
OUR IDEAS OF THE SUBLIME AND BEAUTIFUL**

1756

Traduzione di E. C. e R. B.

# INTRODUZIONE

*Durante la «grande guerra» venne curata un'edizione completa delle Opere e Discorsi di Edmund Burke, filosofo e avvocato del secolo illuminista, nato a Dublino nel 1729 da madre cattolica e da padre luterano; trasferitosi ventiduenne a Londra per terminare i suoi studi e abbracciar presto la vita politica; morto nel 1797 a Beaconsfield. Sono otto volumi<sup>1</sup>, ai quali se ne debbon aggiungere altri quattro di Corrispondenza<sup>2</sup>: migliaia di pagine che pochi fra noi cercheranno di conoscere. Forse ai liberali inglesi del 1917 – l'anno della Rivoluzione russa – interessava far rivivere il Burke politico, tribuno dei whigs alla Camera dei Comuni, ma ostile al movimento rivoluzionario francese al punto da provocare infine (1791) la scissione del Partito liberale e la rottura col Fox, suo costante amico. I suoi scritti antigiacobini, durante e dopo la sua partecipazione alla vita parlamentare, esprimono molto chiaramente e con foga irlandese i sentimenti del liberalismo inglese, amante dell'ordine, tradizionalista non meno dei tory e, in fondo, aristocratico, messo di fronte agli eccessi del*

---

1 *Works and speeches*, Bohns Standard Library, 8 voll., 1917. Ci sono anche tre volumi di *Select Works*, ed. Payne, 1897.

2 *Corrispondence of E. B.*, Fitzwilliam and Burke, 1844. Anche di questa ci sono le *Select letters*, ed. Laski, 1922.

*Terrore; e la preoccupazione delle conseguenze europee<sup>3</sup>. Oggi del pari, il laburismo inglese, che si accinge a mantenere le promesse fatte ai Domini in questa più grande guerra, potrà consultare le pagine del Burke difensore dell'India per oltre vent'anni.*

*Ma per noi, il Burke fu ed è l'autore di questa giovanile sua Ricerca<sup>4</sup>, alla quale unicamente è legata la sua fama. E neppure si tratterebbe di un'opera di grande importanza, se fosse giusto il giudizio degli storici della filosofia, secondo cui il suo maggior pregio consisterebbe nell'aver precorso il Kant con la distinzione fra il bello e il sublime, che per l'innanzi eran considerati due gradi del medesimo «bello di natura». Oggi, poi, l'estetica idealista, con la sua faziosa saccenteria, ha svalutato ancor più il Burke, che a' suoi occhi ha l'imperdonabile colpa di cercare le cause del piacere estetico (il bello) e del dolore estetico (il sublime) nella forma sensibile delle cose invece che nella spiritualità dell'intuizione sgorgante soltanto dalla «fantasia creatrice».*

---

3 I due scritti più importanti sono; *Reflexions on the Revolution in France* (1790), e *Letters on a regicide Peace* (1794).

4 Il titolo completo è: *A Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful* (1756). Qui dobbiamo subito avvertire il lettore, che il termine «idea» presso i filosofi inglesi è usato col significato letterale di «visione», ossia, prima di tutto, sensazione (immagine diretta, ciò che apprendiamo col senso); in secondo luogo, sulle idee semplici (come un colore, un suono, ecc.) si formano le idee composte e complesse (i «concetti»). Si noti anche il termine «mente», che significa animo in genere, e non soltanto intelletto o memoria.

*Speriamo che questa edizione italiana faccia conoscere anche da noi l'opera del Burke nella sua vera luce.*

*Avanti tutto, ci dobbiam collocare nel clima culturale inglese intorno alla metà del sec. XVIII. Il primo e più evidente carattere del tempo è lo «scientismo» di tutti questi autori di «saggi» e di «ricerche», parallelo all'enciclopedismo francese. Dalla prefazione al Saggio su l'intelligenza umana di Giovanni Locke, che apre l'età dell'illuminismo (1690), alla conclusione dei Prolegomeni ad ogni futura metafisica che voglia presentarsi come scienza di Emanuele Kant, che la chiudono (1783), non v'ha scritto filosofico il quale non tributi un incondizionato elogio al sapere scientifico e non mostri disdegno per le «ragnatele della metafisica» e per i voli della filosofia dei «grandi sistemi», teologica o laica che fosse. Da una parte le scienze matematiche e la meccanica razionale, promosse da Cartesio, e dall'altra le scienze fisiche e sperimentali promosse da Galileo e da Bacone, s'erano incontrate, sulla fine del Seicento, nella fisica celeste del grande Newton, sposando il rigore del calcolo alla scoperta delle leggi naturali, mentre che sulla stessa via dell'osservazione e dell'esperimento si aprivano i nuovi orizzonti della chimica e della biologia alla conquista dei segreti della natura. Tutti gli spiriti s'erano orientati verso questa forma di sapere, che sembrava la sola capace di una conoscenza certa ed anche praticamente utile nelle sue applicazioni alla vita, ed avevano abbandonato la filosofia pura, ossia razionale ma metafisica, per la scienza che oggi chia-*

*miamo «positiva», e che allora si chiamava «philosophia naturalis», avente per suo oggetto reale la «natura», sostituita alla ricerca d'una causalità d'ordine spirituale, dichiarata «impossibile», perchè irraggiungibile dall'umano intelletto; seguendo perciò il metodo della ricerca obbiettiva, com'era stato stabilito fino dal Saggiatore di Galilei e dal Novum Organum di Bacone, e rovesciando l'antropocentrismo e l'antropomorfismo medievali.*

*Ben presto anche lo studio dell'uomo, ch'era il campo della filosofia «morale» con l'intento di definire e di spiegare i valori umani (il vero e il certo, il bene e l'utile, il giusto e il santo, il bello e il sublime), corrispondenti alle nostre finalità conoscitive e pratiche, morali e religiose, scientifiche e artistiche, si venne ad allineare sopra lo stesso piano di lavoro, per fondare delle vere e proprie scienze morali, alla scoperta della «natura dell'uomo». Il maggiore dei filosofi inglesi, David Hume, iniziando il suo Trattato della natura umana (1740), si proponeva di trasportare nel mondo dello spirito lo stesso metodo d'indagine che Newton aveva usato nel mondo della natura, per raggiungere una specie di «geografia della mente» altrettanto chiara, quanto lo può essere una geografia fisica. Il metodo per questa indagine, diciam così, obbiettiva del soggetto umano era già stato teorizzato nel citato Saggio del Locke: come, a traverso le sensazioni, che ci fanno percepire le qualità degli oggetti, noi conosciamo il mondo esterno, e, sottoponendolo all'osservazione e all'analisi, ne sco-*

*priamo quei rapporti costanti che si chiamano le leggi della natura, così, a traverso la «riflessione» o percezione interna, che oggi diremmo l'introspezione, possiamo osservare le nostre attività subietive e stabilirne le leggi. Egli stesso ne dava l'esempio mostrando il modo con cui si formano le idee composte e complesse per associazione delle idee semplici o sensitive.*

*Era così aperta la via alle scienze psicologiche, di cui l'associazionismo fu un risultato riguardante lo studio dell'attività conoscitiva medesima. La psicologia del Settecento fu lo studio obbiettivo dell'uomo in quanto «attività» (gli oggetti sono «passivi»), che per gli Inglesi significa fundamentalmente volontà, mossa dal sentimento, eccitato dagli oggetti e diretto dalle idee della conoscenza, ma derivante a sua volta da impulsi, istinti, interessi e «gusti» di natura soggettiva. Lo psicologismo (specialmente inglese) sperava in tal guisa di scoprire l'uomo e le sue leggi, come la fisica newtoniana aveva scoperto le leggi che regolano il cosmo visibile.*

*Questa era infatti l'impresa dell'illuminismo: fondare anche i più alti valori umani, non più sopra la fede o l'autorità o la rivelazione o altro qualsiasi principio indimostrabile e a priori, bensì sopra la conoscenza «di fatto» dei bisogni e dei sentimenti che stanno sotto le nostre attività e ci dirigono a finalità oggettivamente valide e universali. A lor volta, le scienze della natura dovevano fornire gli strumenti utili e le conoscenze pratiche per raggiungere quei fini, inaugurando il periodo dell'industrialismo e del meccanicismo. Il motto del Ri-*

nascimento, «sapere aude» (osa conoscere!), fu la parola d'ordine di tanti infaticabili, ricercatori, i quali vedevano nella scienza il più potente strumento anche per vincere i pregiudizi e i preconcetti, che tenevano gli uomini nell'ignoranza e nel servaggio all'autoritarismo politico e religioso, e per educarli alla libertà di pensiero. Questo aspetto pedagogico è in particolar modo visibile nell'illuminismo francese, che doveva preparare la Rivoluzione; in Inghilterra, che la sua rivoluzione l'aveva già fatta ed estendeva felice il suo dominio oltre mare, l'amore del sapere è più disinteressato, e la «curiosità» di spiriti fini ed acuti, quali il Locke, il Berkeley, lo Hume (e il Burke con essi), predominando su ragioni pratiche e polemiche, da un tono più profondamente filosofico all'opera loro.

Perchè, sottentrando la scienza, la filosofia non era morta. Aveva soltanto cambiato il suo punto di vista. Come s'è accennato, nel secolo precedente la filosofia dei grandi sistemi, volando con le ali della pura ragione al di là del mondo fenomenico, sperava di raggiungere l'essenza (o sostanza) dell'Essere partendo da principî già dati, quali la verità (o Ragione) di Cartesio, la causalità (o Natura) di Spinoza, la finalità (o Spirito) di Leibniz, e deducendo da essi l'ordine e il divenire del mondo reale e morale. Il Settecento invece, limitando la conoscenza nei confini della nostra possibile esperienza, e «riflettendo» sopra le nostre stesse attività per definirne i caratteri e le leggi, venne a trattare la filosofia come una «critica» di quei valori medesimi,

*scientifici o morali o religiosi, che apparvero, non più premesse dogmatiche, ma risultati ideali di cui l'uomo fosse autore e protagonista. In altre parole, gli stessi concetti comuni di «ragione», «natura» e «spirito», «Dio» venivano criticati mutandosi in altrettanti problemi: che cos'è la verità? c'è una realtà materiale? in che senso si può parlare dell'anima e di Dio?*

*Per restringerci al pensiero inglese, il problema di Dio agitò i primi decenni del secolo illuminista, nell'urto fra questo nuovo modo di vedere la religione come religione «naturale», nascente spontaneamente dal bisogno comune di trascendere l'esperienza per risalire a un principio assoluto di valore universale comprensibile con la nostra ragione (Deismo), e il Teismo tradizionale, che cercava di dimostrare la verità della rivelazione e la razionalità dei dogmi della Chiesa. Ma questo problema venne poi riassorbito nel problema morale. Moralità e religiosità, sottoposte all'esame psicologico di una larga schiera di moralisti inglesi, furono ricondotte alla loro origine umana, e fatte scaturire da un sentimento disinteressato di simpatia e d'altruismo, detto «senso morale», regolato ma non causato dall'intelletto e dal giudizio. Eticità e fede religiosa sarebbero dunque dei valori «pratici», di natura umana, perché scaturiti da esigenze e sentimenti, e non dalla ragione, la quale deve soltanto obbedire per assecondarli, costruendo una religione naturale come un'etica secondo natura (il giusnaturalismo) che regolino la società in modo conforme ai bisogni degli individui.*

*Analoga e più acuta la critica, come filosofia teoretica, iniziata dal Locke, che si rivolge all'attività conoscitiva e alla scienza, rivedendone tutti i principi e mettendo capo a una – oggi diremmo – epistemologia (scienza della scienza) che stabilisce i limiti e il valore delle verità scientifiche, e i metodi di una indagine rigorosa e senza ipotesi superflue. Già per il Locke le verità matematiche, come le verità morali, sono certe, perchè le costruiamo noi stessi, ma sono astratte o irreali, non corrispondendo a nulla di esterno a noi; le idee indotte invece su l'esperienza sensibile sono reali, ma soltanto «probabili», non potendo noi controllare se le sostanze e le cause dei fenomeni sian proprio le stesse che ne inferiamo, tanto più che le conoscenze sperimentali sono indefinitamente aumentabili con sempre nuove esperienze. La scienza sarebbe dunque una approssimazione continua e progressiva alle verità reali, limitata dalle nostre possibilità e dai mezzi e strumenti d'indagine. Ma un altro filosofo irlandese, Giorgio Berkeley, distrugge il concetto di «materia» come sostrato dei fatti fisici, dimostrando che si tratta di un semplice nome astratto, a cui non corrispondono che percezioni relative ai nostri sensi, ossia qualità visive uditive tattili ecc., riferite a quelle fra loro che, per essere più costanti (come peso, volume, ecc.) formano le qualità che il Locke aveva chiamato «primarie». La realtà, per il Berkeley, è sempre spirituale, perchè percepita, e la ricerca di una sostanza materiale è illusoria. Per David Hume, che prosegue su questo cammino, anche il principio di*

*causa naturale, sul quale si fondano le scienze, per determinare le leggi costanti e necessarie della concatenazione dei fatti, dipende da una illusione subiettiva, dovuta alla costante e abituale associazione dei fenomeni nel tempo. Nella pura esperienza, nulla ci autorizza a credere che un legame necessario esista tra i fatti, che noi conosciamo direttamente coi nostri sensi, e la vera scienza è quella che si contenta di descrivere i fenomeni nel loro ordine e di farne la storia, così nel campo fisico come in quello morale. Tutto il resto è credenza della nostra fantasia.*

*Come si scorge, l'illuminismo, partito con l'intenzione di fondare una religione, una morale e una scienza tutte «naturali», diventando criticismo, termina con lo scetticismo di Hume, corrodente le basi medesime della religione, della morale e della stessa scienza, ricondotte a valori umani e subiettivi; e partito dal desiderio di conciliare ragione e scienza, e scienza e religione, finisce col dimostrarne l'inconciliabilità. Ma lo scetticismo è e sempre fu il sale della filosofia: sopra l'illuminismo inglese si formò la critica kantiana, che ne chiude l'era per aprirne una nuova.*

\* \* \*

*In questo quadro succintamente delineato, e in particolare fra la schiera degli psicologi e moralisti inglesi intenti all'analisi dei sentimenti umani, possiamo ora collocare la Ricerca filosofica sull'origine delle nostre*

idee del sublime e del bello, *che il Burke ventisettenne pubblicò nel 1756, perfettamente intonata allo spirito del tempo e agli interessi culturali del mondo intellettuale, raffinato e curioso, spesso ironico e arguto, sempre nobilmente disinteressato, dell'illuminismo inglese.*

*Come tutti, il Burke procedeva sulla via della riflessione psicologica tracciata dal Locke; come tutti, ne aveva ereditato anche quello stile semplice e bonario comune ai saggisti inglesi irlandesi e scozzesi, apparentemente facile e trascurato, quasi in forma di appunti presi annotando via via le riflessioni suggerite dall'esperienza, spogli d'ogni pretesa di dar fondo ai problemi e di costruire un trattato vero e proprio. Più d'ogni altro, il Burke ci richiama il suo conterraneo Berkeley, quando, studente nel medesimo Trinity College dond'egli usciva, aveva scritto quelle sue note arditamente vivaci, originalissime, in cui traspare la soddisfazione di pensarla diversamente da tutti col piacere di accentuare il distacco fino al paradosso. Anche nel Burke l'indipendenza del pensiero e la novità di vedute, sebbene in questioni meno importanti di quelle affrontate dal Berkeley, tengono acceso l'interesse del libro qualunque sia la gravità dei problemi: qui la filosofia è soprattutto il filosofo.*

*Attualissimo era anche l'argomento della Ricerca. Abbandonato, come per ogni altro problema, il cielo del platonismo estetico-metafisico, di cui lo Shaftesbury era stato, al principio del secolo, il più grande rappresentante, gli estetisti erano alla ricerca di quel particolare*

*sentimento, chiamato «gusto» (taste), onde deriverebbe il valore che attribuiamo alla «forma», chiamato bellezza. Infatti, contemporaneamente al Burke lavoravano intorno alla stessa ricerca il Gerard, che in quell'anno 1756 vinceva il premio di Edimburgo col suo Saggio sul gusto, e lo Hume che l'anno seguente pubblicava le sue Quattro dissertazioni, una delle quali sul medesimo argomento. È anzi curioso e istruttivo il fatto che nell'Introduzione del Burke alla Ricerca, dedicata appunto al gusto, si trovano, già espresse opinioni su di esso formulate dagli altri due e all'insaputa l'uno dell'altro: il concetto del Gerard che nel gusto concorrono, col sentimento, anche l'immaginazione (intesa come il giuoco delle immagini mnemoniche) e il giudizio discriminativo, sempre migliorabile (il «buon gusto»); e il criterio metodologico dello Hume, secondo cui si può fare una scienza estetica anche se i gusti sono del tutto subiettivi, nè si lasciano ricondurre a una legge, giacchè vi si trova ugualmente una «universalità pratica» – Milton è un grande poeta per tutti e Cicerone un grande oratore, anche se muta il giudizio sopra le cose che hanno detto – la quale ci permette di fondarci sopra una probabilità, diciamo così, statistica, in quanto esiste un «senso comune» del sentimento più universale della stessa ragione.*

*Ora, l'introduzione di Edmund Burke ugualmente riconosce, contro la tesi dei relativisti, l'uniformità del gusto in rapporto alle forme sensibili, che deve pertanto avere un fondamento comune, che ora si tratterà di sco-*

*prire; e l'influenza del criterio estetico sopra la mera sensibilità, per cui il giudizio estetico (o giudizio di gusto) può raggiungere una sicurezza obbiettiva. Ciò che al Kant apparirà un problema insolubile – come mai il valore estetico, del tutto subiettivo, e quindi indeducibile da un principio universale, dà luogo a giudizi altrettanto universali quanto quelli morali? – qui nel Burke è già risolto, poichè egli non esita a cercare il fondamento obbiettivo del giudizio estetico (di natura subiettiva, perchè sentimento) nei rapporti fra le qualità sensibili costituenti le forme delle cose e la nostra stessa realtà.*

*Invero l'originalità del Burke sta tutta nella ricchezza delle osservazioni particolari accumulate nelle cinque parti di questa Ricerca; il suo atteggiamento filosofico rimane in ombra, come un sostrato presupposto, non mai portato ad una chiarificazione critica, tanto che l'autore se ne mostra spesso inconsapevole; tuttavia, questo sostrato c'è necessariamente, come lo sfondo è necessario al quadro, ed è quello che mette in valore le osservazioni particolari, alcune delle quali, in relazione appunto alla filosofia del tempo, aprono nuovi orizzonti, visibili unicamente su quello sfondo. Vale dunque la pena di chiarire che cosa Burke presuppone, per comprendere che cosa vuol dimostrare.*

*La Parte Prima è una breve e parziale analisi del sentimento, che deve servire di premessa alle definizioni dei sentimenti del sublime e del bello, di cui trattano le parti seguenti. Essa è occasionata dal rilievo di quel particolare stato d'animo destato dalla «novità» degli*

*stimoli e che ha per sua conseguenza l'interesse e l'attenzione. Mentre che l'uniformità oggettiva dello stimolo e l'abitudine soggettiva ottendono o annullano il sentimento, la novità lo ridesta e vi si aggiunge. Infatti l'economismo inglese pose poi la novità anche tra i fattori del valore economico; ma è evidente ch'essa debba giuocare soprattutto su l'efficacia dei sentimenti meno fondamentali e più complessi, quali sono i sentimenti estetici e la curiosità conoscitiva.*

*Ma che significa la parola «sentimento»? Essa indica l'aspetto soggettivo d'ogni esperienza, la pura subiettività (l'«io»). Dolore e piacere ne sono, per così dire, i due poli; passività (passione) rispetto all'oggetto sentito, ma principio attivo del soggetto che fugge il dolore e cerca il piacere, determinandosi come volere ed azione. Ogni sentimento è quello che e, osserva il Burke, – e anche lo Hume nella citata dissertazione sul gusto diceva la stessa cosa («all sentiment is right») – perchè il sentimento è lo stesso soggetto psichico; e perciò, come aveva visto anche il Berkeley, non si può definire, perchè definire significa oggettivare, partecipare a tutti. In altre parole, il sentimento non è mai il suo oggetto; esiste in me che lo sento, così come lo sento, ma non ve ne posso parlare che in quanto anche voi lo provate (per suggestione, non per dimostrazione). Quando si volesse definire il soggetto (l'anima, ciò che vagamente l'inglese chiama «mind»), bisognerebbe considerarlo nella sua realtà oggettiva, ossia corporea: ciò che il Burke fa arditamente sul principio della Parte Quarta, laddove*

*osserva che anche le emozioni, come il timore e il terrore, dovute all'opera occulta delle associazioni immaginative, per cui, per esempio, un oggetto nocivo fa paura al solo vederlo, si attuano con gli stessi caratteri organici delle sensazioni reali; e viceversa, rimettendoci nelle stesse condizioni organiche d'un sentimento (per esempio, imitando il riso o il pianto) rinasce anche quel sentimento.*

*Secondo l'empirismo inglese, ogni nostra conoscenza reale si fonda sopra le sensazioni esterne e interne costituenti l'esperienza in senso stretto. Affinchè io abbia l'idea di questo foglio di carta (diceva il Locke) è necessario che un gruppo di qualità, come bianco, leggero, tiepido, liscio, ecc., sia presente a' miei sensi e me ne fornisca le idee semplici, mentre altre sensazioni interne, come lo sforzo dell'attenzione, l'accomodamento dei muscoli dell'occhio, i movimenti della mano che palpa il foglio ecc., mi daranno l'idea reale (la conoscenza) di me stesso. Ma l'«io» che avverte queste sensazioni, che sta attento, ecc., e, in una parola, la «coscienza» – aggiungeva il Berkeley – non è nè bianco, nè liscio, nè in movimento: è l'avvertire, il muovere, che non si può conoscere oggettivamente perchè e «chi» conosce, e se ne può avere soltanto una «nozione» subiettiva in quanto lo si vive come principio attivo del percepire e dell'agire. A questo punto sopravviene lo Hume che chiarisce ancor meglio questo problema essenziale, il problema del rapporto di soggetto a oggetto in cui si attuano la conoscenza e il volere.*

*L'esperienza, dice lo Hume, è fondamentalmente «impressione», cioè sensazione sentita, realtà unitaria di soggetto e oggetto. L'oggetto è dato nelle qualità presenti (come bianco e sforzo di guardare) che non dipende dall'io fare che siano quelle che sono. Il soggetto è sentimento, che non è qualità o cosa, ma, oggi diremmo, «valore» della cosa, che infatti noi valutiamo. La valutiamo oggettivamente (la conosciamo o riconosciamo reale), perchè la sentiamo «certa» nella percezione; la valutiamo subiettivamente, perchè la sentiamo piacevole o dolorosa. Piacere e dolore sono il valore o disvalore subiettivo dell'esperienza (siamo «noi»); certezza o dubbio, verità o falsità, i valori obbiettivi (sono il mondo): sempre però valori del sentimento, ma dipendenti dalle esistenze di fatto.*

*È ormai chiara la posizione della filosofia morale. Essa partirà dai sentimenti, che appariscono la radice prima d'ogni valore, conoscitivo, etico, religioso o estetico ch'esso sia, ma per sè indefinibili, come dice subito il Burke, perchè vissuti e attivi. L'esistenza subiettiva è «praticità» in senso largo: non è un essere, ma un valutare e un volere. Per caratterizzare un sentimento, e quindi per giudicare i valori coi nomi che abbiam loro dato, bisogna rimetterlo nel rapporto col suo oggetto e su questo rapporto formulare la teoria dei valori. È dunque perfettamente legittimo per l'empirismo cercare la ragione anche dei valori morali nel loro rapporto oggettivo, sia l'oggetto il semplice stimolo sensibile, siano le idee dell'immaginazione che ne traiamo col processo*

*conoscitivo, sia la vita naturale, sia il rapporto sessuale, sia infine la vita sociale. Ciò appunto fa il nostro autore, molto sommariamente e alquanto confusamente, istituendo una classificazione delle «passioni» secondo tali rapporti oggettivi; e il medesimo farà poi in particolare circa il gusto.*

*Quello che più importa notare in questa Parte Prima della Ricerca del Burke, è la sottile distinzione fra piacere e «diletto» (delight=compiacimento), che gli deve servire per specificare il sentimento del sublime. Ci sono le emozioni semplici, i dolori e i piaceri attuali e positivi, irrelativi gli uni agli altri, e ci sono sentimenti relativi e mescolati (emozioni complesse), che si potrebbero chiamare «stati d'animo». Per sè, la cessazione d'un dolore non sarebbe un piacere, nè la interruzione o l'allontanamento d'un piacere sarebbe un dolore, giacchè la mancanza di emozione non è un'emozione, ma è la calma e l'indifferenza. Tuttavia la mancanza di un piacere può arrecare un sentimento di disappunto e perfino d'angoscia che somiglia al dolore, e il venir meno del dolore può lasciare una tranquillità adombrata dall'orrore. Per esempio, lo stupore è un piacere o un dolore? E il fatto che spesso noi amiamo il nostro cruccio, la nostra malattia, la nostra angoscia, e che anzi l'angoscia consiste nel ricercare e fissare la causa che ci produca dolore, non implica un compiacimento del dolore? E il veder imitato un dolore (come nella tragedia) non ci può dare un piacere? Questo piacere relativo al dolore si dovrebbe chiamare con un nome diverso,*

*come «diletto», e ci spiega subiettamente il formarsi di sentimenti misti, come il sublime, che non andrebbero confusi col semplice piacere, qual'è il sentimento del bello.*

*Dei sentimenti estetici il Burke tratta nella Parte Terza, ritornandovi al termine della Quarta. Fu già notato che l'autore si preoccupa di definire il bello secondo il suo gusto particolare, che del resto corrisponde al gusto del tempo, raffinato e lezioso. È la bellezza goduta con tutti i sensi, la bellezza delle cose piccole, levigate, soffici, colorite, che ama e si compiace delle forme curve e delicate, dei toni di colore e delle sfumature, della varietà senza urti, che cullano i sensi; la bellezza che soprattutto è dolcezza e grazia. Ma, accentuando questi caratteri del bello, il Burke intende provare la tesi sottostante, che la bellezza sia oggettivamente definibile come qualità «positiva» degli oggetti, e cioè come un valore (perchè apprezzato subiettivamente col sentimento) «esistente» (presente) nelle forme che agiscono su l'animo per mezzo dei sensi (cfr. Parte Terza, XII).*

*Giova metter in evidenza questo concetto risultante da tutta l'opera del Burke, in contrasto con l'estetica intellettualista del secolo precedente e col romanticismo di quello seguente. Il bello è un valore che non riguarda l'intelletto, nè quindi la verità logica: infatti, la proporzione e la perfezione delle forme non sono, per il Burke, qualità estetiche, e il compiacimento che suscitano, come quello suscitato dal ritrovare ciò che si attende secondo l'ordine abituale, non è un sentimento estetico,*

*ma, se mai, logico e intellettuale. L'ammirazione delle proporzioni geometriche e della perfezione formale può accompagnare il sentimento estetico, ma non è necessario a caratterizzarlo. Del pari, l'adeguamento dell'oggetto al suo scopo, e ogni carattere riguardante l'utilità di una cosa ai fini pratici oppure morali non costituisce un fattore della bellezza. In tali distinzioni l'autore veniva a stabilire l'autonomia del valore estetico rispetto alla verità e alla scienza come rispetto alla vita pratica e alla moralità. È già questo un gran passo, che oggi tutti dovrebbero riconoscere.*

*In secondo luogo, il bello è intuitivo. Oggi per intuizione estetica si vuole intendere l'immagine creata fantasticamente dal soggetto: più giustamente, per il Burke intuizione significa rapporto immediato di soggetto e oggetto, apprensione dell'oggetto secondo la sua presenza, ossia secondo la sua forma sensibile. Il sentimento estetico è amore della forma direttamente intuita, indipendentemente dall'atto conoscitivo (percezione) come dai valori pratici per cui amiamo quell'oggetto o l'odiamo, lo cerchiamo o fuggiamo interessatamente. Esso in questo somiglia all'amore dei sessi e vi si fonde nel sentimento della bellezza feminea. Ne discende che il bello è un valore presente, esistente, come dicevamo, nell'intuizione medesima, diversamente da tutti gli altri valori i quali esistono soltanto come nostre idee (sarà la critica di Kant).*

*Quanto infine all'aver delimitato i valori estetici nelle forme più strettamente legate al gusto per la «grazia»,*

*sottospecie della bellezza, il Burke l'ha fatto anche per meglio distinguere il bello dal sublime, che della grazia e amabilità dell'oggetto è proprio il contrario. Volendo escludere il sublime dalla categoria estetica si dovevano cogliere gli estremi opposti: la elegante delicatezza d'un ninnolo squisito e l'orrore sublime dell'infinito e della morte.*

\* \* \*

*Nella Parte Seconda, ripreso nella Quarta, il concetto di sublime è la grande scoperta del Burke. Qui la ricerca si fa acutissima e diviene un modello d'analisi psicologica. Il bello e il sublime vi appariscono valori di natura diversa ed opposta, l'uno fondato sul piacere, l'altro sul dolore, l'uno intuitivo e sensibile, l'altro fantastico per associazioni d'idee; e derivanti da cause oggettive distinte, «che non deve dimenticare chi si propone (nell'arte) di suscitare emozioni». Subiettivamente, il sentimento del sublime è un'emozione complessa, a sfondo doloroso, perchè relativa al timore e al terrore, oppure allo stupore e alla reverenza, o ad altri simili sentimenti che insorgono di fronte alle cose più grandi di noi, come la morte, le forze scatenate della natura, la potenza, il vuoto e la solitudine, e, uno per tutti, quell'infinito nello spazio e nel tempo che ci sovrasta e ci sgomenta. Si tratta dunque d'un sentimento che scaturisce dal rapporto fra quelle emozioni, risuscitate dalla grandiosità degli oggetti e dalla violenza dei fenome-*

*ni, e lo stato attuale di sicurezza o immunità dal dolore, che ci permette di contemplare queste medesime cause, compiacendoci, aggiungerà il Kant, di poterle dominare col nostro spirito.*

*Nella contemplazione del sublime, la nostra immunità e il sentirci sicuri dal pericolo (contemplando, per esempio, il mare in tempesta dalla sponda) è una «condizione» (non una causa) del sentimento di «diletto orrore» («delightful horror») che ne caratterizza l'emozione. L'esser noi in calma ci libera dagli interessi pratici e ci permette di contemplare disinteressatamente l'oggetto, entrando così nella sfera dei sentimenti estetici in senso largo. Ma questo disinteresse è relativo, perchè il dolore è presente e tinge di sé la nostra calma, quantunque perciò moderato e mescolato di sentimenti, quali lo stupore, la reverenza, l'ammirazione, prodotti dalla grandiosità statica o dalla forza dinamica dello stimolo. Quest'ultimo, inoltre, non agisce immediatamente per solo effetto della sua forma sensibile, come avveniva nel sentimento estetico puro (il bello), ma a traverso idee connessevi per i tramiti profondi dei legami mnemonici e dell'immaginazione evocativa.*

*C'è dunque nel sublime un valore ancora caldo dei sentimenti pratici che ci trattiene dentro la vita. Il compiacimento estetico, ossia il diletto della forma, non è puro, come il piacere del bello: è un piacere commosso, agitato, quantunque meno intenso delle emozioni reali di terrore e di dolore. Il dolore vi è divenuto una sorgente di godimento, esercitando (perchè esenti dal vero*

*pericolo) le nostre facoltà più delicate, più spirituali e perciò più feconde, come il lavoro (osservazione profonda!) è un dolore moderato in cui si esercitano le facoltà più istintive, e vi si fecondano.*

*Il nostro Irlandese passa quindi a descrivere, come per il bello, le forme e qualità degli oggetti che, a traverso ogni senso, ci appaiono, nelle condizioni subiettive sopra stabilite, ora un sublime matematico (per conservare la distinzione kantiana), ora un sublime dinamico. Così la magnificenza e la luce espansa come la ripugnanza di certe sensazioni e l'oscurità misteriosa e paurosa; così l'immensità e l'infinita delle forme spaziali come l'intensità del colore e del suono o la successione di forme intercalate e ripetute sono esempi del primo genere; ogni stimolo forte e istantaneo, ogni grande ostacolo, ogni strepito intermittente, urlo belluino, o spettacolo di dolore e di terrore, insomma ogni espressione di forza senza legge può fornire esempi del secondo genere. S'intende però che il Kant non avrebbe mai detto che un fischio lacerante sia una cosa sublime, o che il colore nero sia più sublime del bianco. Rileggendo queste pagine, che accumulano esempi tanto disparati, ci si accorge finalmente che il sublime burkiano e quello kantiano appartengono a due cerchi d'idee diversi, che s'intersecano soltanto per un segmento, ma sono oppostamente orientati.*

*Per il Kant, mentre il piacere estetico sta nell'accordo fra la spiritualità del soggetto (rivolto al sovrasensibile) e le forme sensibili, lo stupore o sgomento del su-*

*blime vi si aggiunge nel dislivello fra la nostra immaginazione e la vastità o la potenza dei fenomeni, che soltanto la ragione (per esempio nell'idea d'infinito) può in un secondo tempo abbracciare. Perciò anche l'«orrido» può parere d'una bellezza sublime quando appunto il nostro spirito riesce a dominarlo, traducendo la paura in contemplazione. Ma per il Burke, è il contenuto doloroso che rende sublime una forma o qualità sensibile, la quale, esteticamente, sarebbe brutta; ed è qui che si apre un orizzonte all'estetica, e in particolare alla filosofia dell'arte, che nè il Kant, nè altri fino ai nostri giorni hanno mai intraveduto.*

*«Ritengo, dice il Burke (Parte Terza, XXI), che la bruttezza abbia un certo rapporto con l'idea di sublime. Ma non insinuerei affatto che la bruttezza per se stessa sia un'idea di sublime, a meno che non sia unita a qualità tali da eccitare un forte terrore». All'antico e mai risolto problema: come mai l'arte può far bello anche il brutto? il Burke risponderrebbe: non lo può far bello in quanto è brutto, ma lo può far sublime. Nella Ricerca sembra che manchi la teoria dell'arte, ma, a traverso le osservazioni intorno al sublime opposto al bello, se ne può costruire una più profonda di quante altre se ne siano tentate. Eccola.*

*Se chiamiamo «forma» l'unità sensibile, vale a dire il rapporto puramente intuitivo fra le qualità presenti in un'immagine visiva, in una figura musicale, o altra cosa qualsiasi, la bellezza n'è il valore formale, misurato dal piacere disinteressato di essa forma. La sensibilità este-*

*tica (il gusto) è dunque la capacità di apprezzare la forma delle cose, condizionata dal fatto che se n'abbia la calma. La bellezza è un valore che esiste nella pura forma, in quanto questa è unificazione (accordo, armonia) di rapporti fra colori, suoni, ecc.; il suo disvalore, il brutto, sarà dovuto alla disarmonia, all'urto di elementi che resistono alla forma (come un rumore rispetto a un suono, un poliedro scabroso di fronte a una sfera levigata, ecc.).*

*Ora, quantunque il valore estetico venga sentito indipendentemente dagli altri valori dell'oggetto, essendo indifferente che questa sfera levigata, per piacere, sia di questa o quella materia, e serva a questo o quello scopo, – che, cioè, significhi (rappresenti) qualcos'altro (qualche idea) che ne diviene il «contenuto» reale o morale – ci sarà una relazione tra la forma e i suoi contenuti, e quindi tra il valore formale e quelli conoscitivi o pratici. L'unificazione formale, che appare come bellezza, corrisponderà ad una unità e individuazione reale dell'oggetto, e brutto sarà invece ciò che non giunge ad essere, o che si distrugge, com'è degli stimoli più dinamici e violenti. Avevano quindi la loro ragione anche gl'intellettualisti, quando dicevano che il bello è il vero. Un «bel» frutto è anche un frutto sano, un «brutto» albero è anche un albero malato. Ma soprattutto il brutto è quell'informe che rimane uno stimolo pratico, come sarebbero specialmente gli stimoli dei sensi interni o quelli esterni più dolorosi, e non riesce a prender forma, a unificare questi stimoli con le altre qualità*

*dell'essere (il brutto, insomma, resta subiettivo, come sentimento pratico).*

*C'è dunque una parentela, intravista dal Burke, fra brutto e doloroso. E siccome gli stimoli che rappresentano emozioni (le forme emotive, si potrebbero chiamare) sono le forme «espressive» del soggetto, che ne diviene il contenuto, il brutto è quella forma che nel suo disvalore formale (per esempio, un grido rauco, un fischio acuto) esprime un contenuto emotivo. Se, stando noi al sicuro, apprezziamo tale forma sensibile insieme col sentimento che simpateticamente ci suggerisce, proviamo quel sentimento di dolore estetico, o «diletto» del dolore, perchè contemplato e non più vissuto, che il Burke chiama sublime. Questo termine implica allora la subiettività o emotività della forma sensibile; implica, insieme con la forma obbiettiva, il contenuto subiettivo e morale.*

*Ma non è proprio questo il campo dell'arte?*

*L'arte è quell'artificio che serve a dar forma a un contenuto morale, ad attuare lo spirito in una forma. Essa trova nel brutto di natura, nel dolore, nel terrore, nella morte il suo «soggetto», e a tutti quegli stimoli naturali per sè brutti e riluttanti alla forma impone tuttavia una struttura formale, chiamata lo «stile», che, piacendo per se stessa, rende bello il brutto e diletto il dolore. Di qui si può meglio scorgere il nuovo orizzonte aperto dall'estetica burkiana, e m'è sembrato che l'originalità di certe osservazioni meritasse di accentuarne la portata.*

*Nè si pensi che, con questo cenno troppo rapido a un possibile sviluppo del pensiero del Burke, lo si sia voluto forzare oltre le sue intenzioni. La più chiara dimostrazione è la Parte Quinta ed ultima dell'opera, dove improvvisamente si entra a trattare della parola e della poesia. È la parte della ricerca di gran lunga più interessante, che purtroppo gli estetisti hanno trascurata e i glottologi ignorata.*

*Il linguaggio è forma espressiva per eccellenza. Un discorso è come un disegno di suoni che significano oggetti (li rappresentano) ed esprimono sentimenti. Gli oggetti rappresentati e i sentimenti suggeriti dalla forma del discorso ne sono dunque i contenuti: una parola rappresenta una cosa in quanto ne rievoca l'immagine mentale, ed esprime un sentimento facendolo rivivere per suggestione; ma, osserva il Burke, con la solita perspicacia, la parola può commuovere senza bisogno di evocare nessuna immagine (per esempio, un'esclamazione di dolore, un comando, ecc.), e si può sostituire alla cosa rappresentata. Il linguaggio ha pertanto tre effetti: uno come semplice suono, ed è il suo valore «fonetico», dato dal timbro, dal tono (accenti, cadenze, ecc.) e dall'intensità dei suoni; un secondo, del significato, ed è il valore «semantico» (conoscitivo), contenuto obbiettivo della sua forma; e un terzo valore «espressivo», che n'è il contenuto subiettivo. In altri termini, la parola è una forma sonora, che tesauroizza l'esperienza obbiettiva in quanto è un nome, aggettivo, verbo, ecc., ed esprime tanto il soggetto conoscente (per esempio,*

*con le desinenze, le preposizioni, i nessi logici del discorso) quanto il soggetto sentimentale col tono istesso e l'accento del discorso, col significato emotivo dei vocaboli e con tutte le «figure» chiamate «retoriche» (traslatti, figure di parola come la forma esclamativa, ecc.) destinate ad accentuarne l'effetto.*

*Orbene, l'arte che si serve della parola come mezzo è la poesia: essa costruisce coi vocaboli delle forme estetiche, cioè piacevoli per la forma stessa poetica. In che questa consiste? Se il poeta si servisse delle parole unicamente per il loro valore sonoro, farebbe come il musico; se se ne servisse per il loro valore semantico e rappresentativo, farebbe come il pittore, che lavora sulle immagini. Ma, osserva il Burke, il poeta non può competere col pittore nella chiarezza delle immagini, rievocandole come se fossero reali; nè questo importa, perchè la poesia non è un'arte imitativa (salvo che nel dramma); e, del resto, quello che importa non è la chiarezza (che interessa la scienza) ma la forza (che interessa la morale); il linguaggio più chiaro è quello che ha meno forza. La poesia, anche quando descrive, sostituisce col suono il senso delle parole, perchè il suono porta seco per abitudine il senso. Ma, più in generale, la forma poetica riesce a impressionare per effetto di simpatia o suggestione, in quanto il suono delle parole conserva l'espressività subiettiva (il sentimento) delle cose che significa. Quella parola, che per sè è un'espressione dell'animo, ma in quanto suono non avrebbe alcuna bellezza, ed anzi sarebbe quanto più espressiva, tanto*

*più breve e sgradita, unificata in poesia dalla forma musicale produce la bellezza del dolore e dell'amore ch'essa esprime. È qui, nell'arte, che si ottiene il sublime, ogni volta che la passione umana, restando qual contenuto della forma artistica, si estetizza nello stile, che attua sensibilmente i più profondi valori dell'uomo.*

*Sono questi gli scorci e gli orizzonti che la lettura del Burke può aprire all'estetica d'oggi.*

*La Ricerca appare forse nulla più che una fenomenologia estetica alquanto disordinata; ma ancor una volta questa filosofia empirica ci offre una ricca problematica, che l'idealismo ha poi livellata nella sua sistematica ma generica «filosofia dello spirito».*

ADELCHI BARATONO

N.B. – Tutte le citazioni contenute nel presente volume sono conformi ai testi usati dal Burke, eccettuate le citazioni in greco, per le quali abbiamo seguito il testo e la grafia dell'edizione critica della *Bibliotheca scriptorum Romanorum et Graecorum Teubneriana*: Homerus: *Ilias*, ediderunt W. Dindorf, G. Hentze, Lipsia, 1921. Homerus: *Odyssea*, ediderunt W. Dindorf, G. Hentze, Lipsia, 1918.

**RICERCA FILOSOFICA  
SULL'ORIGINE DELLE NOSTRE IDEE  
DEL SUBLIME E DEL BELLO**

# INTRODUZIONE

## IL GUSTO

Da un punto di vista superficiale può sembrare che differiamo molto considerevolmente l'uno dall'altro nei nostri ragionamenti, e non meno nei nostri piaceri; ma nonostante questa differenza, che ritengo più apparente che reale, è probabile che la ragione e il gusto abbiano in tutte le creature umane le stesse caratteristiche. Poichè, se non vi fossero principî di giudizio, così come di sentimento, comuni a tutti gli uomini, non si potrebbe fare nessun affidamento sulla loro ragione o sulle loro passioni, tale da permettere l'ordinario rapporto di vita. Appare infatti generalmente ammesso che riguardo alla verità e alla falsità vi sono alcuni principî stabiliti. Troviamo che le persone, nelle loro discussioni, continua-

mente si appellano a forme di giudizio sotto ogni aspetto accettate, il cui fondamento si suppone sia nella nostra natura comune. Ma non v'è lo stesso chiaro accordo nello stabilire principî costanti e fissi che si riferiscano al gusto; si suppone anzi comunemente che questa facoltà delicata ed aerea, che sembra troppo sfuggente per tollerare anche solo il vincolo di una definizione, non possa essere propriamente verificata mediante alcun modello, nè regolata su alcun tipo. Vi è un così incessante appello all'esercizio della facoltà razionale, ed essa è tanto rafforzata da una continua controversia, che alcune massime della vera ragione sembrano essere tacitamente stabilite tra i più ignoranti. I dotti hanno fatto progredire questa scienza rozza e ridotto quelle massime a sistema. Se il gusto non è stato così felicemente coltivato, non era che il soggetto fosse sterile, ma che coloro che vi si applicavano erano pochi o negligenti; poichè, a dire il vero, a indurci a definire un gusto, non vi sono gli stessi interessanti motivi che ci sollecitano a ricercare e a stabilire ciò che è vero e ciò che è falso. E, insomma, se gli uomini differiscono nelle loro opinioni circa tali argomenti, questa divergenza non determina le stesse gravi conseguenze; d'altronde io non ho alcun dubbio che la logica del gusto, se mi è concessa l'espressione, possa molto probabilmente essere altrettanto ben costruita e si possa discutere su argomenti di questo genere con tanta sicurezza come di quelli che sembrano più immediatamente rientrare nel campo della pura ragione. In verità è assolutamente necessario, all'inizio di una ricer-

ca come la nostra, rendere questo punto il più chiaro possibile; poichè, se il gusto non ha principî stabiliti, se l'immaginazione non è impressionata secondo leggi invariabili e certe, la nostra fatica sembra debba essere impiegata per uno scopo molto esiguo; dal momento che deve essere giudicata impresa inutile, se non assurda, lo stabilire norme a capriccio e spacciarsi per un legislatore di fantasie e di immaginazioni.

Il termine gusto, come ogni altro termine figurato, non è estremamente esatto; ciò che noi intendiamo con questa parola è ben lontano dall'essere un'idea semplice e determinata nella mente dei più, ed è perciò soggetto a incertezza e confusione. Io non ho grande stima di una definizione, il celebrato rimedio contro tale confusione. Poichè, quando diamo una definizione, sembra che corriamo il rischio di circoscrivere la natura entro i limiti delle nostre nozioni, che spesso assumiamo a caso, o abbracciamo in piena fiducia, o ci formiamo traendole da una considerazione limitata e parziale dell'oggetto che ci sta dinnanzi, anzichè estendere le nostre idee a comprendere tutto ciò che la natura abbraccia, secondo la sua legge di associazione. Siamo limitati nella nostra ricerca dalle severe leggi, alle quali ci siamo sottomessi fin da principio.

*...Circa vilem patulumque morabimur orbem,  
unde pudor proferre pedem vetat aut operis lex<sup>5</sup>.*

---

5 «Indugeremo nel mondo vile e comune, donde il pudore o la legge del lavoro ci vieta di uscire» (Orazio: *Epistulae*, II, 3, *De*

Una definizione può essere esattissima, eppure esprimere solo approssimativamente la natura della cosa definita; ma, ammesso che il valore di una definizione sia quello che si propone di essere, nell'ordine delle cose sembra piuttosto seguire che precedere la nostra ricerca, della quale anzi deve essere considerata come il risultato. Bisogna riconoscere che i metodi di ricerca e di insegnamento possono essere talvolta diversi, e, indubbiamente, con buona ragione; ma da parte mia sono convinto che il metodo di insegnamento che più strettamente si avvicina al metodo di ricerca è incomparabilmente il migliore; dal momento che, insoddisfatto di dare poche verità aride e prive di vita, esso conduce alla loro genesi e tende a porre lo stesso lettore sulla traccia dell'invenzione e a dirigerlo verso quei sentieri che l'autore ha percorso per giungere alle sue scoperte, se questi è tanto fortunato da aver compiuto scoperte che abbiano valore.

Ma per tagliar corto a ogni sofisticheria, con la parola gusto non intendo altro che quella facoltà o quelle facoltà della mente che sono impressionate dalle opere dell'immaginazione e dalle belle arti o che formulano un giudizio su di esse. Questa è, ritengo, l'idea più generale di detta parola, e quella che meno ha relazione con alcuna particolare teoria. Il mio scopo in questa ricerca è di trovare se vi siano dei principî in base ai quali l'immaginazione è colpita, così generali, così fondati e certi, da

---

*arte poetica*, 132 e 135).

fornire i mezzi per ragionare in modo soddisfacente intorno ad essi. E tali principî del gusto io ritengo vi siano; per quanto paradossale ciò possa sembrare a coloro che, da un punto di vista superficiale, ritengono che vi sia tanta diversità di gusti, sia nel genere che nel grado, che nulla possa esservi di più indeterminato.

I poteri naturali nell'uomo a me noti, che sono in rapporto con gli oggetti esterni, sono i sensi, l'immaginazione e il giudizio. E prima di tutto i sensi. Noi crediamo, e dobbiamo credere, che, come la conformazione dei vari organi è del tutto o quasi la medesima in tutti gli uomini, così il modo di percepire gli oggetti esterni è in tutti gli uomini lo stesso o lievemente diverso. Noi siamo convinti che ciò che appare luminoso a un occhio, appare luminoso all'altro; che ciò che sembra dolce a un palato, è dolce per l'altro; che ciò che è oscuro e amaro per quest'uomo è ugualmente oscuro e amaro per quello; e così per il grande e il piccolo, il duro e il molle, il caldo e il freddo, il ruvido e il liscio, e insomma per tutte le qualità naturali e gli attributi dei corpi. Se permettiamo a noi stessi d'immaginare che i sensi offrano ai diversi uomini immagini diverse delle cose, questo scetticismo renderà vano e insignificante ogni sorta di ragionamento su ogni soggetto, persino quello stesso ragionamento scettico che ci ha indotto a formulare un dubbio circa l'accordo delle nostre percezioni. Ma poichè sarà ben lieve il dubbio che i corpi non presentino all'intera specie umana immagini simili, si deve necessariamente riconoscere che i piaceri e i dolori che ogni oggetto eccita

in un uomo deve suscitarsi in tutta l'umanità, quando agisca in forma naturale, semplice, e solo in base ai suoi precisi poteri; poichè, se neghiamo questo, dobbiamo immaginare che la stessa causa, operante nello stesso modo e su soggetti dello stesso genere, produca effetti diversi; il che sarebbe assolutamente assurdo. Consideriamo innanzi tutto questo punto nell'ambito del gusto, dal momento che la facoltà suddetta ha preso il suo nome da quel senso. Tutti gli uomini sono d'accordo nel definire l'aceto acido, il miele dolce e l'aloe amara; e come sono tutti d'accordo nel riscontrare queste qualità in quegli oggetti, così non differiscono affatto circa gli effetti di piacere e di dolore. Tutti concordano nel chiamare la dolcezza piacevole e l'asprezza e l'amarezza spiacevoli. Non v'è diversità in tali impressioni; e, che essa non vi sia, appare chiaramente dall'accordo generale riguardo le metafore che sono prese dal senso del gusto. Un temperamento acido, espressioni amare, amare imprecazioni, un amaro destino, sono termini da tutti bene intesi. D'altra parte siamo altrettanto bene compresi quando diciamo: una dolce disposizione, un carattere dolce, una dolce condizione e cose simili. È noto che l'abitudine ed altre cause hanno determinato molte deviazioni dai piaceri o dai dolori naturali, che appartengono a questi gusti; ma allora la capacità di distinguere fra l'inclinazione naturale e quella acquisita rimane fino all'ultimo. Un uomo spesso giunge a preferire il gusto del tabacco a quello dello zucchero e il sapore dell'aceto a quello del latte; ma questo non porta confusione nei

gusti, poichè egli sente che il tabacco e l'aceto non sono dolci, e sa che soltanto l'abitudine ha conciliato il suo palato con questi strani piaceri. Anche con tale persona noi possiamo parlare, e con sufficiente precisione, riguardo ai gusti. Se si dovesse trovare però un uomo che dichiarasse che per lui il tabacco ha lo stesso sapore dello zucchero e che non può distinguere fra il latte e l'aceto, e che il tabacco e l'aceto sono dolci, il latte amaro, e lo zucchero acido, immediatamente concluderemmo che gli organi di quest'uomo sono in disordine e che il suo palato è profondamente viziato. Siamo tanto lontani dall'essere d'accordo con tale persona riguardo ai gusti, quanto lo siamo dal ragionare circa i rapporti di quantità con chi negasse che tutte le parti messe insieme sono uguali all'intero. Non diciamo che l'uomo di tal genere ha concetti errati, ma che è un pazzo. Eccezioni simili, in ogni modo, non infirmano affatto la nostra regola generale, nè ci fanno concludere che gli uomini hanno diversi principî riguardo ai rapporti della quantità o al gusto delle cose. Cosicchè, quando si dice che il gusto non può essere discusso possiamo soltanto intendere che nessuno può esattamente rispondere quale piacere o dolore particolare un uomo trovi nel gusto di una particolare cosa. Questo in verità non può essere discusso; ma possiamo discutere, ed anche con sufficiente chiarezza, riguardo alle cose che sono naturalmente piacevoli o spiacevoli al senso. Quando però parliamo di un'inclinazione peculiare o acquisita, dobbiamo conoscere le abitudini, i pregiudizi o le alterazioni del gusto di quella

determinata persona, e da questi trarre la nostra conclusione. Il principio del piacere tratto dalla vista è lo stesso in tutti. La luce è più piacevole del buio. L'estate, quando la terra è ricoperta di verde, quando il cielo è sereno e luminoso, è più piacevole dell'inverno, quando ogni cosa assume un diverso aspetto. Non ricordo che una cosa bella, sia un uomo, una bestia, un uccello o una pianta, sia mai stata mostrata fosse anche a un centinaio di persone, senza che immediatamente esse non fossero d'accordo sulla sua bellezza, sebbene alcuni potessero aver pensato che aveva deluso la loro aspettativa o che altre cose erano ancora più belle.

Credo che nessun uomo pensi che un'oca sia più bella di un cigno, o immagini che una gallina di Frisia superi un pavone. Si deve anche osservare che i piaceri della vista non sono così complicati e confusi e alterati da abitudini e associazioni non naturali, come lo sono i piaceri del gusto; perchè i piaceri della vista sono di solito tali per se stessi, e non sono così sovente alterati da considerazioni indipendenti dalla vista stessa. Ma le cose non si presentano spontaneamente al palato come alla vista; con esso vengono generalmente a contatto come cibo o come medicina, e in conseguenza delle qualità che posseggono per scopi nutritivi o medicinali, spesso abitano il palato gradatamente e in forza di quelle associazioni. Così l'oppio piace ai Turchi per la gradevole estasi che produce. Il tabacco è la delizia degli Olandesi, poichè diffonde uno speciale torpore e una piacevole insensibilità. Le bevande alcoliche piacciono in genere al

nostro popolo, perchè cancellano le preoccupazioni e tutte le considerazioni dei mali futuri e presenti. Tutte queste cose sarebbero completamente trascurate, se le loro proprietà non fossero andate fin da principio più in là del gusto; ma tutte, assieme al tè e al caffè e ad alcune altre, sono passate dal negozio del farmacista alle nostre tavole, e furono prese in vista della salute molto prima che si pensasse ad esse in vista di un piacere. L'effetto della droga ha fatto sì che noi l'usassimo frequentemente, e l'uso frequente unito al piacevole effetto ha reso infine piacevole il gusto stesso. Ma questo non rende affatto difficile il nostro ragionamento perchè distinguiamo fino all'ultimo il gusto acquisito da quello naturale. Nel descrivere il gusto di un frutto sconosciuto, difficilmente direste che esso abbia un sapore dolce e piacevole, come quello del tabacco, dell'oppio o dell'aglio, anche se parlaste a quelli che fanno uso abituale di queste droghe e trovano un grande piacere in esse. Tutti gli uomini ricordano le cause originali del piacere, abbastanza da essere in grado di riportare tutte le cose offerte ai loro sensi a quel tipo, e di regolare le loro impressioni e le loro opinioni in base ad esso. Supponiamo che uno abbia il palato così viziato da provare maggior piacere nel gusto dell'oppio che non in quello del burro o del miele, e che gli si regali una pillola di scilla; difficilmente si può dubitare che egli preferisca il burro o il miele a questo nauseante boccone o a qualche altra droga alla quale non sia stato abituato; il che prova che il suo palato era naturalmente simile a quello degli altri uomini in ogni

cosa, che è ancora simile al palato degli altri uomini in molte cose e soltanto viziato in alcuni punti particolari. Poichè, nel giudicare una cosa nuova, anche di un gusto simile a quello che l'abitudine l'ha assuefatto a prediligere, il suo palato sarà colpito in maniera naturale e in base a principî generali. Così il piacere di tutti i sensi, della vista e anche del gusto, che è il più ambiguo dei sensi, è lo stesso in tutti, nobili e plebei, eruditi e ignoranti.

Oltre alle idee che sono offerte dal senso, con i dolori e piaceri connessi, la mente umana possiede una specie di potere creatore suo proprio, o nel rappresentare a piacere le immagini delle cose nell'ordine e nel modo in cui furono percepite dai sensi, o nel combinare quelle immagini in un nuovo modo e secondo un ordine diverso. Questo potere è chiamato immaginazione, e ad esso appartiene tutto ciò che si chiama intelletto, fantasia, invenzione e simili. Ma si deve osservare che il potere dell'immaginazione è incapace di creare una cosa del tutto nuova; può soltanto variare la disposizione di quelle idee che ha ricevuto dai sensi. Ora l'immaginazione è il più esteso campo del piacere e del dolore, poichè è il campo dei nostri timori e delle nostre speranze e di tutte le passioni ad essi connesse. E qualsiasi cosa si ritiene possa suscitare nell'immaginazione queste idee fondamentali, per virtù di una originale e naturale impressione, deve avere lo stesso potere quasi ugualmente su tutti gli uomini. Poichè dal momento che l'immaginazione è soltanto la rappresentazione dei sensi, può soltanto esse-

re o non essere soddisfatta dalle immagini, per lo stesso principio per cui il senso è o non è soddisfatto dalla realtà; e di conseguenza vi deve essere un accordo nelle immaginazioni altrettanto stretto che quello esistente nei sensi. Una breve riflessione ci convincerà che così deve di necessità accadere. Ma nell'immaginazione, oltre al dolore o al piacere che deriva dalle proprietà di un oggetto naturale, si può percepire un piacere dalla somiglianza che l'imitazione ha con l'originale: l'immaginazione, credo, non può aver altro piacere che quello che risulta dall'una o dall'altra di queste cause. E queste cause agiscono quasi uniformemente su tutti gli uomini perchè agiscono in base a principî esistenti in natura, e non derivati da abitudini o interessi. Il Locke, molto giustamente e acutamente, osserva che l'intelletto è principalmente versato nel tracciare rassomiglianze: e nota, nello stesso tempo, che il compito del giudizio è piuttosto quello di trovare le differenze. Può forse sembrare, in base a questa ipotesi, che non vi sia una sostanziale distinzione fra intelletto e giudizio, poichè sembrano risultare entrambi da differenti attività della medesima facoltà di confronto. Ma in realtà, siano o no dipendenti dallo stesso potere della mente, differiscono tanto sostanzialmente sotto molti aspetti, che una perfetta unione di intelletto e di giudizio è una delle cose più rare che vi siano al mondo. Quando due oggetti distinti sono dissimili l'uno dall'altro, ciò non ci stupisce; le cose stanno come sono solite stare, e quindi non impressionano l'immaginazione: ma quando due oggetti distinti presentano una

rassomiglianza, ne siamo colpiti, prestiamo loro attenzione e ne proviamo piacere. La mente dell'uomo ha per natura una alacrità maggiore e prova una soddisfazione di gran lunga superiore nel tracciare le somiglianze piuttosto che nel cercare le differenze: poichè rilevando le somiglianze, noi produciamo nuove immagini, coordiniamo, creiamo, allarghiamo la nostra esperienza; ma nel fare distinzioni non offriamo alcun elemento all'immaginazione; il compito stesso è più severo e noioso, e il piacere che ne abbiamo è di natura negativa e indiretta. Una notizia è riferita al mattino; questo mi dà un certo piacere, in quanto notizia, in quanto è un fatto che si aggiunge alla mia esperienza. Alla sera scopro che non era vera. Che cosa ci guadagno se non il dispiacere di trovare che sono stato ingannato? Donde deriva che gli uomini sono molto più inclini per natura alla fede che non all'incredulità. Ed è in base a questo principio che le più ignoranti e barbare nazioni, che sono state deboli e retrograde nel distinguere e nell'ordinare le loro idee, spesso hanno facilità nelle similitudini, nei paragoni, nelle metafore e nelle allegorie. Ed è in base a questo principio che Omero e gli scrittori orientali, sebbene amino le similitudini e spesso ne inventino di ammirevoli, ben di rado si curano che siano esatte; cioè essi sono colpiti da una rassomiglianza generale, la ritraggono con forza, e non osservano invece la differenza che si può trovare fra le cose paragonate. Ora dal momento che è il piacere della rassomiglianza quello che principalmente lusinga la nostra immaginazione, tutti gli uo-

mini sono pressochè simili in questo, fin dove si estende la loro conoscenza delle cose rappresentate e paragonate. Il principio di questa conoscenza è assai accidentale poichè dipende dall'esperienza e dall'osservazione, e non dalla forza o dalla debolezza di alcuna facoltà naturale; ed è da questa differenza nella conoscenza che deriva ciò che noi comunemente, sebbene non con grande esattezza, chiamiamo una differenza di gusto. Un uomo a cui la scultura riesce nuova, se vede il manichino di un barbiere o un comune pezzo di statuaria, ne è immediatamente colpito e soddisfatto, perchè vede qualcosa di simile alla figura umana; e interamente preso dalla rassomiglianza non bada affatto ai suoi difetti. Nessuno, credo, vedendo per la prima volta un'imitazione dal vero se ne occupò. Immaginiamo che qualche tempo dopo questo inesperto si imbatta in un'opera più artistica della medesima natura; egli incomincia allora a considerare con disprezzo ciò che prima ammirava; non che lo ammirasse per la sua scarsa rassomiglianza con l'uomo, ma per quella somiglianza generica, sebbene poco esatta, che esso presentava con la figura umana. Ciò che egli ammirò in momenti diversi in queste figure così diverse, è esattamente la stessa cosa; e sebbene la sua conoscenza sia migliorata, il suo gusto non è mutato. Prima il suo errore era dovuto a una mancanza di conoscenza in arte, derivante dalla sua inesperienza; ma egli può essere tuttora deficiente per una mancanza di conoscenza in natura. Poichè è possibile che l'uomo in questione si fermi a questo punto, e che il capolavoro di una mano geniale

non gli piaccia di più dell'opera mediocre di un artista volgare, e questo non per la mancanza di un gusto migliore o più elevato, ma perchè tutti gli uomini non osservano con attenzione sufficiente la figura umana, sì da mettersi in grado di giudicare acconciamente un'imitazione di essa. Che il gusto critico non dipenda da un principio superiore negli uomini, ma da una superiore conoscenza, appare evidente da parecchi esempi. È assai nota la storia dell'antico pittore e del calzolaio. Il calzolaio corresse il pittore per qualche errore che gli era sfuggito nella scarpa di una delle figure e che il pittore, il quale non aveva mai osservato altrettanto attentamente le scarpe e si accontentava di una somiglianza generica, non aveva mai notato. Ma questo non era un difetto del gusto del pittore; mostrava piuttosto solo una mancanza di conoscenza nell'arte di fare le scarpe. Immaginiamo ora che un anatomista si rechi nello studio del pittore: il suo quadro è in complesso ben fatto, la figura in questione è posta in un buon atteggiamento e le parti ben accordate ai vari movimenti; tuttavia l'anatomista, critico nella sua arte, può criticare l'aggetto di qualche muscolo come non perfettamente adattantesi al particolare gesto della figura. Qui l'anatomista osserva ciò che il pittore non ha osservato, e trascura quello che il calzolaio aveva notato. Ma una mancanza di profonda conoscenza critica in anatomia non ha influito sul buon gusto naturale del pittore o di qualsiasi comune osservatore di quest'opera, più che la mancanza di una esatta conoscenza nella fabbricazione di una scarpa. Un bel quadro

rappresentante S. Giovanni Battista decollato fu mostrato a un imperatore turco; egli lodò molti pregi, ma osservò un difetto, cioè che la pelle non era raggrinzata nella parte del collo che era stata colpita. Il sultano, in quest'occasione, sebbene la sua osservazione fosse più che esatta, non rivelò un gusto naturale migliore di quello del pittore che aveva eseguito l'opera, o di quello di un gran numero di critici europei, che probabilmente non avrebbero mai fatto la stessa osservazione. Il sultano invero aveva una perfetta conoscenza di quel terribile spettacolo che gli altri potevano soltanto raffigurarsi colla loro immaginazione. Fra le critiche che queste tre persone muovono vi è una differenza derivata dal diverso genere e dalla diversa profondità delle loro cognizioni; ma v'è qualcosa di comune al pittore, al calzolaio, all'anatomista, all'imperatore turco, ed è il piacere che nasce da un oggetto naturale, fin dove ognuno lo vede imitato con esattezza; la soddisfazione di vedere una figura piacevole, la simpatia destata da un caso strano e commovente. Finchè si tratta di gusto naturale, esso è comune a quasi tutti gli uomini.

Nella poesia, e in altre opere d'immaginazione, possiamo osservare la medesima analogia. È vero che un uomo può essere attratto da Don Bellianis, e leggere senza entusiasmo Virgilio, mentre un altro si esalta alla lettura dell'*Eneide* e lascia Don Bellianis ai fanciulli. Sembra che questi due uomini abbiano gusti molto diversi; ma in realtà essi differiscono ben poco. In queste due opere, che suscitano così opposti sentimenti, si svol-

ge un racconto che desta meraviglia; entrambe sono ricche di avvenimenti, sono appassionate, descrivono viaggi, lotte, trionfi e continui cambiamenti di fortuna. Chi ammira Don Bellianis forse non comprende il linguaggio elegante dell'Eneide; eppure, se questo fosse abbassato allo stile del *Viaggio del pellegrino*<sup>6</sup>, egli ne sentirebbe forse tutta la forza per lo stesso principio per cui ammira Don Bellianis.

Nel suo autore preferito egli non è urtato dalle continue violazioni alla verosimiglianza, dalla confusione dei tempi, dalle offese contro gli usi, dal disprezzo della geografia; poichè non conosce nulla di geografia e di cronologia, e non ha mai esaminato i fondamenti della verosimiglianza. Legge per caso di un naufragio sulle coste della Boemia: del tutto assorto in un fatto così interessante, e unicamente preoccupato della sorte del suo eroe, non è minimamente turbato da questo stravagante errore. Infatti per quale motivo dovrebbe essere sorpreso di un naufragio sulle coste della Boemia, egli che non sa se la Boemia sia o no un'isola dell'Oceano Atlantico? E dopo tutto, quale riflesso può avere tutto ciò sul buon gusto naturale della persona in questione?

Il gusto, dunque, per ciò che riguarda l'immaginazione, si basa su un principio uguale in tutti gli uomini; non v'è nessuna diversità nel modo in cui essi sono commossi, nè nelle cause della loro commozione; ma v'è una

---

<sup>6</sup> *The Pilgrim's progress*, opera allegorica di John Bunyan (1628-1688), ispirata alla fede puritana.

differenza nel grado, che deriva da due principali motivi: o da un più intenso grado di sensibilità naturale, o da una più vicina e prolungata attenzione per l'oggetto. Per spiegare ciò secondo il procedimento dei sensi, in cui si trova la stessa differenza, supponiamo che una tavola di marmo ben levigata sia posta dinnanzi a due uomini; entrambi notano che è levigata ed entrambi si compiacciono di tale qualità. Fin qui essi sono d'accordo. Ma supponiamo che un'altra tavola e poi un'altra ancora, la seconda più levigata della prima, siano loro poste dinnanzi. È molto probabile che questi uomini, perfettamente d'accordo su ciò che è levigatezza e sul piacere che ne deriva, siano discordi quando vengano a stabilire quale sia la tavola che presenta la levigatura migliore.

La grande differenza fra i gusti appare quando si confrontano l'eccesso o il difetto di caratteristiche giudicate secondo il loro grado e non secondo la qualità. Non è facile, quando si riscontri una simile differenza, stabilire il grado, se l'eccesso o il difetto non sono evidenti. Se siamo di diversa opinione riguardo a due quantità, possiamo ricorrere a una misura comune, sì da risolvere la questione con la massima esattezza; e ciò è quello che dà alla conoscenza matematica una certezza maggiore che ad ogni altra scienza. Ma riguardo a quelle cose la cui variazione non si giudica in base a differenze di quantità, la levigatezza e la ruvidezza, la durezza e la morbidezza, l'oscurità e la luce, le gradazioni dei vari colori, è possibile fare una distinzione quando la differenza è in un certo senso considerevole, non quando è

piccola, poichè mancano misure comuni, che forse non si potranno mai scoprire. In questi casi particolari, supponendo che l'acutezza del senso sia uguale, riusciranno meglio allo scopo l'attenzione più accurata e l'abitudine. Ritornando all'argomento delle tavole, il levigatore del marmo indubbiamente potrà dire la sua parola con la maggior competenza. Ma, nonostante vi sia la suddetta mancanza di una misura comune per risolvere molte discussioni relative ai sensi e relative all'immaginazione che li rappresenta, notiamo che i principî sono uguali in tutti, e che non v'è disaccordo, almeno fino a quando ci poniamo ad esaminare la superiorità o la differenza delle cose: allora entriamo nel campo del giudizio.

Finchè siamo a conoscenza delle qualità sensibili delle cose, ben difficilmente sembra che sia impegnato qualche cosa di più dell'immaginazione; qualcosa di più dell'immaginazione sembra esserlo invece quando vengono rappresentate le passioni, perchè, per virtù di una simpatia naturale, esse vengono sentite da tutti senza il concorso della ragione, e la loro efficacia è riconosciuta da ognuno. Amore, dolore, timore, ira, gioia, tutte queste passioni hanno a turno colpito l'animo d'ognuno, e non in modo arbitrario o casuale, ma secondo principî certi, naturali e costanti.

Ma poichè molte delle opere dell'immaginazione non si limitano alla rappresentazione degli oggetti sensibili, nè allo sforzo della volontà sulle passioni, ma si estendono ai modi, ai caratteri, alle azioni e alle intenzioni degli uomini, ai loro rapporti, alle virtù e ai vizi, entrano

nel campo della ragione. Tutto ciò costituisce una parte considerevole di quelli che sono gli oggetti del gusto; e Orazio ci manda alle scuole di filosofia e in mezzo al mondo, affinché possiamo istruirci in essi. Lo stesso grado di certezza che si deve acquistare nella moralità e nella scienza della vita, noi lo dobbiamo acquisire in ciò che si riferisce ad esse nelle opere di imitazione. Invero, per lo più, nella intelligenza dei costumi, nella osservazione del tempo e del luogo, e in generale della convenienza, (che si deve soltanto imparare in quelle scuole alle quali Orazio ci trae) consiste quello che è chiamato gusto, diciamo così per distinguerlo, e che in realtà non è altro che un giudizio più raffinato. Da tutto ciò a me sembra che quello che chiamiamo gusto, nella sua più generica accezione, non è una semplice idea, ma è in parte prodotto in primo luogo da una percezione dei piaceri del senso, in secondo luogo dai piaceri dell'immaginazione, e dalle conclusioni della ragione, la quale considera i vari rapporti di questi piaceri, considera le passioni dell'uomo, gli usi, le azioni. Tutto ciò è richiesto per formare il gusto, la cui base è la medesima in ogni mente umana; poichè, come i sensi sono le grandi sorgenti originali di tutte le nostre idee, e per conseguenza di tutti i nostri piaceri, che non siano incerti e arbitrari, il fondamento del gusto è comune a tutti, ed abbiamo perciò un elemento sufficiente onde trarre logiche conclusioni su tale argomento.

Mentre consideriamo il gusto soltanto per ciò che riguarda la sua natura e i suoi aspetti, riscontriamo che i

suoi principî sono del tutto uniformi, ma che il grado in cui essi prevalgono nei singoli individui è tanto diverso quanto simili sono i principî stessi. Poichè sensibilità e giudizio, le qualità cioè che costituiscono ciò che comunemente si chiama gusto, mutano notevolmente da persona a persona. Da un difetto nella prima di queste qualità deriva una mancanza di gusto; una debolezza nella seconda rende il gusto falso o cattivo. Vi sono uomini la cui sensibilità è così ottusa, il cui temperamento è così freddo e flemmatico, che difficilmente si può dire siano desti durante l'intero corso della loro vita. Su tali persone, gli oggetti più notevoli producono soltanto un'impressione debole e oscura. Vi sono altri sempre così agitati da piaceri volgari e puramente sensuali, o così asserviti alle basse cure dell'avarizia, o così infiammati alla caccia di onori e di gloria, che le loro menti, continuamente abituate alla bufera di queste passioni violente e tempestose, difficilmente possono essere impressionate dal gioco delicato e raffinato dell'immaginazione. Questi ultimi, sebbene per un motivo ben diverso, diventano stupidi e insensibili quanto i primi; ma gli uni o gli altri ogni volta che siano colpiti da un oggetto elegante o grandioso o da queste stesse qualità in un'opera d'arte, sono mossi dallo stesso principio.

La causa di un gusto falso è un difetto del giudizio, che può nascere da una innata debolezza di comprensione (in qualsiasi cosa possa consistere la forza di questa facoltà) o, e quest'ultimo caso è molto più comune, può

derivare da una mancanza di esercizio appropriato e ben diretto, che solo può rendere il gusto attivo e vivace.

Inoltre l'ignoranza, o la disattenzione, il pregiudizio, la sconsideratezza, la leggerezza, l'ostinazione, in breve tutte le passioni e tutti i vizi che sviano il giudizio in altri campi, lo pregiudicano pure, e in forma non minore, in questa che è la sua sfera più raffinata ed elegante.

Queste cause producono opinioni diverse su tutto ciò che è oggetto di conoscenza, senza indurci a supporre che la ragione non abbia dei principî ben determinati. E invero si può osservare che fra gli uomini, riguardo alle questioni di gusto, v'è una discordia minore, più che non riguardo alla maggior parte di quelle cose che dipendono dalla pura ragione; e che gli uomini si trovano molto più facilmente d'accordo nel giudicare pregevole una descrizione di Virgilio, che nel discutere sulla verità o sulla falsità di una teoria di Aristotele.

Una rettitudine di giudizio in arte, che si può chiamare buon gusto, dipende in gran parte dalla sensibilità, poichè se la mente non è portata a gustare i piaceri dell'immaginazione, non si applicherà mai a lavori di tal genere, abbastanza da acquistarne un'adeguata conoscenza. Ma sebbene per formare un buon giudizio si richieda un certo grado di sensibilità, pure un buon giudizio non sorge di necessità da una sensibilità vivace; sovente accade che un modestissimo giudice, solo in forza di una più acuta sensibilità, sia colpito da un'opera mediocre più di quello che non sia colpito il miglior giudice dell'opera più perfetta; poichè dal momento che un

oggetto nuovo, straordinario, commovente può colpire questa persona mentre non lo colpiscono gli errori che esso presenta, il suo piacere è più puro e più schietto, e poichè un piacere che deriva dalla pura immaginazione, è molto più intenso di quello che può derivare da un giudizio retto; il giudizio è in gran parte occupato nel riscontrare motivi di errore sulla via dell'immaginazione, nel dissipare le scene del suo incanto e nell'avvincerci al giogo molesto della nostra ragione; perchè quasi l'unico piacere che gli uomini hanno nella coscienza di avere un giudizio migliore degli altri consiste in una specie di consapevole orgoglio e di superiorità, derivante dal ben pensare; ma allora questo è un piacere indiretto, un piacere che non risulta immediatamente dall'oggetto contemplato. All'alba dei nostri giorni, quando i sensi sono ancora teneri e non logori, quando l'attenzione dell'uomo è più acuta e una apparenza di novità alita su tutti gli oggetti che ci circondano, quanto vive in quel momento sono le nostre sensazioni, ma come falsi e trascurati i giudizi sulle cose! Io non credo che osservando le più nobili opere di genio proverò mai più lo stesso grado di piacere che conobbi in quell'età, osservando opere che il mio attuale giudizio considera come insignificanti e spregevoli. Ogni motivo triviale di piacere è adatto a colpire un uomo dal temperamento troppo ardente: il suo appetito è troppo acuto per sopportare un gusto delicato. Egli è sotto ogni riguardo ciò che Ovidio dice di se stesso in amore:

*Molle meum levibus cor est violabile telis,  
et semper causa est, cur ego semper amem*<sup>7</sup>.

Una persona di questo carattere non può mai essere un giudice raffinato, nè ciò che il poeta comico chiama un *elegans formarum spectator*. La nobiltà e la forza di una composizione non devono sempre essere giudicate solo in base agli effetti che producono sulla mente di qualcuno, a meno che non siano noti l'indole e i caratteri dei suoi pensieri. I maggiori effetti della poesia e della musica sono stati svolti, e forse tuttora si svolgono, là dove le arti non sono che in uno stato assai vile e imperfetto. L'uditore rozzo è colpito dai principî che operano in queste arti anche nel loro stato primitivo; e non è in grado di percepirne i difetti. Ma quando le arti procedono verso la loro perfezione, la scienza della critica avanza di pari passo e il piacere dei giudici è sovente interrotto dagli errori scoperti nelle opere più finite.

Prima di abbandonare questo argomento, non posso fare a meno di rilevare un'opinione che molte persone hanno, che il gusto cioè sia una facoltà della mente separata e distinta dal giudizio e dall'immaginazione; una specie d'istinto per cui siamo naturalmente colpiti e al primo sguardo, senza alcun precedente ragionamento, dai pregi o dai difetti di un'opera. Finchè sono impegnate l'immaginazione e le passioni, credo sia vero che la

---

7 «Il mio cuore sensibile è aperto ai colpi di ogni leggero strale, ed è la causa perpetua del mio perpetuo amare» (Ovidio: *Heroides*, XV, 79 e sg.).

ragione sia poco consultata; ma quando entrano in campo la disposizione, il decoro, la convenienza, in breve dovunque il gusto migliore differisce da quello peggiore, sono convinto che solo la conoscenza opera, e null'altro; e la sua azione è in realtà lungi dall'essere sempre improvvisa, e spesso lungi dall'essere esatta. Uomini del miglior gusto giungono sovente, per mezzo della riflessione, a mutare quei giudizi avventati e precipitosi che la mente, data la sua avversione alla neutralità e al dubbio, ama formulare. Si sa che il gusto (qualunque esso sia) viene perfezionato esattamente come viene perfezionato il nostro giudizio, estendendo cioè la conoscenza mediante una sempre maggiore attenzione all'oggetto e un maggiore esercizio. Quanto a coloro che non hanno adottato questi metodi, se il loro gusto formula un giudizio rapido, questo giudizio è però sempre incerto e la loro rapidità è dovuta a presunzione e avventatezza, non a un'improvvisa luce capace di disperdere in un momento ogni tenebra dalla mente. Ma coloro che hanno coltivato quel tipo di conoscenza, che è l'oggetto del gusto, per gradi e attraverso l'abitudine, non solo raggiungono una fondatezza, bensì anche una prontezza di giudizio, come tutti fanno, con gli stessi metodi, in tutte le altre occasioni. In un primo tempo sono obbligati a scandire, ma infine leggono con facilità e velocità; pure tale velocità non prova che il gusto sia una facoltà diversa. Nessuno, credo, ha seguito il corso di una discussione, che si svolge intorno ad argomenti nella sfera della pura e nuda ragione, senza osservare

l'estrema prontezza con cui l'intero processo dell'argomento è condotto, i terreni scoperti, le obiezioni sollevate e controbattute, e le conclusioni tratte dalle premesse con una velocità grande quanto quella con cui si può supporre operi il gusto; eppure in un campo dove nulla, tranne la pura ragione, agisce o si può supporre che agisca. Moltiplicare i principî per ogni diversa apparenza è inutile e del tutto irrazionale.

Questo argomento poteva essere portato molto più in là; ma non è l'estensione del soggetto che deve fissare i nostri limiti; perchè quale soggetto non si estenderebbe all'infinito? Ciò che deve mettere fine alle nostre ricerche sono la natura del nostro particolare schema e il singolo punto di vista da cui lo consideriamo.

# PARTE PRIMA

## I – LA NOVITÀ

La prima e la più semplice emozione che scopriamo nell'anima nostra è la curiosità. Per curiosità intendo qualunque desiderio abbiamo per ciò che è nuovo, o qualunque piacere troviamo in esso. Vediamo che i bambini corrono continuamente da un posto all'altro per scoprire qualcosa di nuovo; afferrano con grande slancio e senza esitare nella scelta tutto ciò che cade dinnanzi ai loro occhi; la loro attenzione è attratta da qualunque cosa, poichè ogni cosa ha, in questo periodo della vita, il fascino della novità. Ma poichè quelle cose che ci attirano soltanto per la loro novità non possono dominarci per molto tempo, la curiosità è il più superficiale di tutti i sentimenti, e muta continuamente oggetto; la sua avidità

è molto viva, ma assai facilmente soddisfatta, e presenta sempre l'aspetto di vertigine, di irrequietezza e di ansietà. La curiosità è per sua natura una fonte attivissima: scorre con rapidità su gran parte dei suoi oggetti e subito esaurisce la varietà che generalmente si riscontra nella natura; le stesse cose frequentemente ritornano, e ritornano con un effetto sempre meno piacevole. In breve, i casi della vita, dal tempo in cui ha inizio la nostra conoscenza, non sarebbero in grado di colpire la nostra mente con altre sensazioni che quelle di disgusto e di noia, se molte cose non fossero atte a colpire l'animo mediante altri poteri che non il potere della novità, e risvegliando altre passioni oltre quella della curiosità. Questi poteri e queste passioni saranno considerati al momento opportuno. Ma di qualunque natura siano questi elementi o in base a qualunque principio colpiscano la mente, è assolutamente necessario che essi non vengano applicati a quelle cose che l'uso quotidiano ha invilito e reso familiari e banali. Un certo grado di novità è uno degli elementi indispensabili di ciò che agisce, e la curiosità si unisce più o meno a tutte le nostre passioni.

## II – DOLORE E PIACERE

Sembra quindi necessario che, per eccitare le passioni delle persone già adulte, gli oggetti destinati a quello

scopo, oltre ad essere in certo grado nuovi, debbano essere capaci di suscitare dolore o piacere per altre cause. Il dolore e il piacere sono semplici idee, non suscettibili di definizione. La gente è soggetta a sbagliarsi nei suoi sentimenti, ma sbaglia molto spesso nei nomi che dà loro e nel ragionare intorno ad essi. Molti sono dell'opinione che il dolore nasca di necessità dall'allontanamento di un piacere, poichè ritengono che il piacere sorga dalla cessazione o diminuzione di un dolore. Da parte mia, sono piuttosto propenso a ritenere che il dolore e il piacere, nel loro più semplice e naturale modo di impressionare, abbiano ciascuno una natura positiva, e non debbano affatto dipendere l'uno dall'altro. La mente umana è spesso, e credo che lo sia per la maggior parte del tempo, in uno stato non di dolore e non di piacere, che chiamo stato di indifferenza. Quando passo da questo stato di indifferenza a uno stato di piacere effettivo, non sembra necessario che debba passare attraverso uno stato intermedio di dolore. Se in tale stato di indifferenza, di quiete, di tranquillità, chiamatela come volete, voi doveste essere improvvisamente rallegrati da un concerto di musica, o supponiamo che un oggetto di belle forme o di colori vivamente brillanti dovesse apparire dinanzi a voi, o immaginate che il vostro odorato fosse deliziato dalla fragranza di una rosa, o che, senza aver sete, voi doveste assaggiare un buon vino, o gustare un delicato pezzo di carne, senza essere affamati, in tutti i diversi sensi, dell'udito, dell'odorato e del gusto senza dubbio trovereste un piacere. Pure se indagassi in che

stato fosse la vostra mente prima di questi piaceri, ben difficilmente mi direste che si si trovavano in uno stato di dolore; o, dopo aver soddisfatto questi diversi sensi con diversi piaceri, direste che sia poi subentrato un dolore, sebbene il piacere sia del tutto finito? Supponete d'altro lato che qualcuno, che si trovi in questo stato di indifferenza, riceva un colpo violento o beva una bevanda amara o che il suo orecchio venga colpito da un suono aspro e stridente; in tutti questi casi non v'è una diminuzione di piacere, eppure si avverte, in ogni senso colpito, un dolore molto ben riconoscibile. Si potrebbe forse dire che il dolore in tal caso traeva la sua origine dalla diminuzione del piacere, di cui prima si godeva, sebbene questo piacere fosse così poco vivo da essere percepito solo nel momento in cui è scomparso. Ma tale sottigliezza non mi sembra riscontrabile in natura. Poichè se prima del dolore io non sento alcun piacere effettivo, non ho ragione di ritenere che tale piacere esista, dal momento che il piacere è tale solo quando è percepito. Analogamente, e con ragione, si può dire avvenga del dolore. Non posso convincermi che piacere e dolore siano semplici relazioni che possono esistere solo come contrari, ma ritengo di poter chiaramente distinguere l'esistenza di dolori e piaceri positivi, del tutto indipendenti l'uno dall'altro. Nessuna percezione è per me più certa di questa. Non v'è nulla che appaia al mio pensiero più chiaro dei tre stati di indifferenza, di piacere e di dolore. Posso percepirne ciascuno senza avere alcuna idea della sua relazione con gli altri due. Se uno, dolorante

per una colica, per cui prova un dolore reale, viene steso sulla ruota di tortura, sentirà un dolore molto maggiore: ma questo dolore determinato dalla ruota deriva forse da una diminuzione di piacere? L'attacco di colica può essere un piacere o un dolore, a seconda di come ci piace considerarlo?

### III – DIFFERENZA FRA CESSAZIONE DI DOLORE E PIACERE REALE

Porteremo il problema ancora un passo più in là e cercheremo di stabilire che il dolore e il piacere non soltanto non sono dipendenti necessariamente dalla loro reciproca diminuzione o scomparsa, ma che in realtà la diminuzione o la cessazione di piacere non agisce come un dolore positivo, e che la scomparsa o la diminuzione di dolore, nei suoi effetti, ha pochissima rassomiglianza col piacere positivo<sup>8</sup>.

La prima di queste affermazioni sarà, credo, molto più facilmente accettata, perchè è ben evidente che il piacere, quando ha compiuto il suo corso, ci lascia nello

---

<sup>8</sup> Il Locke (*Saggio sull'intelletto umano*, II, 20, 16) ritiene che la cessazione o la diminuzione di un dolore sia considerata come un piacere e agisca come tale, e che la scomparsa o la diminuzione di un piacere sia considerata e agisca come un dolore. È tale opinione che qui consideriamo (*Nota di Burke*).

stato in cui ci ha trovato. Il piacere d'ogni genere soddisfa prontamente, e quando è finito, ricadiamo nell'indifferenza, o piuttosto in una dolce tranquillità, che ha in sé il piacevole colore della sensazione precedente. Ammetto che a prima vista non sia così evidente che la cessazione di un grande dolore non assomigli a un piacere reale; ma ricordiamoci della condizione in cui si trovava la nostra mente nello sfuggire a un pericolo imminente o nel momento in cui ci liberavamo dalla crudezza di un atroce dolore. In tali occasioni abbiamo trovato, se non mi sbaglio, l'animo nostro ben lontano dal piacere effettivo; ossia in uno stato di grande sobrietà, improntata a un senso di terrore, in una specie di tranquillità adombrata dall'orrore. In tali occasioni il contegno e l'atteggiamento della persona sono così corrispondenti a questo stato d'animo, che chiunque, pur essendo ignaro del motivo che influisce sul nostro aspetto, ci giudicherebbe piuttosto in preda a costernazione che intenti al godimento di un piacere positivo.

Ὡς δ' ὄτ' ἄν ἄνδρ' ἄτη πυκινὴ λάβῃ, ὃς τ' ἐνὶ πατρὶ  
φῶτα κατακτείνας ἄλλων ἐξίκετο δῆμον,  
ἄνδρὸς ἐς ἀφνειοῦ, θάμβος δ' ἔχει εἰσορόωντας<sup>9</sup>.

Questa sorprendente manifestazione dell'uomo che Omero suppone sia appena sfuggito a un pericolo sovra-

---

9 «Come quando una tremenda sventura colpisce colui che, omicida in patria, giunge presso un popolo straniero, alla casa di un potente: lo stupore assale chiunque lo veda.» (Omero: *Iliade*, XXIV, 480 e sgg.).

stante, quella specie di passione mista di terrore e di sorpresa, che egli attribuisce agli spettatori, dipinge a tinte molto forti il modo in cui ci troviamo colpiti in occasioni comunque simili. Poichè, quando abbiamo sofferto una violenta emozione, la mente naturalmente permane nella stessa condizione, dopo che la causa, che prima l'ha prodotta, ha cessato di agire. L'agitazione del mare rimane anche dopo la tempesta, e quando questo residuo di orrore è del tutto cessato, l'impressione che il caso aveva destato scompare con esso, e la mente ritorna nel suo abituale stato di indifferenza. In breve il piacere (intendo dire qualunque cosa che, o nella sensazione interna, o nella manifestazione esterna, sia simile al piacere derivante da una causa reale) non ha mai, ritengo, la sua origine nella scomparsa del dolore o del pericolo.

#### IV – DILETTO E PIACERE COME OPPOSTI L'UNO ALL'ALTRO

Ma diremo allora che la scomparsa del dolore o la sua diminuzione sia sempre semplicemente dolorosa? O affermeremo che la cessazione o la diminuzione del piacere sia sempre accompagnata da un piacere? Niente affatto. Ciò che intendo stabilire non è altro che questo: in primo luogo, che vi sono piaceri e dolori di una natura reale e indipendente; in secondo luogo, che il sentimen-

to che proviene dalla cessazione o diminuzione di dolore non rassomiglia a un piacere reale abbastanza per essere considerato della medesima natura o indicato col medesimo nome; in terzo luogo, che in base allo stesso principio, l'allontanamento o l'interruzione di un piacere non ha somiglianza alcuna con un dolore reale. È certo che la prima sensazione (l'allontanamento o la diminuzione del dolore) ha in sè qualcosa che è lontano dall'essere penoso o spiacevole per sua natura. Questa sensazione sovente così piacevole, ma in ogni caso così diversa da un piacere reale, non ha nome, ch'io sappia; ma ciò non vieta che sia veramente reale e molto diversa da tutte le altre. È certo che ogni specie di soddisfazione o di piacere, per quanto diversi siano nel loro modo di impressionare, è di natura positiva nell'animo di chi la prova. L'impressione è senza dubbio reale; ma la causa può essere, come in questo caso è senz'altro, una specie di «privazione». Ed è logico che distinguiamo con termini diversi due cose così distinte in natura, come un piacere che sia semplicemente tale, senza relazione alcuna, e quel piacere che non può esistere senza una relazione, e, tanto più, senza la relazione col dolore. Sarebbe molto strano che queste impressioni, così diverse nelle loro cause e nei loro effetti, dovessero essere confuse l'una con l'altra, perchè l'uso comune le ha riunite sotto la stessa denominazione generica. Ogni volta che ho occasione di parlare di questa specie di piacere relativo, lo

chiamo «diletto»<sup>10</sup>; e cercherò con la massima attenzione di non usare questa parola in altri significati. Riconosco che tale parola non è comunemente usata in questo senso; ma ho ritenuto preferibile adottare una parola ben nota e limitare il suo significato piuttosto che introdurne una nuova, che forse non potrebbe entrare con altrettanta facilità nella lingua. Non avrei mai osato fare la benchè minima alterazione nelle nostre parole, se la natura della lingua, creata per l'uso degli affari piuttosto che per l'uso della filosofia, e la natura del mio soggetto, che mi trae fuori dalla comune direttiva dei discorsi, non mi vi obbligasse, in un certo senso. Farò uso di questa libertà con la massima prudenza possibile. Come uso la parola «diletto» per esprimere la sensazione che accompagna l'allontanarsi del dolore o del pericolo, così quando parlerò di un piacere reale lo chiamerò per lo più semplicemente «piacere».

## V – GIOIA E ANGOSCIA

Si deve osservare che la cessazione del piacere colpisce la mente in tre modi. Se finisce semplicemente, dopo esser continuato per un certo tempo, l'effetto è l'«indifferenza»; se si interrompe bruscamente, ne deriva un senso di disagio, che viene chiamato «disappunto»;

---

10 Nel testo «delight».

se l'oggetto è così totalmente perduto, che non rimane possibilità alcuna di goderlo ancora, nasce nell'animo una passione che si chiama «angoscia». Ora nessuno di tutti questi sentimenti, neppure l'angoscia che è il più violento, io ritengo abbia somiglianza alcuna con un dolore reale. Una persona che si cruccia lascia che la sua passione aumenti, e in fondo l'ama; ma questo non capita mai nel caso di un reale dolore, che nessun uomo mai sopportò volentieri per un tempo prolungato. Che l'angoscia possa esser volentieri sopportata, sebbene sia lontana da una semplice sensazione piacevole, non è tanto difficile a comprendersi. È proprio dell'angoscia il tenere il suo oggetto sempre dinnanzi agli occhi, presentarlo nei suoi aspetti più piacevoli, ricordare tutte le circostanze che lo riguardano, fino ai minimi particolari, riassaporare ogni singolo godimento, soffermarsi su ognuno e scoprire in tutti infinite nuove perfezioni, che prima non erano state abbastanza notate; nell'angoscia il piacere è ancora predominante, e l'afflizione che sopportiamo non ha somiglianza col vero dolore, che è sempre odioso e che cerchiamo di allontanare il più presto possibile. *L'Odissea* di Omero, che abbonda di tante immagini naturali e commoventi, non ne ha nessuna più efficace di quelle che Menelao evoca riguardo al triste destino dei suoi compagni e al suo modo di sentirlo. Egli invero ammette di concedersi spesso una sosta nel corso di tali riflessioni malinconiche, ma osserva anche che, per quanto malinconiche, gli fanno piacere.

Ἄλλ' ἔμπης πάντας μὲν ὀδυρόμενος καὶ ἀχεύων  
πολλάκις ἐν μεγάροισι καθήμενος ἡμετέροισιν  
ἄλλοτε μὲν τε γόῳ φρένα τέρπομαι, ἄλλοτε δ' αὖτε  
παύομαι· αἰψηρὸς δὲ κόρος κρυεροῖο γόοιο<sup>11</sup>.

D'altro lato, quando riacquistiamo la salute o quando ci sottraiamo a un pericolo sovrastante, è dalla gioia che siamo colpiti? In tal caso l'impressione è ben lungi dalla morbida e voluttuosa soddisfazione che la prospettiva certa di un piacere concede. Il diletto che nasce dalla modificazione di un dolore rivela la propria origine per la sua natura solida, forte e severa.

## VI – LE PASSIONI CHE APPARTENGONO ALLA PRESERVAZIONE DI SE STESSI

La maggior parte delle idee capaci di produrre una forte impressione sulla mente, siano semplicemente idee di dolore o di piacere, o idee delle modificazioni di questi, può essere ridotta con una certa approssimazione a queste due principali idee, la preservazione di se stessi e la società; ai fini dell'una o dell'altra delle quali si calcola rispondano tutte le nostre passioni. Le passioni che ri-

---

<sup>11</sup> «Ma rimpiangendo tutti e lamentandomi, sovente assiso nelle mie stanze, mi ristoro ora col pianto, ora interrompo invece il rapido sfogo delle tristi lagrime.» (Omero: *Odissea*, IV, 100 e sgg.).

guardano la preservazione di se stessi si riferiscono per lo più al dolore o al pericolo. Le idee di dolore, malattia, morte, riempiono la mente di forti emozioni di orrore; ma le idee di vita e di salute, sebbene ci mettano in grado di provare un certo piacere, non producono colla semplice gioia altrettanta impressione. Le passioni quindi che riguardano la preservazione dell'individuo si riferiscono principalmente al dolore o al pericolo e sono le più forti di tutte le passioni.

## VII – IL SUBLIME

Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una causa del «sublime»; ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire. Dico l'emozione più forte, perchè sono convinto che le idee di dolore sono molto più forti di quelle che riguardano il piacere. Senza dubbio i tormenti che siamo capaci di sopportare sono molto più forti, nei loro effetti sul corpo e sulla mente, che non qualsiasi piacere che il più raffinato epicureo possa suggerire, o che la più viva immaginazione e il corpo più sano e più squisitamente sensibile possa godere. Anzi, io dubito assai che si possa trovare un uomo disposto ad accettare una vita piena di

ogni soddisfazione al prezzo di terminarla poi nei tormenti che la giustizia inflisse in poche ore nell'ultimo sciagurato regicidio in Francia. Ma come il dolore, nella sua azione, è più forte del piacere, così la morte è in generale un'idea molto più impressionante del dolore; poiché vi sono pochissimi dolori, per quanto intensi, che non siano preferibili alla morte; anzi ciò che rende lo stesso dolore più doloroso, se così posso esprimermi, è il fatto che esso venga considerato come un emissario di questa regina dei terrori. Quando il pericolo o il dolore incalzano troppo da vicino, non sono in grado di offrire alcun diletto, e sono soltanto terribili; ma considerati a una certa distanza, e con alcune modificazioni, possono essere e sono piacevoli, come ogni giorno riscontriamo. In seguito mi proverò a ricercare la causa di tale fatto.

## VIII – LE PASSIONI CHE APPARTENGONO ALLA SOCIETÀ

L'altro punto sotto il quale classifico le nostre passioni è quello della «società», che può essere divisa in due categorie: prima la «società dei sessi», che risponde allo scopo della propagazione della specie, e poi quella più «generale società» che si unisce agli uomini e agli altri animali, e che possiamo in un certo senso dire ci unisca anche col mondo inanimato. Le passioni riguardanti la

preservazione dell'individuo si riferiscono esclusivamente al dolore e al pericolo, mentre quelle che riguardano la generazione hanno la loro origine nel godimento e nel piacere; il piacere più direttamente connesso a questo scopo, è di un carattere vivo, estatico e violento, e indubbiamente è il più intenso piacere del senso; eppure la mancanza di questo godimento così forte di rado determina uno stato di inquietudine, e, tranne in momenti particolari, non penso affatto che debba affliggere.

Quando gli uomini descrivono in qual modo siano colpiti da un dolore o da un pericolo, non si soffermano sul godimento della salute e sul conforto della tranquillità per lamentarsi poi della perdita di queste soddisfazioni, ma parlano solo dei dolori e orrori concreti che soffrono. Ma se voi ascoltate le lamentele di un amante abbandonato, osservate che egli insiste soprattutto sui piaceri che godette o che sperò di godere, e sulla perfezione dell'oggetto del suo desiderio; la «perdita» è l'idea che predomina nell'animo suo. Gli effetti violenti prodotti dall'amore, che talvolta è giunto sino alla follia, non costituiscono un'obbiezione alla regola che cerchiamo di stabilire. Quando gli uomini hanno lasciato che la loro immaginazione fosse a lungo impressionata da qualche idea, essa li occupa così interamente da scacciare a poco a poco quasi tutte le altre idee, e da abbattere ogni ostacolo del pensiero che potrebbe porle un limite.

Ogni idea è sufficiente allo scopo, come è evidente dall'infinita varietà delle cause che determinano la fol-

lia; ma questo tutt'al più può soltanto provare che la passione d'amore è capace di produrre effetti molto straordinari, non che le sue straordinarie emozioni abbiano alcuna connessione con l'effettivo dolore.

## IX – LA CAUSA ULTIMA DELLA DIFFERENZA FRA LE PASSIONI CHE RIGUARDANO LA PRESERVAZIONE DI SE STESSI E QUELLE CHE RIGUARDANO LA SOCIETÀ DEI SESSI

La causa ultima della differenza di carattere fra le passioni che si riferiscono alla preservazione di se stessi e quelle che sono dirette alla riproduzione della specie illustrerà ulteriormente le precedenti osservazioni; ed è, ritengo, degna di osservazione anche per proprio conto. Poichè l'adempimento dei nostri doveri, di qualunque genere siano, dipende dalla vita, e l'adempierli con forza ed efficacia dipende dalla salute, noi siamo fortemente colpiti da tutto ciò che minaccia di distruggere l'una o l'altra; ma poichè non siamo fatti per accontentarci della vita e della salute, il semplice godimento di esse non è accompagnato da alcun reale piacere, e ciò avviene per impedire che, soddisfatti di quelle, noi ci abbandoniamo all'indolenza e all'inazione. D'altro lato la generazione

della specie umana è un grande scopo, ed è indispensabile che gli uomini siano spinti a perseguirla da un grande incentivo. Perciò essa è accompagnata da un piacere molto intenso, ma poichè non è affatto detto che sia la nostra costante preoccupazione, non è logico che la mancanza di questo piacere debba essere accompagnata da un dolore. Gli uomini sono in ogni momento quasi ugualmente disposti ai piaceri dell'amore, perchè è la ragione che li guida circa il tempo e il modo di indulgere ad essi. Se un grande dolore fosse sorto per la mancanza di questa soddisfazione, la ragione, temo, troverebbe grandi difficoltà nell'adempimento del suo compito. Ma i bruti, che obbediscono a leggi, nell'attenersi alle quali la ragione non ha che una minima parte, hanno le loro stagioni fissate: in tali momenti è probabile che la sensazione derivante dalla mancanza sia molto tormentosa, perchè il fine o deve essere raggiunto allora, o, da molti, non potrà forse mai più essere conseguito, dal momento che la disposizione ritornerà solo a suo tempo.

## X – LA BELLEZZA

La passione che riguarda la generazione, solamente come tale, è pura concupiscenza. Ciò è evidente nei bruti, le cui passioni sono più semplici, e che perseguono i loro scopi più direttamente di noi. La sola distinzione

che osservano nell'accoppiamento è quella del sesso. È vero che essi si attengono alla propria razza, a preferenza che alle altre, ma questa preferenza credo non derivi da alcun senso di bellezza che trovano nella loro razza, come suppone Addison, ma da una legge di qualche altro genere, alla quale sono soggetti; e questo lo possiamo dedurre dal fatto che, almeno in apparenza, non fanno alcuna scelta fra gli individui della loro razza.

Ma l'uomo, che è una creatura capace di una maggiore varietà e complicazione di relazioni, connette con la passione in genere l'idea di alcune qualità sociali, che guidano e rendono più acuto l'istinto, che egli ha in comune con tutti gli altri animali; e poichè non è destinato, come quelli, a vivere in libertà, è conveniente che debba avere qualcosa che susciti in lui una preferenza e determini la sua scelta; e questa in linea generale è una qualità sensibile, dal momento che nessun'altra può così prontamente ed efficacemente produrre tale effetto. Perciò l'oggetto di questa passione complessa che chiamiamo amore è la «bellezza del sesso». Gli uomini sono attratti dal sesso in genere come tale, e in base alla legge comune della natura, ma sono attratti verso individui-particolari per la loro bellezza personale. Chiamo la bellezza una qualità sociale; perchè quando gli uomini e le donne, e non solo essi, ma anche altri animali, ci danno un senso di gioia e di piacere nel guardarli (e vi sono molti che sono in grado di darlo), ci ispirano sentimenti di tenerezza e di affetto verso le loro persone; ci piace allora averli vicini, ed entriamo volentieri in rapporto

con loro, a meno che non abbiamo forti ragioni per fare il contrario. Ma a qual fine, in molti casi, sia stato stabilito che debba essere così non sono capace di comprendere, poichè non vedo vi sia nessun maggior motivo per fare una connessione fra l'uomo e vari altri animali, che sono attratti in modo così forte, piuttosto che fra l'uomo ed altri animali che sono completamente incapaci di questa attrazione, o la possiedono in grado molto minore. Ma è probabile che la Provvidenza non abbia fatto tale distinzione, se non in vista di un fine più alto, sebbene a noi sia vietato di penetrarlo chiaramente, dal momento che la sua sapienza non è la nostra, e le nostre vie non sono le sue.

## XI – SOCIETÀ E SOLITUDINE

Il secondo aspetto delle passioni sociali è quello che si riferisce alla «società in generale». Riguardo ad essa osservo che la compagnia dei nostri simili di per se stessa, senza l'aggiunta di un interesse particolare, non ci dà un reale piacere nel godimento; ma l'assoluta e completa «solitudine», cioè la totale e continua esclusione da ogni società è un dolore tanto grande che a stento possiamo immaginarlo. Quindi, confrontando il piacere della comune società e il dolore dell'assoluta solitudine, il dolore è l'idea predominante. Ma il piacere di qualsiasi parti-

colare godimento sociale supera molto considerevolmente l'inquietudine causata dalla mancanza di quel particolare godimento; cosicchè le più forti sensazioni circa le abitudini di una «particolare società» sono sensazioni di piacere. Una buona compagnia, una conversazione animata e l'affetto di un'amicizia riempiono l'animo di grande piacere; un temporaneo isolamento, d'altro lato, è per se stesso piacevole. Questo può forse provare che noi siamo creature nate tanto per la contemplazione che per l'azione, dal momento che l'isolamento ha i suoi piaceri, così come li ha la società; mentre dalla prima osservazione noi possiamo dedurre che un'intera vita di solitudine contraddice gli scopi del nostro essere, perchè la stessa morte è un'idea di poco più terribile.

## XII – SIMPATIA, IMITAZIONE E AMBIZIONE

Sotto questa denominazione di società rientrano passioni di un genere complicato, che si suddividono in varie forme, adatte a quella varietà di fini a cui devono servire nella lunga catena della società. I tre principali anelli di questa catena sono la «simpatia», «l'imitazione» e «la ambizione».

### XIII – LA SIMPATIA

Sotto l'impulso della prima di queste passioni siamo portati a interessarci degli altri, siamo toccati da ciò che li tocca, e non possiamo più rimanere spettatori indifferenti di alcuna cosa che gli uomini possono fare o subire. Infatti la simpatia deve essere considerata come una specie di sostituzione, per cui ci mettiamo al posto di un altro uomo e siamo colpiti, sotto molti aspetti, da ciò che colpisce lui; cosicchè questa passione può o partecipare della natura di quelle che si riferiscono alla preservazione di se stessi, e, improntandosi al dolore, può essere una causa del sublime, oppure rivolgersi a idee di piacere, e allora tutto ciò che è stato detto degli affetti sociali, sia che essi si riferiscano alla società in generale, o soltanto ad alcune forme di essa, può essere qui applicato. È per questo principio fondamentale che la poesia, la pittura, e le altre arti che destano commozione, trasmettono la loro passionalità da un animo all'altro, e sono spesso capaci di un godimento nella disgrazia, nella miseria e nella stessa morte. È un'osservazione comune che oggetti, che nella realtà urterebbero, sono spesso capaci di offrire un piacere molto elevato nelle rappresentazioni della sventura e di cose simili. Questo fatto ha dato adito a molti ragionamenti. La soddisfazione che ne deriva è stata comunemente attribuita, prima di tutto, al conforto che traiamo dal considerare che una storia così malinconica è una pura invenzione, e, in se-

condo luogo, dal pensare che siamo liberi dai mali che vediamo rappresentati. Temo che sia un metodo troppo comune, nelle ricerche di questo genere, attribuire la causa di sentimenti, che nascono semplicemente dalla struttura meccanica dei nostri corpi o dalla naturale costituzione delle anime nostre, a certe conclusioni della ragione sugli oggetti che ci vengono presentati; poichè sono propenso a credere che l'influsso della ragione nel destare le nostre passioni non sia affatto così esteso come comunemente si crede.

#### XIV – GLI EFFETTI DELLA SIMPATIA NELLE DISGRAZIE DEGLI ALTRI

Per esaminare questo punto concernente gli effetti della tragedia in un modo appropriato, dobbiamo prima considerare come siamo colpiti dai sentimenti del nostro prossimo nelle circostanze di una reale disgrazia. Sono convinto che proviamo un certo diletto, e non piccolo, nelle reali disgrazie e nei dolori degli altri; poichè, ammesso che l'affetto sia ciò che vuole essere in apparenza, se non ci fa evitare alcuni oggetti, se al contrario ci induce ad avvicinarli, se ci fa soffermare su di essi, ritengo che in tal caso noi dobbiamo provare un diletto o un piacere di qualsiasi genere nel contemplarli. Non leggiamo forse le storie autentiche di simili scene con lo stes-

so piacere con cui leggiamo romanzi o poemi, ove tutto è pura finzione? Nessuna lettura, che ci narri della prosperità di un impero, o della grandezza di un re, può così piacevolmente impressionare come la rovina dello Stato di Macedonia e le calamità del suo sovrano sventurato. Tale catastrofe ci impressiona nella storia, così come la distruzione di Troia nella leggenda. Il nostro diletto, in casi di questo genere, risulta accresciuto, se colui che soffre è una nobile persona che cade sotto i colpi di un'indegna sorte. Scipione e Catone sono entrambi personalità altamente dotate, ma noi siamo più profondamente impressionati dalla morte violenta dell'uno e dalla rovina della grande causa alla quale egli aderì, che non dai meritati trionfi e dalla ininterrotta prosperità dell'altro; poichè il terrore è una passione che produce sempre diletto quando non incalza troppo da vicino, e la pietà è una passione accompagnata dal piacere, poichè nasce dall'amore e dall'affetto sociale. Ogni volta che la nostra naturale conformazione ci fa rivolgere a un dato scopo, la passione che ci anima è accompagnata da un diletto o da un piacere, qualunque sia lo scopo.

Iddio, poichè ha voluto che noi fossimo uniti dal legame della simpatia, lo ha rafforzato con un piacere adeguato, e soprattutto là dove più occorre la nostra simpatia, cioè negli affanni altrui. Se questo sentimento fosse semplicemente doloroso, noi eviteremmo con la maggior sollecitudine tutte le persone e i luoghi che suscitassero una tale passione, come fanno coloro che sono tanto impigriti nell'indolenza, da non tollerare più alcu-

na impressione forte. Ma, per la maggior parte degli uomini, non è così; non v'è nessuno spettacolo che ricerchiamo con tanto interesse quanto quello di una disgrazia insolita e dolorosa, cosicchè, se tale disgrazia è dinanzi ai nostri occhi o se ne veniamo a conoscenza attraverso la storia, essa ci procura sempre diletto. Questo non è un diletto puro, ma va unito ad una certa inquietudine. Il diletto che proviamo in tali casi è quello che ci vieta di fuggire scene di miseria, e il dolore che noi proviamo ci incita a confortarci nel consolare chi soffre; tutto ciò previene qualsiasi ragionamento, in forza di un istinto che ci porta ai suoi fini, senza la nostra adesione razionale.

## XV – GLI EFFETTI DELLA TRAGEDIA

Così avviene nelle calamità reali. Nella rappresentazione delle disgrazie, invece, la sola differenza sta nel piacere che risulta dagli effetti dell'imitazione: essa non è mai tanto perfetta, da non lasciarci comprendere che è un'imitazione, e procurarcene di conseguenza un certo piacere. In taluni casi, invero, traiamo altrettanto o maggior piacere da quella fonte che non dalla cosa stessa. Ritengo però che sbaglieremmo molto se attribuissimo una notevole parte della soddisfazione che proviamo nella tragedia alla considerazione che la tragedia è un

artificio e che le sue rappresentazioni non sono realtà. Quanto più si avvicina alla realtà e quanto più ci allontana da ogni idea di finzione, tanto maggiore è il suo potere. Ma sia esso di qual sorta si voglia, non si avvicina mai a ciò che rappresenta. Scegli un giorno in cui rappresentare la più sublime e commovente tragedia che possediamo, impegna gli attori più famosi, non risparmiare spese nello scenario e nelle decorazioni, aggiungi i più grandi sforzi della poesia, della pittura e della musica; e quando avrai raccolto il tuo uditorio, proprio nel momento in cui gli animi sono intenti nell'attesa, fa annunciare che un criminale politico d'alto rango sta per essere decapitato nella vicina piazza; il vuoto del teatro che si formerebbe in un attimo dimostrerebbe la debolezza delle arti imitative al confronto, e proclamerebbe il trionfo della preferenza per la realtà.

Ritengo che l'opinione che abbiamo riguardo al fatto di provare un semplice dolore nella realtà, e invece un diletto nella rappresentazione, derivi dal fatto che non facciamo una distinzione sufficiente fra ciò che non sceglieremmo assolutamente di fare, e ciò che saremmo desiderosi di vedere se mai si facesse. Noi ci dilettiamo nel vedere cose a cui, ben lungi dal parteciparvi, desidereremmo ardentemente porre rimedio. Questa nobile capitale, orgoglio dell'Inghilterra e dell'Europa, credo che non vi sia uomo così empio da desiderare di vederla distrutta da una conflagrazione o da un terremoto, per quanto egli possa trovarsi lontanissimo dal pericolo. Ma supponiamo che questo fatale incidente si sia verificato.

Quanta gente da ogni parte si affollerebbe a contemplare le rovine e fra essi quanti che sarebbero stati lieti di non aver mai visto Londra nella sua gloria!

Nelle disgrazie reali o in quelle immaginarie, non è la nostra immunità che desta il diletto; non riscontro in me nulla di simile. So che questo errore è dovuto a una specie di sofisma a cui siamo soggetti; esso nasce dal fatto che non distinguiamo fra ciò che è realmente una condizione necessaria al nostro operare o al nostro subire una cosa in generale, e ciò che è la causa di un atto particolare. Se un uomo mi uccide con una spada, condizione necessaria è che noi fossimo, prima, entrambi vivi, e d'altronde sarebbe assurdo affermare che l'essere entrambi creature vive fu la causa del suo delitto e della mia morte. Così pure è certo che è assolutamente necessario che la mia persona si trovi al riparo da qualunque pericolo prima che io possa provare un diletto per le sofferenze altrui, reali o immaginarie, o per altra cosa derivante da una qualsiasi causa. Ma allora è un sofisma dedurre che questa immunità sia la causa del mio diletto in tali o in altre occasioni. Credo che nessuno possa dimostrare che questa è la causa di quel senso di soddisfazione che percepisce l'animo suo; anzi, quando non soffriamo nessun dolore acuto e non siamo esposti ad un pericolo che minacci la nostra vita, possiamo commuoverci per gli altri, mentre noi stessi partecipiamo alla sofferenza; e spesso ancora di più quando ci sentiamo intenerire davanti a spettacoli di miseria: noi osserviamo con com-

miserazione le disgrazie, al punto che le accetteremmo al posto delle nostre.

## XVI – L'IMITAZIONE

Il secondo sentimento che riguarda la società è l'imitazione, o, se volete, un desiderio di imitare, e per conseguenza un piacere nell'imitare. Questo sentimento nasce per lo più dalla stessa causa da cui proviene la simpatia. Poichè, come la simpatia ci fa provare un interesse per tutto quello che gli uomini sentono, così questo sentimento ci induce a copiare tutto ciò che essi fanno; e per conseguenza noi proviamo un piacere sia nell'imitare, sia in qualsiasi cosa riguardi l'imitazione, così come è, senza alcun intervento della facoltà razionale, esclusivamente in base alla costituzione della nostra natura, che la Provvidenza ha disposto in modo che possa trovare piacere o diletto secondo la natura dell'oggetto, per tutto ciò che riguarda gli scopi del nostro essere.

È per via dell'imitazione, molto più che per l'insegnamento, che noi impariamo; e ciò che apprendiamo con tale mezzo, non solo lo apprendiamo in una forma più pratica, ma anche più piacevole. Così si formano le nostre abitudini, le nostre opinioni, le nostre vite. L'imitazione è uno dei più forti vincoli della società; è una specie di reciproca condiscendenza che gli uomini hanno

l'uno per l'altro spontaneamente, e che è lusinghiera per tutti. In essa la pittura e molte delle belle arti hanno posto una delle principali basi del loro potere. E dal momento che, per l'influsso sulle nostre passioni e sui nostri costumi, essa è di tanta importanza, mi arrischierò a esporre a questo punto una regola che può essermi valida guida per distinguere quando dobbiamo attribuire il potere delle arti all'imitazione, o solamente al nostro compiacimento per la genialità dell'imitatore, e quando dobbiamo attribuirlo alla simpatia o a qualche altra causa attinente ad essa. Quando l'oggetto rappresentato in poesia o in pittura è tale che noi non potremmo aver desiderio di vederlo nella realtà, allora si può essere certi che la sua forza nella rappresentazione poetica o pittorica è dovuta al potere dell'imitazione e non ad una ragione inerente alla cosa stessa. Così avviene nella maggior parte delle opere che i pittori chiamano «natura morta». In esse, una piccola villa, un letamaio, il più modesto e ordinario utensile da cucina, possono destare in noi un senso di piacere. Ma quando l'oggetto della pittura o della poesia è tale che, se fosse reale, accorreremmo subito a vederlo, anche se destasse in noi un'impressione strana, possiamo essere ben certi che l'efficacia della poesia o della pittura è dovuta più alla natura della cosa stessa che al puro effetto dell'imitazione, a un apprezzamento della capacità dell'imitatore, per quanto eccellente. Aristotele, nella sua *Poetica*, ha parlato in forma così estesa e precisa sulla forza dell'imitazione da rendere inutile ogni ulteriore trattazione di questo argomento.

## XVII – L'AMBIZIONE

Sebbene l'imitazione sia uno dei più validi strumenti usati dalla Provvidenza per portare la nostra natura verso la sua perfezione, tuttavia se gli uomini si dessero interamente all'imitazione e ognuno seguisse l'altro, e così via in ciclo continuo, è facile osservare come non potrebbe mai esservi un progresso fra di loro. Gli uomini, come i bruti, rimarrebbero alla fine identici a quello che sono oggi e che erano all'inizio del mondo. Per impedire ciò, Dio ha posto nell'uomo un senso di ambizione e una soddisfazione che nasce dalla vista della sua superiorità sui propri simili in qualcosa a cui essi attribuiscono valore. È questa passione che trascina gli uomini a tutti gli atteggiamenti che riscontriamo dovuti allo scopo di segnalarsi, e che tende a rendere così piacevole tutto ciò che suscita l'idea di questa distinzione. Ne venne che uomini miseri traessero conforto dal fatto di vedersi in estrema miseria; ed è certo che quando non possiamo distinguerci per qualche superiorità, cominciamo a trarre compiacimento da alcune singolari debolezze, follie o difetti d'ogni genere. È in base a questo principio che l'adulazione è tanto efficace, poichè l'adulazione altro non è se non ciò che desta nella mente di un uomo l'idea di una preminenza che egli non possiede. Ora tutto quello che con maggiore o minor fondamento tende a innalzare l'uomo nella sua stessa opinione, produce quasi un senso di orgoglioso trionfo, estremamente gradito

all'animo umano: e questa superbia non è mai percepita maggiormente, nè opera con maggior forza di quando senza pericolo noi ci troviamo in rapporto con oggetti terribili, poichè l'anima reclama sempre per sè una parte della dignità e dell'importanza delle cose che contempla. Di qui deriva ciò che Longino ha osservato, cioè quel senso di gloria e di intima grandezza che invade l'animo alla lettura di passi di poeti e oratori sublimi; ogni uomo deve averlo sentito in se stesso in tali occasioni.

## XVIII – RICAPITOLAZIONE

Per riassumere ciò che è stato detto in pochi punti distinti, le passioni che riguardano la preservazione di se stessi si fondano sul dolore e sul pericolo; esse sono penose quando le loro cause ci colpiscono direttamente; sono invece dilettevoli quando abbiamo un'idea del dolore e del pericolo senza trovarci a contatto con essi; questo diletto non l'ho chiamato piacere perchè riguarda il dolore e perchè è abbastanza diverso da un'idea di reale piacere. Tutto ciò che suscita tale diletto lo chiamo sublime. Le passioni che riguardano la preservazione di se stessi sono le più forti di tutte.

Il secondo punto al quale le passioni si riferiscono in relazione alla loro causa finale è la società. Vi sono due tipi di società: la prima è la società del sesso. La passio-

ne che la riguarda si chiama amore e ha in sè un elemento di lussuria; il suo oggetto è la bellezza femminile. L'altra è la vasta società fra l'uomo e tutti gli altri animali: la passione di cui essa si serve si chiama ugualmente amore, ma non è mista di lussuria e il suo oggetto è la bellezza; questo è il nome che io applicherò a tutte quelle qualità nelle cose tali da destare in noi un senso di affezione e di tenerezza o qualche altra passione che a queste si avvicini. La passione dell'amore ha la sua origine nel reale piacere; essa è, come tutte le cose che nascono dal piacere, soggetta ad essere unita ad una forma di ansia, il che si verifica quando un'idea del suo oggetto è eccitata nella mente contemporaneamente all'idea di averlo irrimediabilmente perduto. Questo sentimento misto di piacere non l'ho chiamato dolore, perchè riguarda il piacere attuale, e perchè è, sia nelle sue cause che nella maggior parte dei suoi effetti, di una natura affatto diversa.

Subito dopo il sentimento comune che proviamo nell'unione con l'oggetto, alla cui scelta siamo guidati dal piacere, il posto più importante è occupato da quella passione particolare chiamata simpatia. La natura di questa passione è tale che noi ci mettiamo al posto di un altro in qualunque circostanza egli si trovi e proviamo le sue stesse emozioni. Cosicché questa passione può, secondo come richiede l'occasione, riguardare il dolore o il piacere, con le modificazioni però ricordate nel capitolo XI. Riguardo all'imitazione e alla preferenza non occorre dire più nulla.

## XIX – CONCLUSIONE

Ritengo che un tentativo di ordinare e di distinguere alcune delle nostre più importanti passioni sarebbe una buona preparazione a una ricerca come quella che sto per fare nella seguente dissertazione. Le passioni che ho ricordato sono quasi le sole che può esser necessario considerare nel nostro presente schema, sebbene la varietà delle passioni sia grande e degna di uno studio accurato in ogni suo ramo. Con quanta maggior cura osserviamo la mente umana, più forti, più vive tracce troviamo ovunque della saggezza di Colui che la creò. Se una dissertazione sull'utilità delle parti del corpo si può considerare come un inno al Creatore, l'utilità delle passioni, che sono gli organi della mente, non può essere priva di lodi a Lui, nè incapace di destare in noi quella nobile e singolare unione di scienza e di ammirazione, che solo una contemplazione delle opere dell'infinita sapienza può dare a una mente razionale; mentre riferendo a Dio tutto ciò che troviamo di giusto, di buono o di bello in noi stessi, scoprendo la sua forza e la sua sapienza anche nella nostra debolezza e imperfezione, onorando quelle là dove noi chiaramente le scopriamo, e adorando la loro profondità là dove ci perdiamo nella nostra ricerca, noi possiamo essere indagatori senza impertinenza, ed elevarci senza inorgoglierci; possiamo essere ammessi, se così posso dire, nel consesso dell'Onnipotente, attraverso una meditazione delle sue opere. L'elevazione

della mente deve essere il principale scopo di tutti i nostri studi, poichè, se essi non la conseguono in qualche misura, sono di scarsissima utilità per noi. Ma oltre a questo grande scopo, una considerazione di un'analisi razionale delle nostre passioni mi sembra necessaria per tutti coloro che vogliono comprenderle in base a principî solidi e sicuri. Non è sufficiente conoscerle in generale: per penetrarle sottilmente o per giudicare con proprietà di un'opera intesa a penetrarle, dovremmo conoscere i limiti esatti del campo in cui agisce ciascuna di esse, seguirle nella varietà di tutti i loro aspetti, e penetrare in profondo in quelle parti della nostra natura che possono sembrare inaccessibili

*Quod latet arcana non enarrabile fibra*<sup>12</sup>.

Anche senza tutto questo è possibile che un uomo, pur con un sistema confuso, arrivi talvolta a illudersi di aver raggiunto la verità della sua opera, ma non può mai avere una regola determinata e sicura da seguire, nè può mai rendere le sue proposizioni sufficientemente chiare agli altri. I poeti, gli oratori, i pittori e coloro che coltivano altri rami delle arti liberali hanno avuto un buon successo nei loro diversi campi e lo avranno anche senza questa conoscenza critica; così come vi sono molte macchine fabbricate da artefici e anche inventate senza una esatta conoscenza dei principî su cui si basano. Ri-

---

12 «Ciò che di inesprimibile si nasconde sotto un'arcana fibra» (Persio: *Saturae*, V. 29).

tengo sia comune l'aver torto in teoria e ragione in pratica: e siamo ben lieti che sia così. Gli uomini sovente agiscono bene se seguono il loro sentimento, ma ragionano poi male su di esso per i loro principî; ma dal momento che è impossibile evitare un tentativo di ragionamento ed è ugualmente impossibile prevenire il fatto che esso eserciti un influsso sulla pratica, vale certo la pena, affrontando pure qualche sofferenza, di averlo esatto e fondato sulla base di una sicura esperienza. Potremmo aspettarci che gli artisti stessi ci fossero di guida, ma essi si sono troppo occupati della pratica; i filosofi hanno fatto poco, e quello che hanno fatto è per lo più improntato al punto di vista dei loro schemi e dei loro sistemi; e quanto ai cosiddetti critici, essi hanno generalmente cercato la regola delle arti là dove era sbagliato cercarla; la cercarono fra i poemi, i quadri, le incisioni, le statue, le costruzioni. Ma l'arte non può mai dare le regole che formano un'arte. Questa è, io ritengo, la ragione per cui gli artisti in generale, e principalmente i poeti, si sono chiusi in un circolo ristretto; sono stati piuttosto imitatori l'uno dell'altro che non della natura; e questo con una fedeltà così uniforme e da tempi così remoti, che è difficile dire chi abbia dato il primo modello. I critici li seguono, e quindi valgono poco come guida. Io non posso giudicare che in una forma molto imperfetta una cosa qualsiasi, finchè la misuro con la sua stessa misura. La vera misura delle arti è nel potere di ogni uomo; e una facile osservazione delle cose più comuni, talvolta delle più insignificanti in natura, ci darà

la luce più chiara là dove la più grande acutezza e attività, che trascura questa osservazione, ci lascia nell'oscurità, o, ciò che è peggio, ci diverte e ci inganna al bagliore di una luce falsa. In ogni ricerca ogni cosa dev'essere posta sulla giusta strada. Sono persuaso di aver fatto ben poco con quelle osservazioni, considerate in se stesse; ma non mi sarei preso la pena di svolgerle, e tanto meno mi sarei arrischiato a pubblicarle, se non fossi stato convinto che nulla maggiormente contribuisce alla corruzione della scienza, quanto il permettere che essa ristagni. Queste acque devono essere rimosse, prima che possano esercitare il loro influsso. Un uomo che opera al di là della superficie delle cose, per quanto possa cadere in errore, chiarifica però la via agli altri; e può capitare che i suoi errori servano alla causa della verità.

Nelle parti seguenti ricercherò quali siano le cose che destano in noi il sentimento del sublime e del bello; così come in questa parte ho considerato i sentimenti stessi. Chiedo soltanto un favore: che nessuna parte di questa dissertazione venga giudicata per se stessa e indipendentemente dal resto; poichè io so di aver disposto il materiale non in modo da affrontare una obbiezione cavillosa, ma un sobrio e indulgente esame; poichè l'argomento non è dotato in nessun punto di armi per affrontare una battaglia, ma di elementi per avvicinarsi a coloro che sono disposti a concedere un pacifico adito alla verità.

# PARTE SECONDA

## I – LA PASSIONE CAUSATA DAL SUBLIME

La passione causata da ciò che è grande e sublime in natura, quando le cause operano con il loro maggiore potere, è lo stupore; e lo stupore è quello stato d'animo in cui, ogni moto sospeso, regna un certo grado di orrore<sup>13</sup>. In questo caso l'anima è così assorta nel suo oggetto, che non può pensarne un altro, e per conseguenza non può ragionare sull'oggetto che la occupa. Di qui nasce il grande potere del sublime che, lungi dall'essere prodotto dai nostri ragionamenti, li previene e ci spinge innanzi con una forza irresistibile. Lo stupore, come ho detto, è l'effetto del sublime nel suo più alto grado; gli

---

13 Parte Prima, III, IV e VII.

effetti inferiori sono l'ammirazione, la reverenza e il rispetto.

## II – IL TERRORE

Nessuna passione, come la paura, priva con tanta efficacia la mente di tutto il suo potere di agire e di ragionare<sup>14</sup>. Poichè, essendo il timore l'apprensione di un dolore o della morte, agisce in modo da sembrare un dolore reale. Tutto ciò quindi, che è terribile alla vista è pure sublime, sia che la causa della paura sia dovuta alla grandezza delle dimensioni oppure no; poichè è impossibile considerare insignificante o disprezzabile, una cosa che può essere pericolosa. Vi sono molti animali, che, sebbene non siano affatto grossi, sono tuttavia capaci di suscitare l'idea del sublime, perchè sono considerati come oggetti di terrore, come ad esempio i serpenti e gli animali velenosi d'ogni genere. E riguardo alle cose di grandi dimensioni, se non uniamo ad esse un'idea accidentale di terrore, divengono senza paragone più grandi. Una pianura orizzontale di vasta estensione non offre certo un'idea di mediocrità; la veduta di tale pianura può essere tanto estesa quanto la veduta di un oceano, ma può fare sulla mente un'impressione così grandiosa come l'oceano?

---

14 Parte Quarta, III-VI.

Ciò è dovuto a diverse cause, ma soprattutto al fatto che questo oceano è un oggetto di non lieve terrore. In verità il terrore è in ogni caso, più o meno manifestamente, la principale causa del sublime. Varie lingue possono essere testimoni dell'affinità di tali idee. Esse spesso usano la stessa parola per indicare indifferentemente gli aspetti dello stupore, dell'ammirazione e del terrore. Θάμβος è in greco timore o stupore; δεινός significa terribile o rispettabile; αἰδέω significa venerare o temere. Vereor è in latino quello che è αἰδέω in greco. I Romani usavano il verbo *stupeo*, un termine che indica con forza lo stato di una mente stupita, per esprimere l'effetto o di un semplice timore, o dello stupore; la parola *attonitus* (colpito dal tuono) esprime anch'essa l'affinità di tali idee; e il francese *étonnement* e l'inglese *astonishment* e *amazement* non indicano forse chiaramente le affini emozioni che accompagnano timore e stupore? Coloro che hanno una più vasta conoscenza delle lingue, potrebbero portare, non ne dubito, molti altri esempi ugualmente probativi.

### III. – L'OSCURITÀ

Per rendere un oggetto molto terribile, sembra in generale necessaria l'oscurità<sup>15</sup>. Quando conosciamo l'inten-

---

<sup>15</sup> Parte Quarta, XIV-XVI.

ra estensione di un pericolo, quando possiamo ad essa abituare il nostro sguardo, gran parte del timore svanisce. Comprenderà ciò chi considera quanto la notte aumenti il nostro terrore in tutti i casi di pericolo, e come le nozioni di spettri e di fantasmi, sui quali nessuno può formulare idee chiare, impressionino gli animi che credono alle favole popolari circa tali specie di esseri.

Quei governi dispotici che si basano sulle passioni degli uomini, e principalmente sul timore, mantengono la loro autorità, per quanto è possibile, influenzando sul senso della vista. La linea di condotta è stata la stessa in molti casi in cui si trattava di religione. Quasi tutti i templi pagani erano oscuri; anche nei templi barbari degli Americani del giorno d'oggi, si conserva l'idolo in una parte oscura della costruzione, consacrata al culto. Per tale motivo anche i Druidi compivano tutte le loro cerimonie nel cuore di oscurissimi boschi e all'ombra delle querce più annose e più maestose per ampiezza. Nessuno meglio di Milton sembra aver compreso il segreto di dar risalto a cose terribili o di porle, se così posso esprimermi, nella luce più viva, circondandole con una sapiente oscurità. La sua descrizione della morte, nel secondo libro, è studiata in modo ammirevole, ed è sorprendente con quale tetro fasto, con quale significativa ed espressiva incertezza di tocchi e di colori egli abbia delineato il ritratto del re del terrore:

*The other shape,  
If shape it might be call'd that shape had none*

*Distinguishable in member, joint, or limb,  
Or substance might be call'd that shadow seem'd,  
For each seem'd either; black it stood as night,  
Fierce as ten furies, terrible as hell,  
And shook a deadly dart; what seem'd his head  
The likeness of a kingly crown had on<sup>16</sup>.*

In questa descrizione tutto è oscuro, incerto, confuso, terribile e sublime al massimo grado.

#### IV – DIFFERENZA FRA LA CHIAREZZA E L'OSCURITÀ RIGUARDO ALLE PASSIONI

Una cosa è rendere chiara un'idea, e un'altra è far sì che colpisca l'immaginazione. Se io faccio il disegno di un palazzo, di un tempio, o di un paesaggio, presento di questi oggetti un'idea ben chiara; ma allora (aggiungendo pure l'effetto dell'imitazione, che vale qualcosa) la mia pittura può tutt'al più fare soltanto l'effetto che un palazzo, un tempio o un paesaggio avrebbero fatto nella

---

16 «L'alta figura, se figura si può chiamare quella che non ha distinzione nelle membra, nelle giunture o negli arti, o se si può chiamare sostanza quella che sembrava ombra, poichè ognuna pareva entrambe le cose, stava immobile, nera come la notte, feroce come dieci Furie, terribile come l'inferno, e scuoteva una freccia mortale; qualcosa di simile a una corona regale posava su ciò che poteva sembrare una testa.» (Milton: *Paradise lost*, II, 666 e sgg.).

realità. D'altro lato, la più viva e animata descrizione verbale che io possa dare desta una idea molto oscura e imperfetta di tali oggetti; ma è in mio potere suscitare con una descrizione una emozione più forte di quella che potrei suscitare con la migliore pittura. L'esperienza ogni giorno lo prova. Il modo più appropriato per trasmettere i sentimenti da un'anima all'altra è quello delle parole; tutti gli altri mezzi di espressione sono molto insufficienti; e la chiarezza di un'immagine è tanto lungi dall'essere assolutamente necessaria per esercitare un influsso sulle passioni, che esse possono venir notevolmente eccitate da certi principî adatti a quello scopo, senza il concorso di alcuna immagine; del che abbiamo una sufficiente prova nei potenti effetti, che sono ben noti, della musica strumentale. In realtà, una grande chiarezza influisce ben poco sulle passioni, poichè è, in un certo senso, nemica di qualsiasi entusiasmo.

Vi sono due versi nella *Poetica* di Orazio che sembrano contraddire a questa opinione, per cui cercherò di chiarirla meglio.

*Segnius irritant animos demissa per aures,  
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus*<sup>17</sup>.

---

17 «Ciò che è percepito per mezzo dell'udito eccita più tardivamente l'animo di ciò che cade sotto la vista che meno s'inganna.» (Orazio: *Epistulae* II, 3, *De arte poetica*, 180-181).

Su questo l'Abate Dubos<sup>18</sup> fonda una critica nella quale antepone la pittura alla poesia quanto alla facoltà di suscitare le passioni; soprattutto riguardo alla maggior chiarezza delle idee che essa rappresenta, ritengo che questo eccellente giudice sia stato tratto in errore (se errore si può chiamare) dal suo sistema, al quale egli la trovò più conforme di quello che io penso sarà provato con l'esperienza. Conosco parecchi che ammirano e amano la pittura, e che pure considerano gli oggetti della loro ammirazione in quell'arte abbastanza freddamente in confronto a quell'ardore da cui sono animati di fronte a brani commoventi di poesia o di retorica. Fra la gente comune non potei mai notare che la pittura avesse grande influsso sulle passioni. È vero che il più elevato genere di pittura, come il più elevato genere di poesia, non è mai molto compreso in quell'ambiente. Ma è ancora più certo che le loro passioni sono eccitate assai fortemente da un predicatore fanatico o dalle ballate di *Chevy chase*<sup>19</sup> o dei ragazzi nel bosco, e da altri poemetti popolari e leggende note e diffuse in quel ceto. Non conosco nessuna pittura, buona o cattiva, che produca lo

---

18 Jean-Baptiste Dubos (1670-1742), dopo aver partecipato alla vita politica del suo paese, si dedicò a studi storici e letterari. Si allude qui alle *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719, 2 voll.), che fu uno degli studi dell'epoca in cui la teoria dell'arte è trattata con maggior sagacità e discernimento.

19 *Chevy chase* [*La caccia negli Cheviots*] è la più famosa tra le ballate popolari inglesi a soggetto epico del XV e XVI secolo; fu, come molte altre, scoperta e pubblicata nel 1765 dal Percy.

stesso effetto. Coticchè la poesia, con tutta la sua oscurità, ha un dominio più generale e insieme più forte sulle passioni che non l'altra arte. E ritengo che vi siano dei motivi in natura per cui l'idea oscura, quando sia propriamente adattata, dovrebbe essere più commovente di quella chiara.

È la nostra ignoranza delle cose che genera la nostra ammirazione e principalmente suscita le nostre passioni. La conoscenza e la familiarità fa sì che le cause più commoventi commuovano ben poco. Così è per il volgo, e tutti gli uomini sono come il volgo in ciò che non comprendono. Le idee dell'eternità e dell'infinito sono tra le più commoventi che noi possediamo; e forse non v'è nulla da noi così poco compreso come l'infinito e l'eternità. In nessun luogo incontriamo una descrizione più sublime di questa, giustamente rinomata, del Milton in cui viene descritto Satana con una dignità così adatta al soggetto:

*He above the rest  
In shape and gesture proudly eminent  
Stood like a tower; his form had yet not lost  
All her original brightness, nor appear'd  
Less than archangel ruin'd, and th'excess  
Of glory obscur'd; as when the sun new risen  
Looks through the horizontal misty air  
Shorn of his beams, or from behind the moon  
In dim eclipse disastrous twilight sheds*

*On half the nations, and with fear of change  
Perplexes monarchs*<sup>20</sup>.

Ecco una nobilissima pittura; in che consiste questa pittura poetica? Nelle immagini di una torre, di un arcangelo, del sole che sorge tra la nebbia, o in un eclisse, nella rovina di monarchi e nella rivoluzione di regni. La mente è come portata fuori di sè da un insieme di grandi e confuse immagini, che colpiscono perchè sono agglomerate e confuse; infatti se vi provate a separarle, perdetevi molto della loro grandezza; unitele, e infallibilmente ne perdetevi la chiarezza. Le immagini che nascono dalla poesia sono sempre di questo genere oscuro, sebbene per lo più gli effetti della poesia non debbano affatto essere attribuiti alle immagini che essa desta; questo punto lo esamineremo più largamente in seguito<sup>21</sup>. Ma la pittura, una volta che siamo d'accordo circa il piacere dell'imitazione, può soltanto colpire con le immagini che rappresenta; anche qui una misurata oscurità in alcune cose contribuisce all'effetto, poichè le immagini

---

20 «Sugli altri superbamente sovrastante per la figura e per il gesto stava egli come una torre; la sua forma non aveva ancora perso tutta l'originale luminosità, e sembrava un arcangelo decaduto, ed era l'espressione massima di una gloria oscurata; come quando il nuovo sole all'alba scruta attraverso l'aria nebbiosa dell'orizzonte, privo dei suoi raggi, o da dietro alla luna, in una fosca eclissi totale, sponde un tetro crepuscolo su metà della terra, e cruccia i monarchi con il timore di novità.» (Milton: *Paradise lost*, I, 589 e sgg.).

21 V. Parte Quinta.

nella pittura sono esattamente simili a quelle in natura, e in natura immagini scure, confuse, incerte hanno sulla fantasia un potere emotivo maggiore di quello che non abbiano quelle immagini che sono più chiare e delineate. Ma dove e quando questa osservazione possa essere in pratica applicata, e fin dove essa possa essere estesa, sarà meglio suggerito dalla natura del soggetto e dall'occasione, che non definito da alcuna regola che possa venir dettata. Sono convinto che questa idea ha incontrato opposizioni e probabilmente sarà ancora rifiutata da parecchi. Ma lasciatemi dire che a stento una cosa può colpire la mente con la sua grandezza, se non si avvicina in un certo senso all'infinito; che nulla può fare quando noi possiamo percepirne i limiti; ma il vedere un oggetto distintamente e il percepirne i limiti è la stessa e identica cosa.

Un'«idea chiara» è quindi un altro modo di dire una «piccola idea». Vi è un passo nel *Libro di Giobbe* stupendamente sublime, e questa sublimità è dovuta principalmente alla terribile incertezza della cosa descritta:

Nei pensieri derivati dalle visioni della notte, quando il sonno profondo cade sugli uomini, un timore mi assalì e un fremito mi scosse tutte le ossa. Allora uno spirito passò dinnanzi al mio viso. I peli del mio corpo si rizzarono. Rimasi fermo, ma non potei discernerne la forma; un'immagine era davanti ai miei occhi; v'era silenzio e io udii una voce: – Deve un mortale essere più giusto di Dio?

Noi siamo, innanzi tutto, preparati con la massima solennità alla rappresentazione, e siamo terrificati prima ancora di essere introdotti nell'oscura visione che determinerà la nostra emozione; ma quando questa grande causa di terrore fa la sua apparizione, che cosa accade? Non è avvolta nelle ombre della sua incomprendibile oscurità, più solenne, più commovente, più terribile di quello che la più viva descrizione, la più chiara pittura potessero rappresentare? Quando i pittori hanno tentato di darci chiare rappresentazioni di idee assai fantastiche e terribili, hanno, credo, quasi sempre fallito; tanto che mi sono domandato, in tutte le pitture che ho visto dell'inferno, se il pittore non intendesse forse esprimere qualcosa di ridicolo. Parecchi pittori hanno trattato un soggetto di questo genere con la mira di riunire tanti orribili fantasmi quanti la loro immaginazione poteva suggerire; ma tutti i disegni che ho avuto occasione di vedere delle tentazioni di S. Antonio erano piuttosto una specie di strano e selvaggio grottesco, che non qualcosa capace di produrre una seria passione. In tutti questi soggetti la poesia riesce in modo più che felice. Le sue apparizioni, le sue chimere, i suoi mostri, le sue figure allegoriche sono grandi e commoventi; e sebbene la Fama di Virgilio e la Discordia di Omero siano oscure, sono figure magnifiche. Nella pittura sarebbero abbastanza chiare, ma temo che potrebbero diventare ridicole.

## V – LA POTENZA

Oltre a quelle cose che direttamente suscitano l'idea del pericolo e a quelle che producono un effetto simile per una causa meccanica, non conosco nulla di sublime che non sia connesso con il senso di potenza. E tale gruppo è determinato naturalmente, come gli altri due, dal terrore, origine comune di tutto ciò che è sublime. Il senso di potenza, a prima vista, sembra appartenere alla categoria di quelle cose indifferenti, che possono ugualmente riferirsi al dolore o al piacere. Ma in realtà la commozione che nasce dall'idea di un'ampia potenza è ben lungi dall'aver quel carattere neutro. Innanzi tutto dobbiamo ricordare<sup>22</sup> che l'idea di dolore, nel suo più alto grado, è molto più forte del più alto grado di piacere; e che conserva la stessa superiorità attraverso tutte le gradazioni inferiori. Di qui deriva che là dove sono uguali le occasioni di uguali gradi di sofferenza e di gioia, l'idea della sofferenza deve sempre essere prevalente. E invero le idee del dolore e soprattutto quella della morte sono così impressionanti che, finchè ci troviamo in presenza di qualsiasi cosa si supponga abbia il potere di suscitare in noi l'una o l'altra, è impossibile che siamo completamente liberi dal terrore. Inoltre sappiamo, per esperienza, che per godere il piacere non è necessario alcun grande sforzo; sappiamo anzi che tali sforzi con-

---

22 V. Parte Prima, VII.

tribuirebbero molto a distruggere la nostra soddisfazione, poichè il piacere deve essere carpito e non imposto forzatamente a se stessi; il piacere segue la volontà e perciò generalmente proviamo piacere in molte cose dotate di una forza assai inferiore alla nostra. Ma il dolore è sempre inflitto da un potere in un certo modo superiore, poichè non ci sottomettiamo mai al dolore spontaneamente. Cosicchè la forza, la violenza, il dolore, il terrore sono idee che incalzano contemporaneamente il nostro pensiero. Osservate un uomo o un altro animale che abbia una forza prodigiosa: quale idea nasce in voi prima di ogni riflessione? L'idea che questa forza sarà utile a voi, alla vostra tranquillità, al vostro piacere, al vostro interesse in ogni senso? No; l'emozione che sentite nasce dal timore che questa enorme forza debba essere impiegata a scopi di rapina e di distruzione<sup>23</sup>. Che la potenza tragga tutta la sua sublimità dal terrore a cui generalmente va unita apparirà evidente dal suo effetto nei pochissimi casi nei quali è possibile attenuare la sua capacità di nuocere. Quando fate questo, la private di ogni aspetto sublime, ed essa diviene subito disprezzabile. Un bue è un essere di grande forza, ma è una creatura innocente, estremamente servizievole, e per nulla pericolosa; per questa ragione l'idea di un bue non è affatto sublime. Un toro è pure forte; ma la sua forza è di altro genere; sovente capace di distruggere, di rado, per lo meno fra noi, è di qualche utilità per i lavori degli uomini.

---

23 V. Parte Terza, XXI.

ni, perciò l'idea di un toro è grandiosa, ed esso trova sovente posto in descrizioni sublimi e in nobili paragoni. Osserviamo un altro forte animale sotto le due diverse luci nelle quali possiamo considerarlo. Il cavallo sotto l'aspetto di un animale utile è adatto per l'aratro, per la carrozza, per il tiro; da ogni punto di vista di utilità sociale il cavallo non ha nulla di sublime; ma come avviene che noi siamo impressionati da esso «il cui collo è pieno di vigore, le cui narici sono terribili a vedersi, esso che pare trangugi la terra con foga e frenesia, nè mai riconosce il suono della tromba»? In questa descrizione il senso dell'utilità del cavallo scompare del tutto, e balza evidente quello del terribile e del sublime. Noi siamo continuamente a contatto con animali di una forza che è considerevole, ma non dannosa. Tra di essi non cerchiamo mai il senso del sublime; questo senso ci coglie nell'oscura foresta e nell'ululante deserto alla vista del leone, della tigre, della pantera o del rinoceronte. Ogni volta che la forza è soltanto utile e viene usata a nostro beneficio o per il nostro piacere, non è mai sublime: poichè nulla può agire in modo gradito a noi, se non agisce conformemente alla nostra volontà; ma, per agire in modo gradito alla nostra volontà, deve dipendere da noi e quindi non può mai essere la causa d'idea grandiosa che ci domini. La descrizione dell'asino selvatico nel libro di *Giobbe* è condotta in modo da raggiungere la sublimità con l'insistere sulla sua libertà e sulla sua sfida all'umanità; altrimenti la descrizione di tale animale non avrebbe potuto avere nulla di nobile in sè:

Chi ha allentato le briglie dell'asino selvatico? Io gli ho dato come casa il deserto, per dimora la sterile landa. Egli disprezza la moltitudine della città e non rispetta la voce del carrettiere. La cerchia delle montagne è il suo pascolo.

La magnifica descrizione del liocorno e del leviatano in quel libro è ricca degli stessi particolari nobilitanti:

Il liocorno ti vorrà servire?... Legherai il liocorno con la sua fune per farlo arare al solco? Ti fiderai di lui perchè la sua forza è grande?... Puoi pescare un leviatano con un amo? Verrà egli a patteggi con te? Lo prenderai come servo per sempre? Un uomo non sarà abbattuto al solo vederlo?<sup>24</sup>.

In breve, dovunque noi troviamo forza, e da qualunque punto di vista consideriamo il senso di potenza, notiamo che il sublime è sempre concomitante con il terrore e disprezziamo chi offre una forza servile ed innocua. La razza dei cani, in molte delle sue specie, è dotata generalmente di un certo grado di forza e di velocità, ed essi esercitano queste e altre pregevoli qualità per la nostra convenienza e per il nostro piacere. I cani invero sono gli animali più socievoli, più affezionati e più amabili di tutta la creazione bruta; ma l'amore si avvicina di più al disprezzo di quanto comunemente si pensi. E così, per quanto noi accarezziamo i cani, ci serviamo del loro nome come dell'appellativo più spregevole quando usiamo termini di rimprovero, e questo appellativo è il segno comune dell'estrema viltà e del massimo disprezzo in ogni lingua. I lupi non hanno una forza maggiore

---

24 Antico Testamento, *Giobbe*, 39, 12 e sgg.

di quella che posseggono parecchie razze di cani, ma, grazie alla loro indomabile ferocia, l'idea di un lupo non è spregevole; esso non viene escluso dalle nobili descrizioni e dai nobili paragoni. In tal modo siamo colpiti dalla forza, che è un potere «naturale».

Il potere che in base a una legge costituita detengono i re e i comandanti ha la stessa connessione col terrore. I sovrani sono spesso designati col titolo di terribile maestà<sup>25</sup>. E si può notare che persone giovani, poco a contatto col mondo, e non abituate ad avvicinare uomini al potere, sono di solito colpite da un timore che toglie loro il libero uso d'ogni facoltà. «Quando io preparai la mia dimora sulla strada – dice Giobbe – i giovani mi videro e si nascosero». In realtà è così naturale questa timidezza nei riguardi del potere ed è così fortemente connaturata in noi, che pochissimi sono capaci di vincerla, se non col mischiarsi molto negli affari del gran mondo, o con l'usare non poca violenza alle loro naturali disposizioni. So che alcune persone sono dell'opinione che nessun timore, nessun grado di terrore accompagni l'idea del potere: e hanno osato affermare che noi possiamo contemplare l'idea stessa di Dio senza provare tale emozione. Ho espressamente evitato, all'inizio di questa mia trattazione, di introdurre l'idea di quel grande e terribile Essere, come esempio in un argomento così chiaro come questo, per quanto frequentemente mi sia ricordato delle mie nozioni in tale argomento, non come di un'obbiezio-

---

25 Nel testo «*dread majesty*».

ne, ma anzi come di una valida conferma. Spero, in ciò che dirò, di evitare ogni presunzione, là dove è quasi impossibile per ogni mortale parlare con stretta proprietà. Affermo quindi che mentre consideriamo la Divinità puramente come oggetto di conoscenza, in quanto costituisce un'idea complessa di potere, sapienza, giustizia, bontà, qualità tutte elevate a un grado che va molto al di là dei limiti della nostra comprensione, mentre consideriamo la Divinità sotto questo aspetto raffinato e astratto, l'immaginazione e le passioni sono poco o per nulla affatto impressionate. Ma poichè siamo costretti dalla condizione della nostra natura ad ascendere a queste pure idee intellettuali mediante immagini sensibili, e a giudicare queste divine qualità dai loro aspetti e dalle loro manifestazioni evidenti, diventa cosa estremamente difficile districare la nostra idea della causa dall'effetto dal quale siano indotti a conoscerla. Così quando contempliamo la Divinità, i suoi attributi e gli effetti di questi, presentandosi insieme alla nostra mente, formano una specie di immagine sensibile, e come tale, possono colpire l'immaginazione. Ora sebbene in un'esatta idea della Divinità nessuno dei suoi attributi sia forse predominante, pure per la nostra immaginazione la sua potenza è di gran lunga il più notevole. Una riflessione, un confronto è necessario per convincerci della sua sapienza, giustizia, bontà. Per essere colpiti dal suo potere è solo necessario che noi apriamo gli occhi; ma, mentre contempliamo un oggetto così vasto, come se fossimo sotto il braccio della sua onnipotenza e avvolti da ogni

lato dalla sua onnipresenza, ci rannicchiamo nella piccolezza della nostra natura e ci sentiamo in un certo senso annichiliti dinnanzi a lui. E sebbene una considerazione degli altri suoi attributi possa alleviare in certo senso le nostre apprensioni, pure nessuna convinzione della giustizia con cui è esercitata, nè dalla misericordia da cui è mitigata, può completamente allontanare il terrore che nasce naturalmente dalla considerazione di una forza a cui nulla può resistere. Se noi gioiamo, gioiamo con tre-more, e persino nel momento in cui riceviamo un benefi-cio, non possiamo fare a meno di rabbrivire dinnanzi a una potenza che può distribuire benefici di tanta im-portanza. Quando il profeta Davide contempla i miracoli di saggezza e di potenza che sono evidenti nella costitu-zione dell'uomo, sembra essere colpito da una specie di orrore divino e grida: «In modo terribile e meraviglioso sono stato creato!». Un poeta pagano ha un sentimento di analoga natura; Orazio considera come ultimo sforzo di fortezza filosofica il guardare senza terrore e senza stupore questa immensa e stupenda struttura dell'univer-so:

*Hunc solem, et stellas, et decedentia certis  
tempora momentis, sunt qui formidine nulla  
imbuti spectant*<sup>26</sup>.

---

26 «Vi sono di quelli che, senza alcun timore, guardano questo sole, e le stelle e l'attimo fuggente.» (Orazio: *Epistulae*, I, 6, 3 e sgg.).

Lucrezio è un poeta di cui non si può sospettare che dia adito a terrori superstiziosi; pure quando egli raffigura l'intero meccanismo della natura, svelato dal maestro della sua filosofia, il suo rapimento a questa vista meravigliosa, che egli ha rappresentato coi colori di una poesia così ardita e viva, è sovrastato da un'ombra di segreto timore ed orrore:

*His tibi me rebus quaedam divina voluptas  
percipit, atque horror, quod sic Natura tua vi  
tam manifesta patet ex omni parte resecta*<sup>27</sup>.

Ma solo la Sacra Scrittura può offrire idee conformi alla maestà di questo soggetto. Nella Sacra Scrittura, dovunque Dio è rappresentato mentre appare o parla, tutto ciò che v'è di terribile in natura è chiamato a raccolta per rafforzare il senso di timoroso rispetto e di solennità che la divina presenza suscita. I salmi e i libri dei profeti sono densi di esempi di questo genere. «La terra tremò – dice il salmista – il cielo pure si riversò alla presenza del Signore». Ciò che è notevole è che la pittura conserva lo stesso carattere non solo quando si suppone che Egli scenda a far vendetta dei cattivi, ma anche quando esercita una simile alta potenza nel beneficiare i mortali:

Trema, o terra, alla presenza del Signore; alla presenza del Dio di Giacobbe, che cambiò la roccia in acqua stagnante, e la pietra in una fonte di acque!

---

<sup>27</sup> «Per questo verso di te mi attrae un piacere quasi divino, e l'orrore, poichè la Natura, tua mercè, così manifestamente appare visibile ovunque.» (Lucrezio: *De rerum natura*, III, 28 e sgg.).

Sarebbe infinita l'enumerazione di tutti i passi, sia negli scrittori sacri che in quelli profani, che fissano il sentimento generale dell'umanità, circa l'inseparabile unione di un timore sacro e rispettoso con le nostre idee della Divinità. Di qui la massima comune: *Primos in orbe deos fecit timor*. Questa massima, riguardo all'origine della religione, può essere falsa; ed io lo credo. L'autore della massima comprese come fossero inseparabili queste idee, senza considerare che la conoscenza di un grande potere doveva sempre essere precedente al nostro timore riguardo ad esso. Ma questo timore deve di necessità seguire l'idea di tale potenza, una volta che essa è suscitata nella mente. È in base a questo principio che la vera religione ha, e deve avere, un così largo miscuglio di salutare timore; e che le religioni false non hanno di solito null'altro tranne la paura per reggersi. Prima che la religione cristiana avesse, come avvenne, umanizzato l'idea della Divinità, e prima che l'avesse portata per così dire più vicina a noi, si parlava ben poco dell'amore di Dio. I seguaci di Platone ne fanno un cenno, ma soltanto un cenno; gli altri scrittori dell'antichità pagana, poeti o filosofi, non ne parlano mai. E coloro che considerano con quale infinita attenzione, con quale noncuranza di ogni oggetto mortale, attraverso quali lunghe pratiche di pietà e di contemplazione un uomo arrivi a concepire un amore completo e una completa devozione verso la Divinità, facilmente comprenderanno che non è quello il primo, il più naturale e il più impressionante effetto che procede da quell'idea. Così noi

abbiamo delineato il senso di potenza, attraverso le sue diverse gradazioni, fino alla più alta di tutte, dove la nostra immaginazione si perde; e troviamo che il terrore lo accompagna inseparabilmente per tutta la scala delle sue gradazioni e cresce con esso, fin dove possiamo seguirli. Ora, poichè il senso di potenza è senza dubbio una delle principali fonti del sublime, ciò indicherà evidentemente donde deriva la sua energia e in quali categorie di idee dobbiamo inserirlo.

## VI – LA PRIVAZIONE

Tutte le privazioni «generali» sono grandi perchè sono tutte terribili: il vuoto, l'oscurità, la solitudine e il silenzio. Con quale vigore d'immaginazione ed anche con quale austerità di giudizio Virgilio ha radunato tutti questi aspetti là dove sa che tutte le immagini di una meravigliosa dignità devono essere unite, davanti alla porta dell'Inferno! Dove, prima che egli apra i segreti del grande abisso, sembra che si lasci prendere da un orrore religioso, e che si ritiri sbigottito dinnanzi all'audacia stessa del suo disegno:

*Di quibus imperium est animarum, umbraeque silentes!  
Et Chaos, et Phlegethon! Loca nocte silentia late!  
Sit mihi fas audita loqui! Sit numine vestro  
Pandere res alta terra et caligine mersas!*

*Ibant obscuro, sola sub nocte, per umbram,  
Perque domos Ditis vacuas, et inania regna*<sup>28</sup>.

## VII – LA VASTITÀ

La grandezza<sup>29</sup> di dimensione è una forte causa del sublime. Ciò è troppo evidente e l'osservazione è troppo comune, per avere bisogno di spiegazione alcuna; ma non è così comune il considerare in qual modo la grandezza di dimensioni, la vastità dell'estensione o della quantità producano fortissimi effetti. Poichè certamente vi sono mezzi e modi nei quali la stessa quantità di estensione produrrà effetti maggiori che in altri. L'estensione è o in lunghezza o in altezza o in profondità. Di queste, la lunghezza colpisce meno; cento iarde di terreno uniforme non produrranno mai un effetto simile a quello che produce una torre alta cento iarde appunto, o una rupe o una montagna della medesima altezza. Sono propenso ugualmente a ritenere che l'altezza sia meno

---

28 «Dei che avete il governo delle anime, ed ombre silenti! E Caos e Flegetonte! Luoghi profondamente silenziosi, nella notte! Mi sia concesso riferire ciò che ho udito! Mi sia lecito, col vostro consenso, svelare le cose sommerse nella profonda terra e nella caligine! Procedevano nelle tenebre, nella solitaria oscurità della notte, per le vuote dimore di Dite e per i regni privi di vita.» (Virgilio: *Eneide*, VI, 264 e sgg.).

29 Parte Quarta, IX.

grandiosa della profondità e che noi siamo maggiormente impressionati nel guardare giù da un precipizio che nel guardare verso l'alto un oggetto di uguale altezza; ma di ciò non sono sicurissimo. Una perpendicolare ha maggior potere di produrre il sublime che un piano inclinato, e l'effetto che produce una superficie scabra e accidentata sembra maggiore di quello suscitato da una liscia e levigata. Ci porterebbe fuori strada il ricercare a questo punto la causa di quelle apparenze, ma è certo che esse offrono un vasto e fertile campo di speculazione; tuttavia non può essere fuor di luogo aggiungere a queste osservazioni sulla grandezza che, come il grado estremo della dimensione è sublime, così il grado estremo della piccolezza è in una certa misura pure sublime; quando noi osserviamo l'infinita divisibilità della materia, quando seguiamo la vita animale in questi esseri piccolissimi e pure organizzati, che sfuggono alla migliore indagine dei sensi, quando spingiamo ancor oltre le nostre ricerche e ci mettiamo a considerare quelle creature ancora molto più piccole, e la scala dell'esistenza che ancora diminuisce, nel percorrer la quale la immaginazione si perde, così come si perde il senso, rimaniamo stupiti e confusi di fronte ai miracoli della piccolezza; e non possiamo distinguere nei suoi effetti questa estrema piccolezza dalla stessa vastità. Poichè la divisione deve essere infinita come l'addizione, dal momento che l'idea di un'unità perfetta non si può concepire meglio di quello che non si possa concepire un intero a cui non si possa aggiungere più nulla.

## VIII – L'INFINITÀ

Un'altra causa del sublime è l'infinità, se pur essa non appartiene piuttosto a quest'ultima. L'infinità tende a riempire la mente di quella specie di piacevole orrore, che è l'effetto più genuino e la prova più attendibile del sublime. Vi sono pochissime cose, realmente e per loro natura infinite, che possono diventare oggetto dei nostri sensi. Ma non essendo l'occhio capace di percepire i limiti di molte cose, sembra che esse siano infinite e producono gli stessi effetti che se realmente lo fossero. Siamo ingannati nello stesso modo, se le parti di un oggetto esteso sono disposte in continuazione per un numero indefinito di volte, perchè l'immaginazione non incontra ostacolo che possa impedirle di estendere quelle parti a suo piacere.

Ogni volta che nel nostro pensiero ritorna con frequenza un'idea, per una sorta di strano meccanismo, essa vien ripetuta ancora molto tempo dopo che la prima causa ha cessato di agire<sup>30</sup>. Dopo aver girato intorno a noi stessi, quando ci fermiamo, ci sembra che gli oggetti ancora girino intorno a noi. Dopo una lunga successione di rumore, come può essere una cascata o i colpi del martello, i martelli percuotono ancora e l'acqua ancora rumoreggia nella nostra immaginazione molto tempo dopo che i primi rumori hanno cessato di agire; ed essi svani-

---

30 Parte Quarta, XII.

scono da ultimo per gradazioni appena percettibili. Se sostenete con una mano un palo sottile volgete lo sguardo ad una delle sue estremità, esso sembrerà estendersi a una lunghezza quasi incredibile<sup>31</sup>. Fissate un numero di punti uniformi ed equidistanti su questo palo; essi produrranno la stessa illusione e sembrerà che si moltiplichino senza fine. I sensi, qualora siano efficacemente colpiti in un dato modo, non possono improvvisamente cambiare il loro stato o adattarsi ad altre situazioni, ma perseverano nel loro orientamento fino a che venga a cessare la forza del primo movente. Questa è la ragione di un aspetto molto frequente nei pazzi. Essi continuano per giorni interi e per intere notti, talvolta anche per anni, a ripetere un'osservazione, un lamento, una canzone, che, avendo fortemente colpito la loro immaginazione sconvolta all'inizio della loro pazzia, si rafforza sempre più a ogni ripetizione; e la confusione del loro animo, non regolato dal freno della ragione, continua sino al termine della loro vita tale ripetizione.

## IX – LA SUCCESSIONE E L'UNIFORMITÀ

La successione e l'uniformità delle parti sono gli elementi che costituiscono l'infinità artificiale. La successione è necessaria perchè le parti si continuino così a

---

31 Parte Quarta, XIV.

lungo nella stessa direzione che, con le loro frequenti impressioni sui sensi, imprimano nell'immaginazione un'idea del loro progredire oltre i loro veri limiti. L'uniformità è necessaria perchè, se le figure delle parti cambiassero, l'immaginazione ad ogni cambiamento troverebbe un ostacolo; voi vi trovate infatti, in ogni alterazione, di fronte alla fine di un'idea e al principio di un'altra, per cui, dato questo intervallo, diventa impossibile continuare quella progressione non interrotta, che sola può imprimere su oggetti limitati, l'elemento dell'infinità<sup>32</sup>. In questa specie di infinità artificiale, credo, dobbiamo ricercare la causa per cui il cerchio presenta un effetto così nobile. Poichè in una figura circolare, sia essa un edificio o una piantagione, non vi è possibile in nessun punto fissare un limite; mettetevi nella posizione che preferite, e lo stesso oggetto sembrerà aver sempre una continuazione, mentre la vostra immaginazione non subirà interruzioni. Ma, perchè possano conferire a questa figura la sua completa forza, le parti devono essere uniformi, così come sono disposte in forma circolare, poichè una differenza sia nella disposizio-

---

32 L'Addison, nei numeri dello *Spectator* dove si tratta di piaceri dell'immaginazione, pensa che avvenga così perchè in una costruzione a pianta circolare con una sola occhiata se ne può cogliere una metà. Io penso invece che non sia la causa reale (*Nota di Burke*).

Joseph Addison (1672-1719) fondò con Richard Steele il giornale *Spectator* [*L'osservatore*] che uscì negli anni 1711-1712 e 1714.

ne, sia nella figura, sia anche nel colore, delle parti pregiudica fortemente l'idea d'infinità, che ogni cambiamento ostacola e interrompe, quando ad ogni alterazione inizia una nuova serie. In base agli stessi principî di successione e di uniformità ci sarà possibile valutare il nobile aspetto degli antichi templi pagani, che generalmente avevano una forma rettangolare, con una fila di colonne uniformi su ogni lato. Dallo stesso motivo può anche essere derivato l'effetto grandioso delle nostre navate in parecchie antiche cattedrali. Non mi sembra che la pianta a croce, usata in certe chiese, sia preferibile alla pianta a forma di parallelogramma degli antichi, per lo meno io credo che non sia molto adatta per l'esterno. Poichè, supponendo che i bracci della croce siano uguali in ogni direzione, se vi fermate in una direzione parallela a uno dei lati o lungo i colonnati, invece di subire l'illusione che rende la costruzione più estesa di quello che è, voi sarete privati di una considerevole parte (i due terzi) della sua reale lunghezza; e, al fine di evitare ogni possibilità di progressione, i bracci della croce, assumendo una nuova direzione, formano un angolo retto con l'asse, e distraggono così del tutto l'immaginazione dalla possibilità di ripetere la prima idea. Supponiamo che un osservatore si ponga in un luogo donde gli sia possibile cogliere una visione diretta di questa costruzione: che ne risulterà? La necessaria conseguenza sarà che gran parte della base di ogni angolo formato dalle intersezioni dei bracci della croce sarà inevitabilmente perduta; e l'aspetto totale dovrà per forza essere quello

di una figura spezzata, non connessa; le luci saranno disuguali, qui forti e là deboli, senza quella nobile gradazione che sempre la prospettiva forma sulle parti disposte in linea retta, senza interruzione. Alcune o anche tutte queste obiezioni vanno contro ogni figura di croce, da qualsiasi punto sia osservata. Io le ho impostate parlando della croce greca, nella quale questi errori appaiono con la massima evidenza; ma essi si ritrovano, più o meno, in tutti i tipi di croci. In realtà non vi è nulla che maggiormente pregiudichi la grandezza delle costruzioni, quanto l'esuberanza di angoli; è un errore ben evidente in molte di esse, e dovuto a una disordinata sete di varietà che, se prevarrà, determinerà sicuramente un cattivo gusto.

## X – LA GRANDEZZA NELLE COSTRUZIONI

Sembra che la grandezza delle dimensioni sia richiesta per ottenere l'effetto del sublime nelle costruzioni, poichè da pochi elementi, e per di più piccoli, l'immaginazione non può giungere a un'idea d'infinità. Nessuna grandiosità di stile può effettivamente compensare la mancanza di appropriate dimensioni. Con questa regola non v'è pericolo di disegnare figure umane in forma stravagante: essa è una guida sicura. Poichè una lunghezza eccessiva nelle costruzioni distrugge lo scopo di

grandezza che intendeva raggiungere; la prospettiva diminuirà in altezza mentre guadagna in lunghezza, e da ultimo ridurrà l'edificio a un punto, trasformando l'intera figura in una specie di triangolo, che è la figura più semplice di tutte quelle che si presentano al nostro sguardo. Ho sempre notato che i colonnati e i viali alberati di moderata lunghezza erano senza paragone molto più grandiosi di quelli che si estendevano per smisurate distanze. Un vero artista dovrebbe generosamente illudere gli spettatori, realizzando i più nobili disegni con facili metodi. I disegni che siano vasti soltanto per le loro dimensioni sono sempre indizio di una immaginazione comune e volgare. Nessun'opera d'arte può esser grande se non in quanto illude: l'essere altrimenti è solo prerogativa della natura. Un buon occhio fisserà la via di mezzo fra una lunghezza o un'altezza eccessiva (poichè la stessa obbiezione può essere rivolta ad entrambe) e una massa breve o interrotta; e forse questo rapporto si potrebbe stabilire con una discreta esattezza, se mi fossi proposto di inoltrarmi a fondo nei particolari di qualche arte.

## XI – IL NON-FINITO NEGLI OGGETTI PIACEVOLI

Il non-finito, per quanto d'altro genere, determina gran parte del piacere che proviamo in immagini gradevoli, e del diletto che ci danno immagini sublimi. La primavera è la più piacevole delle stagioni; e i piccoli della maggior parte degli animali, sebbene lungi dall'essere completamente modellati, ci offrono una sensazione più piacevole che non gli animali adulti; dal momento che l'immaginazione viene eccitata dalla promessa di qualcosa che ancora non c'è e non si ferma sull'oggetto che si presenta al senso. Negli schizzi incompleti ho notato sovente qualcosa che mi piaceva di più di ogni miglior disegno finito; e la causa di ciò, ritengo sia proprio nel motivo a cui ora ho accennato.

## XII – LA DIFFICOLTÀ

Un'altra fonte di grandezza è la difficoltà<sup>33</sup>. Quando un'opera sembra abbia richiesto un'immensa forza e fatica per essere compiuta, l'idea che ne abbiamo è grandiosa. Stonehenge non offre quanto a disposizione di masse o a decorazione alcunchè di ammirevole; ma quegli im-

---

33 Parte Quarta, IV-VI.

mensi e rozzi macigni di pietra posti all'estremità, e messi l'uno sull'altro rivolgono il pensiero all'immensa forza necessaria per tale lavoro. Anzi la rozzezza dell'opera accresce questo motivo di grandiosità, mentre esclude l'idea di arte e di composizione; poichè l'abilità produce un altro genere di effetto, che è abbastanza diverso da questo.

### XIII – LA MAGNIFICENZA

Anche la magnificenza è una causa del sublime. Una grande profusione di cose, splendide o pregevoli in se stesse, è «magnifica». Il cielo stellato, sebbene cada frequentemente sotto il nostro sguardo, suscita sempre un'idea di grandiosità, che non può essere dovuta a qualcosa che si trovi nelle stelle stesse, considerate separatamente. La causa sta certamente nel loro numero. Il disordine apparente aumenta la grandiosità, poichè l'aspetto dell'ordine è altamente contrario alla nostra idea della magnificenza. Inoltre le stelle si trovano in tale apparente confusione, che riesce impossibile contarle nelle circostanze ordinarie. Questo conferisce loro il vantaggio di una specie d'infinità. Nelle opere d'arte, questo tipo di grandiosità che consiste nella moltitudine dev'essere usato con cautela; perchè una profusione di cose eccellenti o non è possibile ottenerla, o lo è con troppa diffi-

coltà, e perchè in molti casi questa splendida confusione distruggerebbe il fine che in molte opere d'arte deve essere tenuto presente con la massima cura. Inoltre bisogna notare che, a meno di riuscire a ottenere un'apparenza d'infinità mediante il disordine, si otterrà il disordine soltanto senza magnificenza. Vi sono tuttavia dei tipi di fuochi d'artificio, e alcune altre cose, che in tal modo riescono bene e sono veramente grandiosi. Vi sono anche molte descrizioni nei poeti e negli oratori che devono la loro sublimità a una ricchezza e a una profusione di immagini dalle quali la mente è così abbagliata, che le riesce impossibile seguire quella esatta coerenza e quell'accordo delle allusioni, che esigeremmo in ogni altro caso. Non ricordo un esempio più chiaro, riguardo a ciò, della descrizione dell'armata del re nell'*Enrico IV*:

*All furnish'd, all in arms.  
All plum'd like ostriches that with the wind  
Baited like eagles having lately bathed:  
As full of spirit as the month of May,  
And gorgeous as the sun at midsummer,  
Wanton as youthful goats, wild as young bulls.  
I saw young Harry, – with his beaver on,  
Rise from the ground like feather'd Mercury,  
And vaulted with such ease into his seat,  
As if an angel dropt down from the clouds  
To turn and wind a fiery Pegasus<sup>34</sup>.*

---

34 «Tutti equipaggiati ed armati, piumati come struzzi, che col vento battevano l'ali, come aquile di recente bagnatesi; pieni di vita come il mese di maggio e sontuosi come il sole in piena estate, allegri come giovani capre, selvaggi come tori. Vidi il giovane

In un libro meraviglioso, la *Saggezza del figlio Sirach*<sup>35</sup>, così notevole per la vivacità delle descrizioni, quanto per la forza e per la penetrazione delle sue sentenze, v'è il nobile panegirico di un alto prete Simone, figlio di Onias; ed è un esempio adatto al nostro caso:

Come fu onorato fra la gente al suo uscire dal santuario! Egli era simile alla stella del mattino in mezzo a una nuvola e alla luna piena; era come il sole splendente sul tempio dell'Altissimo, e come l'arcobaleno che getta luce fra le nuvole chiare: come il fiore delle rose in primavera, come i gigli lungo i corsi d'acqua, come un albero d'incenso in estate; come il fuoco e l'incenso nel turibolo, come un vaso d'oro incastonato di pietre preziose, come un bell'albero d'ulivo che germoglia, e come un cipresso che si innalza fino alle nuvole. Quando egli indossò la toga dell'onore e fu rivestito della perfezione della gloria, quando avanzò fino al santo altare, rese venerabile la veste della santità. Si fermò vicino al focolare dell'altare, passeggiò intorno con i suoi confratelli, come un giovane cedro sul Libano, e come alberi di palma essi girarono intorno a lui. Così erano tutti i figli di Aaron nella loro gloria, e le oblazioni del Signore nelle loro mani...

---

Enrico, avvolto nella pelliccia di castoro, sorgere da terra come l'alato Mercurio, così agilmente seduto in arcione da sembrare che un angelo disceso dalle nuvole guidasse e facesse volteggiare un fiero Pegaso.» (Shakespeare: *Henry IV*, p. I – IV, 1. 98).

35 Nella edizione cattolica della Bibbia, porta il nome di «Ecclesiastico».

## XIV – LA LUCE

Dopo aver considerato l'estensione, come capace di produrre idee di grandezza, dobbiamo ora occuparci del colore. Tutti i colori dipendono dalla luce. È quindi necessario esaminare innanzi tutto la luce, e con essa il suo contrario, cioè l'oscurità. Riguardo alla luce, perchè sia una causa capace di produrre il sublime, deve essere accompagnata da alcune condizioni, oltre la pura facoltà di rendere visibili gli oggetti. La luce, in sè, è cosa troppo comune perchè possa produrre una forte impressione sulla mente, e senza una forte impressione non vi può essere nulla di sublime. Ma una luce come quella del sole, qualora colpisca direttamente l'occhio, poichè sovrappassa il senso, è causa di una grandissima idea. La luce di una forza inferiore a questa, se si muove con grande celerità ha lo stesso potere; poichè il lampo è senz'altro causa di una grandiosità, dovuta principalmente all'estrema velocità del suo movimento. Un rapido passaggio dalla luce all'oscurità o dall'oscurità alla luce produce un effetto ancora più grande. Ma l'oscurità è maggiormente in grado di suscitare idee sublimi di quanto lo sia la luce. Il nostro grande poeta era convinto di questo ed era così preso da quest'idea, così completamente occupato dal senso della potenza di una oscurità opportunamente usata, che nel descrivere la visione della Divinità, fra quella profusione di magnifiche immagini che la grandezza del suo soggetto lo spinge a prodiga-

re da ogni lato, egli non dimentica affatto l'oscurità che circonda il più incomprensibile di tutti gli esseri, ma

*...With the majesty of darkness round  
Circles his throne<sup>36</sup>.*

E ciò che non è men degno di nota è che il nostro autore ebbe l'accortezza di conservare tale idea anche quando sembrava allontanarsene maggiormente, quando descrive la luce e la gloria che emanano dalla divina presenza; una luce che per la sua eccessiva intensità si trasforma in una specie di oscurità.

*Dark with excessive light thy skirts appear<sup>37</sup>.*

Qui siamo di fronte a un'idea non soltanto in sommo grado poetica, bensì anche strettamente e filosoficamente esatta. L'estrema luce, col sopraffare gli organi della vista, cancella tutti gli oggetti in modo da rassomigliare esattamente, nel suo effetto, all'oscurità. Dopo aver guardato per un certo tempo il sole, due macchie nere, l'impressione che esso lascia, sembrano danzare innanzi ai nostri occhi. Così le due idee più contrarie che si possano immaginare si riconciliano nei loro estremi; ed entrambe, nonostante i loro caratteri contrari, sono tratte a concorrere alla produzione del sublime. Questo poi non è il solo esempio in cui gli estremi opposti agiscono

---

36 «Con la maestà dell'oscurità circonda tutt'intorno il suo trono».

37 «Scura per l'eccessiva luce la tua veste appare».

egualmente in favore del sublime che, ovunque, rifugge dalla mediocrità.

## XV – LA LUCE NELLA COSTRUZIONE

Poichè la distribuzione della luce è un elemento importante nell'architettura, vale la pena di ricercare in quale misura l'osservazione fatta precedentemente sia applicabile alle costruzioni. Ritengo che tutti gli edifici calcolati in modo da suscitare l'idea del sublime dovrebbero essere oscuri e tetri, e questo per due motivi: il primo, che è risaputo per esperienza come l'oscurità stessa, in altre occasioni, abbia un maggior effetto sulle passioni che non la luce. Il secondo è che, per dare a un oggetto la facoltà di destare la sorpresa, dovremmo farlo per quanto ci è possibile diverso dagli oggetti con cui comunemente siamo a contatto. Perciò quando entrate in un edificio, non potete passare in una luce più viva di quella che v'era all'aria aperta, l'entrare in un edificio di pochi gradi meno luminoso può produrre soltanto un mutamento insignificante; ma per rendere il passaggio impressionante, dovrete passare dalla luce più intensa a un'oscurità tanto grande quanto può essere compatibile con l'utilità dell'architettura. Di notte varrà la regola contraria, ma sempre per lo stesso motivo, per cui quan-

to più allora una stanza sarà illuminata, tanto maggiore sarà l'impressione che desterà.

## XVI – IL COLORE CONSIDERATO COME CAUSA DEL SUBLIME

Riguardo ai colori, quelli che sono tenui o vivaci (tranne forse un rosso forte che è vivace) sono incapaci a produrre immagini grandiose. Un'immensa montagna ricoperta di erba di un verde smagliante non è nulla sotto questo riguardo rispetto a una oscura e tetra; il cielo nuvoloso è più grandioso di quello azzurro, e la notte più sublime è più solenne del giorno. Perciò, nella pittura storica, un drappeggio gaio o fastoso non può mai dare un effetto felice; e nelle costruzioni, quando si mira al più alto grado di sublime, i materiali e gli ornamenti non dovrebbero essere bianchi, nè grigi, nè gialli, nè turchini, nè di un rosso pallido, nè violacei, nè a macchie, ma di colori oscuri e foschi come il nero, o il bruno, o il color porpora cupo e simili. Molte indorature, mosaici, pitture, statue contribuiscono ben poco all'idea del sublime. Questa regola non deve essere messa in pratica se non quando si tratti di realizzare un grado uniforme della massima sublimità, e questo in ogni particolare; poichè si deve osservare che questo tipo tetro di grandiosità, sebbene sia certamente il più nobile, non deve essere

applicato in tutte le specie di edifici, dove pure sia da ricercarsi la grandiosità; in tali casi la sublimità deve essere tratta da altre fonti; con una certa prudenza però contro tutto ciò che è luminoso e ridente, poichè nulla scema così totalmente ogni effetto del sublime.

## XVII – IL SUONO E LO STREPITO

L'occhio non è l'unico organo di senso, per mezzo del quale si può suscitare il sentimento del sublime. I suoni hanno un grande potere in questa, come in molte altre passioni. Non intendo riferirmi alle parole, perchè le parole non colpiscono semplicemente per il loro suono, ma con mezzi del tutto diversi. Solo un fragore eccessivo è sufficiente a soggiogare l'anima, a interrompere la sua azione e a riempirla di terrore. Il frastuono di vaste cateratte, di furiosi temporali, del tuono o di colpi di artiglieria suscita nella mente una grande e terribile sensazione, sebbene non possiamo riscontrare nessuna bellezza o arte in queste specie di musica. Il grido della folla produce un effetto simile, e con la sola forza del suono tanto sgomenta e confonde l'immaginazione, che, in questo stato d'incertezza e di disordine dell'animo, il più forte temperamento potrà a stento evitare di essere travolto, e di unirsi al comune clamore e alla comune risoluzione della folla.

## XVIII – LA SUBITANEITÀ

L'improvviso inizio o l'improvvisa cessazione di un suono di una considerevole intensità hanno lo stesso potere. L'attenzione è da questo eccitata, e le facoltà si tendono a loro difesa. Tutto ciò che nella vista o nel suono rende facile il passaggio da un estremo all'altro, non provoca terrore e per conseguenza non può essere motivo di grandiosità.

Di fronte a ogni fatto improvviso o inaspettato siamo inclini ad allarmarci, cioè abbiamo la percezione di un pericolo e la nostra natura ci spinge a metterci in guardia. Si può osservare che un solo suono di una certa forza, anche se di breve durata, qualora venga ripetuto ad intervalli, produce un grande effetto. Poche cose sono più terribili del suono di un grande orologio, quando il silenzio della notte impedisce all'attenzione di essere sviata. Lo stesso si può dire di un singolo colpo di tamburo, ripetuto ad intervalli, e del successivo sparo di un cannone, a distanza. Tutti gli effetti citati in questo capitolo hanno cause press'a poco simili.

## XIX – L'INTERMITTENZA

Un suono basso, tremulo, intermittente, sebbene sembri sotto certi rispetti opposto a quello che abbiamo detto, è causa del sublime. Vale la pena di esaminare un po' questo caso. Il fatto stesso deve essere determinato dall'esperienza e dalla riflessione di ogni uomo. Ho già notato<sup>38</sup> che la notte aumenta la nostra paura forse più di ogni altra cosa; è proprio della natura, quando non sappiamo che cosa può accaderci, temere il peggio; dal che deriva che l'incertezza è così terribile, che spesso cerchiamo di sbarazzarcene, pur correndo il rischio di un male. Ora, alcuni suoni bassi, confusi, incerti, ci lasciano nella stessa timorosa ansietà circa le loro cause, che la mancanza di luce, o una luce incerta, determina riguardo agli oggetti che ci circondano.

*Quale per incertam lunam sub luce maligna  
est iter in silvis...*<sup>39</sup>.

*...A faint shadow of uncertain light,  
Like as a lamp, whose life doth fade away;  
Or as the moon clothed with cloudy night  
Doth show to him who walks in fear and great affright*<sup>40</sup>.

---

38 Parte Seconda, III.

39 «Quale è il cammino nel bosco, sotto la scarsa luce dell'incerta luna.» (Virgilio, *Eneide*, VI, 270 e sgg.).

40 «Una debole ombra d'incerta luce, come una lampada la cui vita langue, o come la luna ammantata di nuvole appare a colui che cammina in preda a paura e grande sgomento.» *Da una poe-*

Ma una luce che ora appare ed ora scompare, e così di seguito, e anche più terribile di una totale oscurità: e certi suoni indistinti, quando concorrono le condizioni necessarie, sono più allarmanti di un silenzio totale.

## XX – GLI URLI DEGLI ANIMALI

I suoni che imitano le voci naturali e inarticolate di uomini o di animali che soffrano o che si trovino in pericolo sono capaci di suscitare grandi idee; a meno che sia la ben nota voce di qualche essere che siamo soliti considerare con disprezzo. Gli urli furiosi di bestie selvagge sono ugualmente in grado di suscitare una sensazione grande e terribile.

*Hinc exaudiri gemitus, iraeque leonum  
vincla recusantum, et sera sub nocte rudentum;  
setigerique sues, atque in praesepibus ursi  
saevire; et formae magnorum ululare luporum*<sup>41</sup>.

Può sembrare che queste modulazioni di suono abbiano una connessione con la natura delle cose che esse rappresentano e non siano puramente arbitrarie; poichè

---

*sia di Edmund Spenser (1552?-1599).*

41 «Di qui si potevano udire i gemiti irosi dei leoni che si ribellano alle catene, ruggenti nella tarda notte; e i setolosi cinghiali e gli orsi infierire nelle stalle, e parvenze di enormi lupi ululare.» (Virgilio: *Eneide*, VII, 15 e sgg.)

gli urli naturali di tutti gli animali, anche di quelli che non conosciamo, non mancano mai di farsi capire abbastanza; questo non si può dire del linguaggio. Le modificazioni di suono che possono produrre il sublime sono quasi infinite. Quelle che ho ricordato sono solo pochi esempi per mostrare su quali principî siano tutte costruite.

## XXI – L'ODORATO E IL GUSTO. COSE AMARE E ODORI CATTIVI

Anche gli odori e i sapori sono partecipi dell'idea di grandezza, ma essa è piccola, debole nella sua natura, e limitata nelle sue azioni. Osserverò soltanto che nessun odore o sapore può produrre una sensazione di grandiosità, eccetto un amaro eccessivo e un fetore intollerabile. È vero che queste impressioni dell'odorato e del gusto, quando sono nella loro piena forza e poggiano direttamente sui sensi, sono soltanto penose e non accompagnate da alcuna specie di diletto; ma quando sono moderate, come in una descrizione o in una narrazione, diventano fonti del sublime, tanto genuine quanto ogni altra, e basate sullo stesso principio di un moderato dolore. «Una coppa di amarezza», «vuotare l'amara tazza del destino», «gli amari pomi di Sodoma», sono tutte idee adatte a una descrizione sublime. E non è certo privo di

sublimità questo passo di Virgilio, in cui il puzzo del vapore in Albunea si mescola tanto felicemente insieme al sacro orrore e all'oscurità di quella profetica foresta:

*At rex sollicitus monstris, oracula Fauni  
fatidici genitoris, adit, lucosque sub alta  
consulit Albunea, nemorum quae maxima sacro  
fonte sonat, saevamque exhalat opaca Mephitim*<sup>42</sup>.

Nel sesto canto, in una bellissima descrizione, la perniciosa esalazione dell'Acheronte non è trascurata, e non è affatto sconveniente alle altre immagini fra le quali viene inserita:

*Spelunca alta fuit, vastoque immanis hiatu,  
scrupea, tuta lacu nigro nemorumque tenebris,  
quam super haud ullae poterant impune volantes  
tendere iter pennis, talis sese halitus atris  
faucibus effundens supera ad convexa ferebat*<sup>43</sup>.

Ho aggiunto questi esempi per il fatto che alcuni amici, il cui giudizio grandemente apprezzo, erano dell'opinione che se questa sensazione fosse considerata di per

---

42 «Ma il re, inquieto per i prodigi, consulta gli oracoli di Fauno, padre suo e indovino, e interroga i boschi sotto la profonda Albunea, che, la più grande di quante si trovano in quei boschi, risuona d'una sacra sorgente, ed oscura emana un'esalazione mefitica.» (Virgilio; *Eneide*, VII, 81 e sgg.).

43 «V'era una profonda spelunca, enorme per la vasta apertura, rocciosa, protetta da una nera laguna e dall'ombra dei boschi, sulla quale nessun uccello poteva impunemente librarsi a volo sulle ali, tale era il vapore che, diffondendosi dalle cupe aperture, s'innalzava fino alle stelle.» (Virgilio: *Eneide*, VI, 237 e sgg.).

sè, sarebbe soggetta a prima vista a cadere nel burlesco e nel ridicolo; ma questo, ritengo, deriverebbe principalmente dal fatto di considerare l'amarezza e il cattivo odore uniti a idee spregevoli e meschine, alle quali bisogna convenire che sono spesso unite; tale unione degrada il sublime sia in questo come in ogni altro esempio. Ma per verificare la sublimità di un'immagine non bisogna osservare se diventi meschina, quando è associata con idee meschine, bensì se, quando è unita a immagini di conveniente, grandezza, l'intera composizione si regga dignitosamente. Le cose che sono terribili sono sempre grandiose, ma quando le cose posseggono qualità spiacevoli, o tali da costituire un certo pericolo, un pericolo però facilmente superabile, sono semplicemente odiose, come i rospi e i ragni.

## XXII – LA SENSIBILITÀ – IL DOLORE

Della sensibilità poco più si può dire, se non che l'idea del dolore fisico, in tutti gli aspetti e i gradi della fatica, del dolore, dell'angoscia, del tormento è causa di sublime; e null'altro, in questo senso, può produrlo. Non occorre dare qui un altro nuovo esempio, poichè quelli dati nei primi capitoli illustrano abbondantemente un'osservazione, che in realtà, per essere fatta da ciascuno, ha bisogno soltanto che si presti attenzione alla natu-

ra. Dopo aver così percorso le cause del sublime, con riferimento a tutti i sensi, la mia prima osservazione (capitolo VIII) sarà riconosciuta avvicinarsi molto alla verità; cioè che il sublime è un'idea riguardante la preservazione di se stessi, che è quindi una di quelle che ci commuovono maggiormente, che la sua più forte emozione è un'emozione di angoscia e che non contiene alcun piacere<sup>44</sup> derivato da una causa positiva. Infiniti esempi, oltre a quelli menzionati, possono essere addotti a sostenere questa verità, e forse molte utili conseguenze possono essere tratte da essi.

*Sed fugit interea, fugit irrevocabile tempus,  
singola dum capti circumvectamur amore<sup>45</sup>.*

---

44 Parte Prima, VI.

45 «Ma frattanto il tempo fugge, fugge irrevocabilmente, mentre, presi dall'amore, noi ci aggiriamo per ciascun particolare.» (Virgilio: *Georgiche*, III, 284 e sgg.).

# PARTE TERZA

## I – LA BELLEZZA

È mia intenzione considerare la bellezza distinta dal sublime ed esaminare nel corso della ricerca quale connessione abbia con esso. Ma prima di ciò dobbiamo fare una breve rassegna delle opinioni comuni riguardo a questa qualità; opinioni che penso possano difficilmente essere ridotte a principî fissi, poichè gli uomini sono abituati a parlare della bellezza in un modo figurato, cioè in un modo estremamente incerto e indeterminato. Per bellezza intendo quella qualità o quelle qualità dei corpi, per cui essi destano amore o qualche passione simile ad esso. Limito questa definizione alle qualità puramente sensibili delle cose, allo scopo di conservare la massima semplicità in un soggetto che può sempre di-

strarci ogniquaivolta prendiamo in esame quelle varie cause di simpatia che ci legano ad alcune persone o cose, in base a considerazioni secondarie e non per la forza diretta che esse esercitano in quanto sono viste.

Parimenti distinguo l'amore, col quale intendo quella soddisfazione che deriva all'animo dal contemplare qualcosa di bello, di qualsiasi natura esso sia, dal desiderio o dalla lussuria; la quale è un'attività dello spirito che ci spinge al possesso di certi oggetti, che non ci colpiscono perchè sono belli, ma con mezzi del tutto diversi. Avremo un forte desiderio per una donna di scarsa bellezza, mentre una grandissima bellezza sia negli uomini, sia in altri animali, sebbene generi amore, non suscita affatto alcun desiderio. Il che mostra che la bellezza e la passione causata dalla bellezza, che chiamo amore, è diversa dal desiderio, sebbene il desiderio possa talvolta operare accanto ad essa. Ma è a quest'ultimo che dobbiamo attribuire quelle violente e tempestose passioni e le conseguenti emozioni del corpo che accompagnano quello che è chiamato amore nel suo significato comune, e non per gli effetti della bellezza puramente come tale.

## II – LA PROPORZIONE NON È LA CAUSA DELLA BELLEZZA NEI VEGETALI

Si è detto generalmente che la bellezza consiste in certe proporzioni di parti. Nel trattare l'argomento, ho grande ragione di dubitare che la bellezza sia un'idea che appartiene alla proporzione. La proporzione si riferisce quasi completamente alla convenienza, come ogni idea di ordine sembra fare, e deve essere perciò considerata come una creatura dell'intelletto più che come la principale causa agente sui sensi e sull'immaginazione. Non è in seguito a una profonda attenzione e a una lunga ricerca che riscontriamo la bellezza di un oggetto; la bellezza non ha bisogno dell'ausilio della nostra ragione; anche la volontà è estranea; la visione della bellezza genera un certo grado di amore in noi, così come l'applicazione del ghiaccio o del fuoco produce le idee di freddo o di caldo. Per concludere ora in forma soddisfacente, sarebbe bene esaminare che cos'è la proporzione, giacchè parecchi che fanno uso di questa parola non sempre sembra comprendano molto chiaramente il valore del termine, nè abbiano idee molto chiare a questo riguardo. Proporzione è la misura di una quantità relativa. Dal momento che tutta la quantità è divisibile, è evidente che ogni parte distinta, nella quale ogni quantità è divisa, deve avere una relazione con le altre parti e con il tutto. Queste relazioni danno origine all'idea di proporzione. Esse si scoprono con la misurazione e costitui-

scono l'oggetto della ricerca matematica. Ma che una parte di una determinata quantità, sia un quarto, un quinto, un sesto o una metà del tutto o che sia lunga quanto un'altra o il doppio, o solo una metà, è una questione che non interessa per nulla la mente, la quale si mantiene neutrale; ed è da questa assoluta indifferenza e tranquillità della mente che le speculazioni matematiche traggono, alcuni dei loro più considerevoli vantaggi, poichè non v'è nulla che interessi l'immaginazione, e il giudizio diventa libero e imparziale nell'esaminare la questione. Ogni proporzione, ogni disposizione di quantità è, per l'intelletto, uguale; poichè la stessa verità esso trae da tutte, dalla più grande e dalla più piccola, dall'eguale e dalla disuguale. Ma sicuramente la bellezza non è un'idea che riguarda la misurazione, e non ha nulla a che fare col calcolo e con la geometria. Se l'avesse, potremmo allora fissare alcune misure definite, che potremmo dimostrare belle sia considerate in se stesse, sia in relazione con le altre; e riguardo a quegli oggetti naturali, per la cui bellezza non abbiamo altra prova tranne il senso, potremmo ricorrere a questo felice modello, e confermare la voce delle nostre passioni col giudizio della ragione. Ma dal momento che non abbiamo tale ausilio, vediamo se la proporzione può, in un certo senso, essere considerata come la causa della bellezza, come è stato affermato così generalmente da alcuni con tanta sicurezza. Se la proporzione è uno degli elementi costitutivi della bellezza, essa deve trarla o da certe naturali proprietà, inerenti a certe misure che operano

meccanicamente, o dalla forza dell'abitudine, o dalla capacità che certe misure posseggono di rispondere a particolari fini di convenienza. Il nostro compito perciò è di ricercare se le parti di quegli oggetti, che sono giudicati belli nel regno vegetale o in quello animale, siano costantemente formate secondo determinate misure, così da persuaderci che la loro bellezza risulta da quelle misure, in base al principio di una causa naturale e meccanica, o dall'abitudine, o in fine dal loro essere adatti a determinati scopi.

Intendo esaminare la questione punto per punto, procedendo per ordine. Ma prima di proseguire, spero non mi si accusi se cercherò di fissare le regole che mi guidano in questa ricerca, e che mi hanno trattenuto dall'andare fuori di strada. 1°) Se due corpi producono lo stesso effetto o un effetto simile sulla mente, e se analizzandoli si trova che essi si accordano in alcune delle loro proprietà e differiscono in altre, l'effetto comune deve essere attribuito alle proprietà riguardo alle quali si accordano, e non a quelle per cui differiscono. 2°) Non spiegare l'effetto di un oggetto naturale dall'effetto di un oggetto artificiale. 3°) Non spiegare l'effetto di un oggetto naturale in base a una nostra concezione della sua utilità, se si può assegnargli una causa naturale. 4°) Non ammettere una determinata quantità o una relazione di quantità come causa di un dato effetto, se l'effetto è prodotto da misure e da relazioni differenti e opposte, o se queste misure e relazioni possono esistere, e tuttavia l'effetto può non prodursi. Queste sono le regole fonda-

mentali a cui mi sono attenuto, mentre esaminavo il potere della proporzione considerata come causa naturale; e se il lettore le ritiene giuste, io gli chiedo che le tenga presenti attraverso la seguente dissertazione, mentre cerchiamo in primo luogo in quali cose troviamo questa qualità di bellezza; poi, che veda se in esse possiamo trovare proporzioni fisse tali da convincerci che la nostra idea di bellezza risulta da esse. Considereremo questo piacevole potere nel suo modo di manifestarsi nei vegetali, negli animali inferiori e nell'uomo. Se osserviamo il mondo dei vegetali, non vi troviamo nulla di più bello dei fiori; ma i fiori hanno forme diversissime e disposizioni d'ogni genere; sono foggiate e modellati in un'infinita varietà di forme; e da queste forme i botanici hanno dato loro i nomi che sono quasi altrettanto vari. Quale proporzione scopriamo fra i gambi e i petali dei fiori, o fra i petali e i pistilli? Come può l'esile stelo della rosa accordarsi con il capo voluminoso sotto cui si curva? Ma la rosa è un bel fiore; e possiamo dire forse che essa non debba gran parte della sua bellezza proprio a questa sproporzione? La rosa è un fiore grande, eppure cresce su un piccolo arboscello; il fiore del melo è molto piccolo, eppure cresce su un albero grande! Tuttavia tanto i boccioli della rosa che quelli del melo sono belli e le piante che li producono sono rivestite di grazia, nonostante queste sproporzioni. Che cosa può esservi di più bello, per unanime consenso, di un albero di arancio, che fiorisce contemporaneamente con foglie, boccioli e frutti? Ma è vano il ricercare qui una proporzione fra

l'altezza, la ampiezza o qualche altro elemento riguardante le dimensioni del tutto, o riguardante le relazioni delle singole parti fra loro. Ammetto che possiamo osservare in molti fiori una forma regolare e una disposizione metodica dei petali. La rosa è appunto tale per la forma e per la disposizione dei petali; ma se la guardiamo di sbieco, quando questa forma è in gran parte perduta, e l'ordine dei petali confuso, tuttavia mantiene la sua bellezza; la rosa è anche più bella prima di essere completamente fiorita, e il bocciolo prima di aver raggiunto la forma perfetta; e questo non è il solo esempio in cui il metodo e l'esattezza, che sono l'anima della proporzione, sono più dannose che utili alla causa della bellezza.

### III – LA PROPORZIONE NON È LA CAUSA DELLA BELLEZZA NEGLI ANIMALI

Che la proporzione contribuisca solo in piccola parte alla formazione della bellezza, è altrettanto evidente fra gli animali. Qui la più grande varietà nelle forme e nella disposizione delle parti suscita facilmente in noi questa idea. Il cigno, riconosciuto un bell'uccello, ha un collo più lungo del resto del corpo, e una coda cortissima; è forse questa una bella proporzione? Dobbiamo ammettere che lo sia. Ma che cosa diremo allora del pavone

che ha al confronto un collo corto e una coda più lunga del collo e di tutto il resto del corpo? Quanti uccelli vi sono che variano infinitamente da questi due tipi e da ogni altro tipo che possiamo fissare, con proporzioni diverse e spesso direttamente contrarie l'una all'altra? E tuttavia molti di questi uccelli sono bellissimi, anche quando, considerandoli, non troviamo niente, in nessuna parte, che possa indurci a priori a dire che cosa gli altri dovrebbero essere, nè invero a congetturare intorno ad essi alcuna cosa di cui l'esperienza non intervenga in seguito a mostrare le contraddizioni e gli errori. E riguardo ai colori degli uccelli o dei fiori, poichè vi è qualcosa di simile nella colorazione di entrambi, sia che vengano considerati nella superficie che occupano o nella gradazione delle tinte, non v'è alcuna regola di proporzione da osservare. Alcuni sono di un solo colore, altri hanno tutti i colori dell'iride, alcuni sono di colori semplici, altri composti; in breve un attento osservatore può subito concludere che nel loro colore la proporzione è tanto scarsa quanto nelle loro forme. Rivolgetevi poi alle bestie, esaminate la testa di un bellissimo cavallo, trovate quale è la proporzione che la lega al corpo e alle membra e quali relazioni queste abbiamo l'una con l'altra; e dopo aver fissato queste proporzioni come tipo di bellezza, prendete un cane o un gatto, o un altro animale, ed esaminate fin dove siano valide le stesse proporzioni fra la testa e il collo, e fra questi e il corpo. Ritengo di poter con certezza affermare che esse differiscono in ogni specie, tuttavia che vi sono in moltissime specie in-

dividui tanto diversi e che posseggono una bellezza molto notevole. Ora se si ammette che forme e disposizioni molto differenti ed anche contrarie siano compatibili con la bellezza, si giunge, credo, ad ammettere che non è necessario che la produca alcuna misura operante in base a un principio naturale, almeno per quanto riguarda la specie degli animali.

#### IV – LA PROPORZIONE NON È LA CAUSA DELLA BELLEZZA NELLA SPECIE UMANA

Vi sono alcune parti del corpo umano che, come si osserva, hanno determinate proporzioni fra loro; ma prima che possa essere provato che in esse si trovi la causa efficiente della bellezza, si deve dimostrare che ogni qualvolta esse vengono riscontrate, la persona alla quale appartengono è bella: intendo bella nell'effetto prodotto alla vista o di un membro considerato distintamente, o di tutto il complesso del corpo. Si deve ugualmente dimostrare che queste parti stanno in tale relazione fra loro, che si può facilmente fare il confronto fra esse, e che l'impressione della mente deve naturalmente risultare dal confronto stesso. Da parte mia ho spesso esaminato con grande cura molte di queste proporzioni, e ho trovato che esse erano molto affini o del tutto simili in molti soggetti, non solo assai differenti l'uno dall'altro,

ma tali che mentre l'uno era bellissimo, l'altro era ben lungi dall'essere bello. Riguardo alle parti che si trovano così proporzionate, esse sono spesso tanto lontane l'una dall'altra sia per la posizione, che per la loro natura e per la loro funzione, che non posso comprendere come esse ammettano alcun confronto, nè di conseguenza come possa risultare da esse un effetto dovuto alla proporzione. Il collo, si dice, nei corpi belli dovrebbe avere la stessa misura del polpaccio della gamba: dovrebbe anche essere il doppio della circonferenza del polso. Una infinità di osservazioni di questo genere si possono trovare negli scritti e nei discorsi di molti. Ma quale relazione ha il polpaccio con il collo, o una di queste parti con il polso? Queste proporzioni certamente si devono riscontrare nei corpi belli. Esse si riscontrano con altrettanta certezza nei corpi brutti, come troverà chi si dia la pena di indagarlo. Anzi so che esse possono anche non essere affatto perfette in corpi bellissimi. Potete ben assegnare le proporzioni che volete ad ogni parte del corpo umano, e vi assicuro che un pittore potrà osservarle tutte scrupolosamente, e nonostante ciò riprodurre, se vuole, una bruttissima figura. Lo stesso pittore modificherà considerevolmente queste proporzioni, e potrà produrre una figura bellissima.

Invero si può notare nei capolavori della statuaria antica e moderna che parecchi di essi differiscono moltissimo dalle proporzioni di altre opere in parti molto evidenti e importanti, e che differiscono non meno dalle proporzioni che si riscontrano in uomini viventi di for-

me estremamente belle e attraenti. E dopo tutto come possono i sostenitori della bellezza proporzionale essere d'accordo circa le proporzioni del corpo umano? Alcuni sostengono che esso deve essere sette volte la lunghezza del capo, altri otto e altri ancora persino dieci; una tale differenza in così piccolo numero di suddivisioni! Altri usano metodi diversi per valutare le proporzioni e tutti con esito uguale. Ma queste proporzioni sono proprio le stesse in tutti gli uomini belli? E sono affatto uguali le proporzioni riscontrate nelle donne belle? Nessuno può affermarlo, eppure entrambi i sessi sono indubbiamente capaci di bellezza, e la donna soprattutto; la quale superiorità ritengo si possa difficilmente attribuire a una maggior perfezione di proporzioni nel bel sesso. Fermiamoci un momento su questo punto, e consideriamo quale differenza vi sia fra le misure medie in molte parti simili del corpo nei due sessi di questa singola razza. Se voi assegnate determinate proporzioni alle membra di un uomo, e se limitate la bellezza umana a queste proporzioni, quando trovate una donna che differisce da esso e nella forma e nella misura di quasi ogni parte, dovete concludere che essa non è bella, nonostante la suggestione della vostra immaginazione; o, per seguire l'impulso dell'immaginazione stessa, dovete rinunciare alle vostre regole, mettere da parte bilancia e compasso, e cercare qualche altra causa di bellezza.

Poichè, se la bellezza è dovuta a misure fisse che operano in base a un principio di natura, come potrebbe avvenire che parti simili, con diverse misure di proporzio-

ne, vengano giudicate belle, e questo nella stessa razza? Ma per spiegare più chiaramente il nostro punto di vista, è bene osservare che quasi tutti gli animali hanno parti di identica natura e destinate agli stessi scopi: il capo, il collo, il tronco, i piedi, gli occhi, le orecchie, il naso, la bocca; tuttavia la Provvidenza, per sovvenire nel migliore dei modi ai loro diversi bisogni e per manifestare la ricchezza della sua sapienza e della sua bontà nella creazione, ha modellato questi pochi organi simili e queste membra, con una diversità quasi illimitata nella loro disposizione, misura e relazione. Ma, come abbiamo prima osservato, in mezzo a questa diversità infinita, vi è un particolare comune a molte razze; parecchi degli individui che ad esse appartengono hanno il potere di colpirci per la loro grazia, e mentre si accordano nel produrre questo effetto, differiscono assai nelle misure relative di quelle parti che hanno prodotto.

Queste considerazioni sarebbero state sufficienti per indurmi a rifiutare l'opinione che sostiene esservi alcune particolari proporzioni che naturalmente producono un effetto piacevole; ma quelli che saranno d'accordo con me riguardo a una particolare proporzione sono fortemente prevenuti in favore di una proporzione più indefinita. Essi, sebbene credano che la bellezza in generale non sia connessa con misure fisse comuni a diversi tipi di piante e di animali piacenti, ritengono tuttavia che vi sia una determinata proporzione in ogni razza, assolutamente essenziale alla bellezza di quella specie particolare. Se consideriamo il mondo animale in genere, trovia-

mo che la bellezza non è limitata a nessuna precisa misura, ma, poichè una misura peculiare e una relazione di parti è ciò che distingue ogni particolare categoria di animali, di necessità ne viene che in ogni tipo la bellezza consisterà nelle misure e nelle proporzioni sue proprie, poichè altrimenti esso si allontanerebbe dalla propria specie e diventerebbe una specie di mostro. Tuttavia nessuna specie è così strettamente limitata ad alcune proporzioni determinate, da non ammettere una diversità considerevole fra gli individui; e come si è dimostrato per il genere umano così può essere dimostrato per i bruti: cioè che la bellezza si trova indifferentemente in tutte le proporzioni che ogni tipo può ammettere, senza perdere la forma originaria; ed è questa idea di una forma comune che rende affatto valida la proporzione delle parti, e non è affatto una causa naturale operante: in realtà una piccola considerazione potrà dimostrare che non è la misura, ma il modo, che crea tutta la bellezza appartenente alla forma. Quale luce possiamo noi trarre da queste tanto vantate proporzioni, quando osserviamo il disegno ornamentale? Mi sembra davvero sorprendente che gli artisti, se sono tanto convinti, come pretendono di essere, che la proporzione sia la causa principale della bellezza, non tengano sempre presso di sè misure precise di tutte le specie di begli animali, onde avere a portata di mano le proporzioni adatte, quando debbano creare un soggetto elegante, specialmente per il fatto che spesso essi affermano che è da un'osservazione del bello in natura che traggono la loro tecnica. So che è

stato detto tempo fa, e via via spesso ripetuto da uno scrittore all'altro per migliaia di volte, che le proporzioni architettoniche sono state tratte da quelle del corpo umano. Per rendere perfetta questa forzata analogia, essi rappresentano un uomo con le braccia sollevate e distese in tutta la loro lunghezza, e formano una specie di quadrato tracciando linee che passano lungo le estremità di questa strana figura. Ma mi sembra molto chiaro che la figura umana non ha mai fornito all'architetto nessuna di tali idee. In primo luogo per il fatto che gli uomini ben raramente si sono visti in questa strana posizione, giacché essa non è per loro naturale ne decorosa. Secondariamente, la vista della figura umana così disposta non suggerisce spontaneamente l'idea di un quadrato, ma piuttosto quella di una croce, poichè il largo spazio che intercorre fra le braccia e il suolo, dovrebbe essere riempito di qualcosa per poter conferire a un corpo l'idea di un quadrato. In terzo luogo, parecchie costruzioni non hanno affatto la forma di quel particolare quadrato, eppure esse sono state ideate dai migliori architetti, e producono un effetto altrettanto buono e forse anche migliore. E invero nulla vi può essere di più inspiegabile e di più strano del fatto che un architetto modelli la sua opera su una figura umana, giacchè non vi sono cose fra loro più dissimili e aventi minor analogia di un uomo e una casa o un tempio; occorre forse osservare che i loro scopi sono del tutto diversi? Quello che io sono propenso a supporre è questo: che queste analogie furono inventate per dare credito alle opere d'arte col mostrare

una conformità fra quelle e le opere più nobili della natura, ma non che quest'ultima abbia servito a offrire un suggerimento alla perfezione dell'arte. E sono ancor più convinto che i sostenitori della proporzione abbiano trasferito le loro artificiose idee alla natura e non tratto da essa le proporzioni che applicano alle opere d'arte; perchè in una discussione su tale soggetto esse abbandonano sempre il più presto possibile il vasto campo delle bellezze naturali, il regno animale e quello vegetale, e si trincerano entro le linee e gli angoli artificiali dell'architettura. Tutto ciò dipende dal fatto che l'umanità è per sua disgrazia incline a elevare se stessa, i propri punti di vista e le proprie opere, a misura di perfezione in ogni cosa. Quindi, dopo avere osservato che le loro abitazioni erano più comode e più solide quando erano tracciate in forma di figure regolari, con parti rispondenti l'una all'altra, trasferirono queste idee ai loro giardini, trasformarono le piante in colonne, piramidi e obelischi, foggiarono le siepi a guisa di mura verdi e tracciarono i viali in forma di quadrati, triangoli e altre figure geometriche con precisione e simmetria, e ritennero che se non imitavano la natura, almeno la miglioravano e le insegnavano a valorizzarsi. Ma la natura infine sfuggì alla loro disciplina e alle loro imposizioni, e i nostri giardini, se non altro, dimostrano che cominciamo a capire che le idee matematiche, non sono le vere misure della bellezza. Esse sono certo così poco attuate nel mondo animale quanto nel mondo vegetale. Poichè non è strano che in queste belle opere descrittive, in queste innumerevoli

odi ed elegie che sono sulle labbra di tutti, molte delle quali sono state la ricreazione spirituale di generazioni e generazioni, in questi brani che descrivono l'amore con tanta passione e rappresentano il loro oggetto sotto una così molteplice varietà di luci, nessuna parola sia stata mai detta della proporzione, se è vero che essa costituisce l'elemento principale della bellezza, come alcuni sostengono, mentre invece molte altre qualità si trovano con calore spesso citate? Ma se la proporzione non ha questo potere, può sembrar inspiegabile come gli uomini inizialmente siano venuti a formarsi un tale pregiudizio in suo favore. Ritengo che ciò sia derivato dalla predilezione così spiccata, a cui poco sopra ho fatto cenno, che gli uomini hanno per le loro opere e le loro idee; ritengo sia derivato dai falsi ragionamenti sugli effetti che producono le figure abituali degli animali, e dalla teoria platonica della convenienza e dell'abitudine. Per questo motivo nel prossimo capitolo considererò gli effetti dell'abitudine nella figura degli animali e quindi l'idea di convenienza, dal momento che se la proporzione non opera in virtù di un potere naturale, riferentesi ad alcune misure, deve dipendere dall'abitudine o dall'idea di utilità: non v'è altra via.

## V – ALTRE CONSIDERAZIONI SULLA PROPORZIONE

Se non erro, gran parte dei pregiudizi in favore della proporzione sono sorti non tanto dall'osservazione di alcune misure fisse riscontrate nei corpi belli, quanto da un'errata idea della relazione che la deformità ha con la bellezza, della quale è stata considerata come l'opposto; in base a questo principio fu concluso che là dove le cause della deformità venissero a mancare, doveva naturalmente e necessariamente subentrare la bellezza. Questo io ritengo errato; poichè la deformità non è l'opposto della bellezza, ma è l'opposto della forma completa e comune. Se una gamba è più corta di un'altra, l'uomo è deforme, perchè manca qualcosa a completare l'intera idea che noi ci formiamo di un uomo; e i difetti naturali hanno lo stesso risultato che la storpiatura e la mutilazione prodotte da accidenti. Così, se la schiena è gobba, l'uomo è deforme, poichè la sua schiena non ha una forma abituale e questo porta con sè l'idea di una sofferenza o di una disgrazia. Così, se il collo è considerevolmente più corto o più lungo del solito, noi diciamo che quell'uomo è deforme in quella parte, perchè di solito gli uomini non sono fatti a quel modo. Ma sicuramente l'esperienza di ogni giorno può convincerci che un uomo può avere le gambe di ugual lunghezza e sotto ogni riguardo simili l'una all'altra, e il collo di esatta misura e la schiena perfettamente diritta, senza che si possa per-

cepire in lui alcuna bellezza. Invero la bellezza è così lontana dall'essere partecipe dell'idea di abitudine, che in realtà ciò che ci colpisce in quel senso è raro e fuori del comune. La bellezza ci colpisce per la sua novità così come la deformazione. Così accade in quella specie di animali che ci sono familiari, e se un animale di una nuova razza fosse raffigurato noi non aspetteremmo che l'abitudine avesse stabilito per esso un'idea di proporzione, per poter decidere riguardo alla sua bellezza o alla sua bruttezza: il che dimostra che l'idea generale di bellezza non può essere dovuta più all'abitudine che alla proporzione naturale. La deformità nasce dalla mancanza di proporzioni comuni, ma il necessario risultato della loro presenza in ogni oggetto non è la bellezza. Se pensiamo che la proporzione, nelle cose naturali sia relativa all'abitudine e all'uso, la natura dell'uso e dell'abitudine mostreranno che la bellezza, che è una qualità positiva ed efficace, non può risultare da essi.

Siamo formati in modo così meraviglioso che, pure essendo creature avidi di novità, siamo legati con altrettanta forza all'abitudine e al costume. Ma le cose che sono legate a noi dall'abitudine hanno la caratteristica di impressionarci poco mentre le possediamo, e molto quando sono assenti. Ricordo di aver frequentato un certo luogo ogni giorno, per lungo tempo, e posso sinceramente dire che, ben lungi dal provare in esso piacere, ero affetto da una specie di stanchezza e di disgusto; andavo, venivo, ritornavo, senza trovare alcun piacere; tuttavia, se per qualunque motivo lasciavo passare il mo-

mento di andarvi, mi sentivo inquieto e non ero tranquillo finchè non ero ritornato nel mio vecchio binario. Coloro che fiutano tabacco lo prendono quasi senza accorgersene, e l'acuto senso del profumo è smorzato, tanto che essi sentono a stento qualche cosa pur sotto uno stimolo così vivo; ma privateli della loro scatola, e diventeranno i più infelici dei mortali. In verità l'uso e l'abitudine sono tanto lontani dall'essere cause di piacere puramente come tale, che l'effetto di un uso costante è di renderci indifferente ogni cosa, di qualunque genere essa sia. Poichè, come l'uso finisce per annullare l'effetto doloroso di molte cose, riduce nello stesso modo l'effetto piacevole di altre e conferisce ad entrambe un carattere di mediocrità e di indifferenza. Molto giustamente l'abitudine è chiamata una seconda natura, e il nostro stato naturale e comune è quello di un'assoluta indifferenza, ugualmente pronta al dolore o al piacere. Ma quando siamo gettati fuori da questo stato o privati di qualche cosa necessaria a mantenerci in esso, se non avviene per causa di un piacere meccanicamente prodotto, sempre ne soffriamo. Accade così con la seconda natura, l'abitudine, in tutte le cose che si riferiscono ad essa. Così la mancanza delle proporzioni abituali negli uomini e negli altri animali disgusta, sebbene la loro presenza non sia affatto la causa di un piacere reale. È vero che le proporzioni stabilite come le cause della bellezza nel corpo umano si riscontrano spesso nei corpi belli, perchè si trovano generalmente in tutta l'umanità; ma se si può dimostrare che esse si trovano anche non accompa-

gnate dalla bellezza, che la bellezza esiste spesso senza di loro, e che questa bellezza, dove esiste, può sempre essere attribuita ad altre cause meno dubbie, naturalmente potremo concludere che la proporzione e la bellezza non sono idee della stessa natura.

Il vero contrario della bellezza non è la sproporzione o la deformità, ma la bruttezza; e, poichè essa deriva da cause opposte a quelle che producono la bellezza positiva, noi non possiamo considerarla finchè non siamo giunti a trattare di quelle. Fra la bellezza e la bruttezza vi è una specie di via di mezzo, nella quale le proporzioni stabilite si trovano più comunemente; ma non produce effetto sulle passioni.

## VI – LA CONVENIENZA NON È CAUSA DI BELLEZZA

Si dice che l'idea di utilità, o dell'utilità di una parte bene adatta a rispondere al suo scopo, sia la causa della bellezza o persino la bellezza stessa. Se non fosse per tale principio, la teoria della proporzione non avrebbe potuto dominare per tanto tempo; il mondo si sarebbe presto stancato di sentir parlare di misure che non si riferiscono a niente, o di un principio naturale, o di una convenienza atta ad un certo scopo; l'idea che più comunemente l'umanità si forma della proporzione è l'adatta-

mento dei mezzi a determinati scopi, e dove questo non si verifici, ben di rado si preoccupa dell'effetto delle diverse misure delle cose. Perciò era necessario per questa teoria sostenere che non soltanto gli oggetti artificiali, ma anche gli oggetti naturali traggono la loro bellezza dalla convenienza delle parti ai loro diversi scopi. Ma temo che, quando si formò questa teoria, l'esperienza non fu sufficientemente consultata. Poichè, in base a quel principio, il grugno appuntito di un maiale, con la dura cartilagine in punta, i piccoli occhi infossati e l'intera forma del capo, così adatta allo scopo di scavare e grufolare, sarebbero bellissimi. La grande borsa che pende dal becco di un pellicano, molto utile a questo animale, sarebbe ugualmente bella ai nostri occhi. Il riccio, così ben protetto contro tutti gli assalti dalla sua pelle spinosa, e il porcospino con i suoi aculei aguzzi, sarebbero allora considerati come esseri di grande eleganza. Vi sono pochi animali le cui parti siano meglio connesse di quelle di una scimmia; essa ha le mani di un uomo, unite alle membra elastiche di una bestia; è mirabilmente adatta a correre, a saltare, ad aggrapparsi e ad arrampicarsi: eppure vi sono pochi animali che sembrano avere minor bellezza agli occhi di tutta l'umanità. Poco mi occorre dire sulla proboscide dell'elefante, che serve a usi molteplici e che è tanto lontana dal contribuire alla sua bellezza. Come è adatto il lupo alla corsa e al salto! Come è mirabilmente armato il leone per la lotta! Ma per questo potrà forse qualcuno chiamare belli l'elefante, il lupo, il leone?

Credo che nessuno pensi che la forma delle gambe di un uomo sia così adatta alla corsa come la forma di quelle di un cavallo, di un cane, di un cervo e di molti altri animali; per lo meno esse non ne hanno l'aspetto: pure, credo, si ammetterà facilmente che una gamba umana ben modellata supera di gran lunga tutte le altre in bellezza. Se la convenienza delle parti fosse l'elemento che costituisce la grazia della loro forma, l'atto del loro entrare in funzione aumenterebbe senza dubbio la loro bellezza; ma sebbene talvolta ciò si verifichi in base a un altro principio, non accade sempre. Un uccello mentre vola non è così bello come quando è posato; anzi vi sono molti uccelli domestici che ben di rado si vedono volare e che non sono perciò meno belli. Pure gli uccelli sono tanto diversi di forma dalle altre bestie e dal genere umano, che non è possibile misurare la loro bellezza in base al principio della convenienza, ma solo tenendo conto che le loro parti sono state create per scopi del tutto diversi. Non mi è mai capitato, in vita mia, di vedere un pavone volare; eppure ancor prima, molto prima di aver considerato nella sua forma la disposizione al volo fui colpito dall'estrema bellezza che innalza quell'uccello su molti dei migliori volatili del mondo; sebbene, per ciò che vidi, il suo modo di vivere fosse molto simile a quello del maiale che mangiava insieme ad esso nel cortile.

La stessa cosa può dirsi dei galli, delle galline e simili; nel loro aspetto appartengono al genere dei volatili; nel loro modo di muoversi non sono molto diversi dagli

uomini e dalle altre bestie. Per tralasciare questi esempi estranei, se nella specie umana la bellezza fosse connessa coll'utilità, gli uomini sarebbero molto più belli delle donne, e la forza e l'agilità sarebbero considerate le uniche bellezze. Ma il chiamare la forza col nome della bellezza, l'averne una sola denominazione per le qualità di una Venere e per quelle di un Ercole, così totalmente diversi sotto ogni riguardo, è certo una strana confusione d'idee o un abuso di parole. La causa di questa confusione, credo, deriva dal fatto che spesso le parti del corpo dell'uomo e di altri animali ci appaiono belle e al tempo stesso adatte ai loro scopi; e siamo ingannati da un sofisma che ci induce a prendere per una causa determinante ciò che è soltanto una concomitanza: questo è il sofisma della mosca, che si immaginava di sollevare nuvole di polvere, perchè stava sul carro che le sollevava.

Lo stomaco, i polmoni, il fegato, come altre parti, sono senza confronto molto adatte ai loro scopi; tuttavia son lungi dal possedere una bellezza. Inoltre vi sono molte cose belle nelle quali non è possibile scoprire un'idea di utilità. E mi appello alle prime e più naturali impressioni dell'umanità, per vedere se è vero che, nel momento in cui si osserva un occhio bello, o una bocca ben formata, o una gamba ben tornita, si presentino mai le idee della loro attitudine a vedere, a mangiare, a correre. Quale idea di utilità suscitano i fiori, l'elemento più bello del mondo vegetale? È vero che il Creatore, infinitamente saggio e buono, ha sovente aggiunto bellezza a ciò che ha creato perchè ci fosse utile: ma questo non

prova che l'idea di utilità e quella di bellezza siano la stessa cosa, o che dipendano l'una dall'altra...

## VII – I VERI EFFETTI DELLA CONVENIENZA

Quando ho escluso che la proporzione e la convenienza facessero parte della bellezza, non ho inteso affatto dire che esse non avessero valore e neppure che bisognasse non tenerne conto nelle opere d'arte. Le opere d'arte formano esse il campo naturale in cui si esercita il loro potere, ed è qui che esse hanno il loro pieno effetto. Ogni volta che con la sua sapienza il nostro Creatore ha stabilito che fossimo impressionati da qualche cosa, non ha limitato l'esecuzione del suo disegno alle operazioni lente e precarie della nostra ragione, ma l'ha dotata di facoltà che precedono la conoscenza, ed anche la volontà; facoltà che, dominando i sensi e l'immaginazione, influiscono sull'anima prima che l'intelletto sia pronto ad unirsi o ad opporsi ad essi. Solo dopo una lunga riflessione e un lungo studio arriviamo a scoprire la meravigliosa sapienza di Dio nelle sue opere; e, quando la scopriamo, l'effetto del sublime e del bello è molto diverso, non solo nel modo di raggiungerlo, ma nella sua propria natura, da quello che ci colpisce senza che siamo preparati. Come è diversa la soddisfazione di un anatomista, che scopre l'utilità dei muscoli e della pelle, l'eccellente

attitudine degli uni per i vari movimenti del corpo e il meraviglioso tessuto dell'altra, che mentre ricopre tutto il corpo, ha contemporaneamente funzioni escretorie e respiratorie: quanto è diversa, ripeto, dall'impressione che un uomo comune prova alla vista di una pelle liscia e delicata e di tutte le altre parti belle che non richiedono alcuna analisi per essere percepite! Nel primo caso, mentre innalziamo a Dio lo sguardo con un senso di ammirazione e di lode, l'oggetto che le determina può essere odioso e sgradevole; nell'ultimo caso invece sovente siamo tanto colpiti dal potere che l'oggetto esercita sull'immaginazione, che ben poco indaghiamo sul meccanismo della sua struttura, e dobbiamo compiere un grande sforzo sulla nostra ragione per distrarre la mente dal fascino dell'oggetto e costringerla alla meditazione di quella sapienza che creò un organismo così perfetto. La proporzione e la convenienza, almeno in quanto derivano da una pura considerazione dell'opera stessa, producono approvazione, soddisfazione dell'intelletto, ma non amore nè alcun'altra passione del genere. Quando esaminiamo la struttura di un orologio e riusciamo a conoscere esattamente l'uso di ogni parte di esso, soddisfatti come siamo dalla convenienza dell'oggetto completo, siamo lontani dal trovare nell'orologio stesso alcunchè di bello; ma osserviamo l'astuccio, opera di un incisore d'ingegno, prescindendo dall'idea della sua utilità, e avremo un'impressione molto più viva di bellezza di quella che avrebbe mai potuto suggerirci l'orologio stesso, anche se fosse stato il capolavoro di Graham.

Nella bellezza, come dissi, l'effetto precede ogni conoscenza dell'uso; ma per giudicare della proporzione, dobbiamo conoscere lo scopo a cui un oggetto è destinato. La proporzione varia infatti secondo lo scopo. Così le proporzioni di una torre sono diverse da quelle di una casa, quelle di una galleria diverse da quelle di una sala o di una camera. Per giudicare di queste proporzioni dobbiamo innanzi tutto conoscere gli scopi a cui gli oggetti furono destinati. Il buon senso e l'esperienza, agendo insieme, scoprono ciò che è conveniente sia fatto in ogni opera d'arte. Noi siamo creature razionali, e in tutte le nostre opere dovremmo por mente al loro fine e al loro scopo; la soddisfazione delle passioni, per quanto innocenti, dovrebbe essere soltanto di secondaria importanza. In ciò consiste il reale potere della convenienza e della proporzione; esse operano sull'intelletto che le considera, il quale approva l'opera e ne è soddisfatto. Le passioni e l'immaginazione che ne è la causa principale, hanno qui ben poco da fare. Quando una stanza appare nella sua nudità originaria, con pareti spoglie e soffitto disadorno, anche se le sue proporzioni sono perfette, essa piace ben poco; una fredda approvazione è il massimo a cui possiamo arrivare. Invece una stanza molto più sproporzionata con eleganti modanature, con bei festoni, specchi ed altre suppellettili puramente ornamentali, farà sì che l'immaginazione si ribelli alla ragione; questa stanza piacerà molto di più che non le nude proporzioni della prima, che l'intelletto ha tanto approvato in quanto mirabilmente adatta ai suoi scopi.

Ciò che ho detto qui e prima riguardo alla proporzione non l'ho detto per persuadere la gente in modo assurdo a disprezzare l'idea di utilità nelle opere d'arte, bensì soltanto per mostrare che questi nobili elementi, bellezza e proporzione, non sono la stessa cosa; non che l'una o l'altra debba essere disprezzata.

## VIII – RICAPITOLAZIONE

Per concludere: se le parti del corpo umano che sono proporzionate fossero anche sempre belle, cosa che in realtà non sono; o se fossero disposte in modo che un piacere potesse sorgere dal loro confronto, il che raramente capita; o se si trovassero proporzioni fisse nelle piante o negli animali che fossero sempre unite alla bellezza, il che non capita mai; o se, dove le parti sono adatte ai loro scopi, esse fossero costantemente belle, e quando nessuna utilità è evidente, non vi fosse bellezza, il che è contrario a ogni esperienza, allora potremmo concludere che la bellezza consiste nella proporzione o nella utilità. Ma poichè sotto ogni riguardo la cosa è perfettamente diversa, possiamo essere convinti che la bellezza non dipende da ciò e che deve la sua origine a qualcosa d'altro.

## IX – LA PERFEZIONE NON È CAUSA DI BELLEZZA

Vi è un'altra opinione corrente, abbastanza affine alla prima, che la perfezione sia la causa della bellezza. Questa opinione è stata creata per un campo molto più vasto che non quello degli oggetti sensibili. Ma, in questi, la perfezione, considerata come tale, è così lungi dall'essere causa di bellezza, che questa qualità, là dove è più rilevante, cioè nel sesso femminile, quasi sempre porta con sé un'idea di debolezza e di imperfezione. Le donne si sono rese ben conto di ciò; e per questo motivo esse imparano a balbettare, a vacillare, a simulare debolezza ed anche malessere. In tutto ciò esse sono guidate dalla natura. La bellezza in preda all'angoscia e la più commovente. L'arrossire ha un potere non inferiore; e la modestia in generale, che è un tacito riconoscimento di imperfezione, è considerata essa stessa una qualità amabile e certo rafforza ogni altra qualità. So che è sulla bocca di tutti che noi dobbiamo amare la perfezione. Questa è per me una prova sufficiente che essa non è il vero oggetto dell'amore. Chi mai disse che dobbiamo amare una bella donna o anche uno di questi begli animali che ci piacciono? In questi casi non occorre il concorso della nostra volontà perchè siamo colpiti e quindi attratti.

## X – FIN DOVE L'IDEA DI BELLEZZA POSSA ESSERE APPLICATA ALLE QUALITÀ DEL- LA MENTE

Questa considerazione in generale non è meno applicabile alle qualità della mente. Quelle doti che suscitano ammirazione, e sono di un genere più elevato, producono terrore più che amore: tali la forza, la giustizia, la saggezza e simili. Mai un uomo fu amabile perchè dotato di tali qualità. Quelle che soggiogano i nostri cuori, che ci danno un senso di grazia, sono doti più dolci: affabilità naturale, compassione, bontà e generosità; sebbene queste riguardino meno da vicino la società, siano meno importanti e abbiano minor dignità. Ma appunto per questo motivo sono così amabili. Le grandi virtù emergono soprattutto in occasione di pericoli, di punizioni, di angustie, e si esercitano più nel prevenire i mali peggiori, che nel procurare vantaggi; perciò non sono amabili, sebbene siano molto apprezzabili. Le virtù secondarie si manifestano nel dispensare soccorsi, ricompense, favori e sono perciò più amabili, sebbene inferiori per dignità. Quelle persone che ottengono la confidenza di molta gente, che sono scelte come compagne delle ore più dolci e come l'ausilio negli affanni e nelle ansietà, non sono mai persone di qualità brillanti o di forti virtù, ma, piuttosto, quando abbiamo bisogno di riposo, per la tensione a cui la vita ci sottopone, cerchiamo

un'anima tranquilla, allo stesso modo che i nostri occhi, stanchi di contemplare oggetti abbaglianti, si riposano volentieri sulla verde morbidezza di un prato.

Vale la pena di osservare le impressioni che proviamo nel leggere la descrizione che ci dà Sallustio dei caratteri di Cesare e di Catone, così ben delineati e contrapposti l'uno all'altro<sup>46</sup>. Nell'uno l'*ignoscendo* e il *largiundo*; nell'altro il *nihil largiundo*. Nell'uno il *miseris perfugium*; nell'altro il *malis pernicies*. In Catone abbiamo molto da ammirare, da onorare, e forse qualcosa da temere; lo rispettiamo, ma a distanza. Cesare invece ci rende a lui familiari; lo amiamo, ed egli ci porta dove vuole.

Per riferirmi a qualcosa che è tanto vicino ai nostri primi e più spontanei sentimenti, aggiungerò una osservazione fatta da un amico intelligente alla lettura di questo capitolo. L'autorità di un padre, così utile al nostro bene e così giustamente rispettabile sotto ogni riguardo, ci impedisce di avere per lui tutto quell'amore che abbiamo per nostra madre, presso la quale l'autorità dei genitori è quasi svanita nella tenerezza e nell'indulgenza materna. Ma generalmente abbiamo un grande amore per i nostri nonni, nei quali questa autorità è separata di un grado da noi, e presso i quali la debolezza dell'età le conferisce una dolcezza simile a quella femminile.

---

46 Sallustio: *Bellum Catilinarium*, LIV, 98.

## XI – FIN DOVE L'IDEA DI BELLEZZA POSSA ESSERE APPLICATA ALLA VIRTÙ

Da quello che è stato detto nel precedente capitolo, possiamo facilmente comprendere fin dove propriamente si possa applicare la bellezza alla virtù. L'applicazione che tutti fanno di questa qualità alla virtù finisce per confondere fortemente le nostre idee delle cose, e ha dato origine a un'infinità di strane teorie, come è quella che applica il nome di bellezza alla proporzione, alla convenienza, alla perfezione, e alle qualità di cose ancora più lontane dalle nostre naturali idee di bellezza e senza rapporto fra di loro; ha mirato a confondere le nostre idee di bellezza e non ci ha lasciato per giudicare della bellezza alcuna norma o regola che non fosse ancora più incerta e fallace della nostra immaginazione. Questo illogico e trascurato modo di parlare ci ha dato una teoria errata sia riguardo al gusto che riguardo alla morale, e ci ha indotto ad allontanare la conoscenza dei nostri doveri dalle loro vere basi (la nostra ragione, le nostre relazioni e le nostre necessità) per appoggiarla su basi affatto chimeriche e inconsistenti.

## XII – LA CAUSA REALE DELLA BELLEZZA

Dopo aver cercato di mostrare quello che la bellezza non è, ci rimane da esaminare, almeno con la stessa attenzione, in che cosa essa realmente consista. La bellezza è una cosa troppo impressionante per non dipendere da qualità positive. E poichè essa non è un prodotto della nostra ragione, poichè ci colpisce senza alcun riferimento all'utilità ed anche quando nessuna utilità è visibile, dal momento che la legge e il metodo della natura sono generalmente molto diversi dalle nostre misure e proporzioni, dobbiamo concludere che la bellezza è, per la maggior parte, una qualità dei corpi che agisce meccanicamente sulla mente umana attraverso i sensi. Dobbiamo perciò considerare attentamente in qual modo queste qualità sensibili siano disposte in cose che per esperienza troviamo belle, o che suscitano in noi il sentimento dell'amore o un altro corrispondente affetto.

## XIII – LE COSE BELLE SONO PICCOLE

L'elemento più ovvio che ci si presenta nell'esaminare un oggetto è la sua estensione o quantità. Quale grado di estensione prevalga nei corpi ritenuti belli, si può dedurre dalle espressioni usate abitualmente a tale riguardo.

Mi si dice che nella maggior parte delle lingue gli oggetti dell'amore sono espressi con epiteti diminutivi. Ed è così in tutte le lingue che conosco. In greco -ιωv ed altre desinenze diminutive sono quasi sempre termini di affetto e di tenerezza. Questi diminutivi erano comunemente aggiunti dai Greci ai nomi delle persone con cui erano in rapporti di amicizia e familiarità. Sebbene i Romani fossero un popolo di sentimenti meno vivi e delicati, tuttavia negli stessi casi scivolavano nei diminutivi. Anticamente nella lingua inglese il diminutivo *ling* era aggiunto ai nomi di persone e di cose amate. Alcuni li conserviamo ancora, come *darling* ossia «piccolo caro», e pochi altri. Ma fino ad oggi nella conversazione d'ogni giorno siamo soliti aggiungere a ogni cosa che amiamo l'affettuoso aggettivo *little*; i Francesi e gli Italiani fanno uso di questi diminutivi affettuosi ancor più di noi. Nel regno animale, al di fuori della nostra specie, siamo inclini ad amare ciò che è piccolo: uccellini, per esempio, ed alcune delle razze animali più piccole. Una grande cosa bella è un modo di espressione che non si usa quasi mai; ma quello di una gran cosa brutta è molto comune. Vi è una grande differenza fra ammirazione e amore. Il sublime, che è causa della prima, risiede sempre in oggetti grandi e terribili, mentre l'amore si rivolge a oggetti piccoli e piacevoli; noi ci sottomettiamo a ciò che ammiriamo, ma amiamo ciò che si sottomette a noi; nel primo caso siamo costretti, nell'altro siamo indotti alla condiscendenza. In breve le idee di sublime e di bello poggiano su basi così diverse che è difficile, forse quasi

impossibile, pensare di conciliarle nello stesso soggetto, senza considerevolmente attenuare l'effetto dell'uno o dell'altro sulle passioni. Cosicchè, riguardo alla loro quantità, gli oggetti belli sono relativamente piccoli.

#### XIV – LA LEVIGATEZZA

La proprietà che subito dopo si osserva sempre in tali oggetti è la loro levigatezza<sup>47</sup>. È una qualità così essenziale alla bellezza, che non ricordo alcuna cosa bella che non sia anche liscia. Negli alberi e nei fiori le foglie lisce sono belle, belli i lisci pendii di terreno dei giardini, le lisce acque calme di un paesaggio, le piume lisce degli uccelli, il liscio pelo di bestie negli esemplari migliori; nelle belle donne, pelle liscia; e in molti tipi di suppellettili ornamentali, superfici lisce e levigate. Una parte molto considerevole dell'effetto della bellezza è dovuta a questa qualità; anzi la parte principale. Infatti prendete un bell'oggetto, dategli una superficie spezzata e ruvida; esso non piace più, sebbene sotto altri riguardi possa essere ben fatto. Perciò quand'anche mancassero molti degli altri elementi, se non manca questo, l'oggetto diventa più piacevole di quasi tutti gli altri oggetti che ne sono privi. Questo mi sembra tanto evidente che sono molto sorpreso nel notare come nessuno di quelli che

---

<sup>47</sup> Parte Quarta, XXI.

hanno trattato questo argomento abbia mai fatto menzione della qualità della levigatezza, nell'enumerare quelle che servono a costituire la bellezza. Poichè invero qualunque oggetto ruvido o inaspettato, qualunque angolo aguzzo è al massimo grado contrario alla bellezza.

## XV – LA VARIAZIONE GRADUALE

Ma come i corpi perfettamente belli non sono formati di parti angolari, così le loro parti non continuano mai a lungo nella stessa linea retta<sup>48</sup>. Esse variano la loro direzione ogni momento e mutano al nostro occhio per una deviazione continua, per cui sarebbe difficile determinare il punto dove comincia o dove finisce. La vista di un bell'uccello ci aiuterà a spiegare questa osservazione. Noi osserviamo che cominciando dal becco il capo cresce insensibilmente fino a un punto massimo, da dove prende a diminuire gradatamente fino a congiungersi al collo; il collo si perde in una più ampia curva che continua fino a metà del corpo, dove il tutto decresce ancora fino alla coda; la coda prende una nuova direzione, ma presto varia di nuovo il suo corso, si confonde con le altre parti, e la linea cambia continuamente sopra, sotto e da ogni lato. In questa descrizione ho dinnanzi a me l'idea di una colomba: essa concorda benissimo con la

---

48 Parte Quarta, XXIII.

maggior parte delle condizioni richieste dalla bellezza. È liscia e morbida; le sue parti sono, se mi è concessa l'espressione, fuse l'una nell'altra; non trovate nessuna improvvisa protuberanza nella sua forma; eppure la sua forma varia continuamente. Osservate quella parte di una bella donna, per cui forse è più bella, intorno al collo e al petto: la levigatezza, la morbidezza, la lieve curva insensibile, la varietà della superficie, che non è mai la stessa entro il minimo spazio, l'ingannevole perplessità attraverso la quale l'occhio non fisso scivola vertiginosamente, senza sapere dove fermarsi nè dove sia portato. Non è questa una prova di quel mutamento di superficie continuo, eppure appena percettibile in ogni suo punto, che forma uno degli elementi principali della bellezza? Mi dà non poco piacere il trovare che posso rafforzare la mia teoria su questo punto con l'opinione del genialissimo Hogarth<sup>49</sup>; la cui idea della linea della bellezza ritengo sia in generale esatta. Ma l'idea di variazione, senza che egli abbia seguito con molta cura il modo della variazione, lo ha indotto a considerare belle le figure angolari; queste figure, è vero, variano moltissimo; tuttavia variano in modo brusco e spezzato; e non trovo alcun oggetto in natura che sia angolare e nello stesso tempo bello. In verità pochi oggetti naturali sono del tutto angolari, ma credo che quelli che si avvicinano maggiormente a tale forma siano i più brutti. Devo ag-

---

49 William Hogarth (1697-1764), uno dei maggiori pittori inglesi del sec. XVIII, famoso caricaturista.

giungere pure che per quanto ho potuto osservare della natura, sebbene la linea varia sia la sola nella quale si trovi una bellezza perfetta, pure non vi è una linea particolare che si trovi sempre negli oggetti più belli e che sia quindi bella a preferenza di tutte le altre linee. Io almeno non ho mai avuto occasione di notarlo.

## XVI – LA DELICATEZZA

Un'aria di robustezza e di forza è molto pregiudizievole alla bellezza: un'apparenza di delicatezza ed anche di fragilità le è quasi essenziale. Chi esamina la creazione vegetale o animale troverà che quest'osservazione è fondata sulla natura. Non consideriamo belli la quercia, il frassino o l'olmo, alcuni degli alberi robusti della foresta; essi sono terribili e maestosi e ispirano una specie di riverenza. Sono il mirto delicato, l'arancio, il mandorlo, il gelsomino, la vite che consideriamo bellezze vegetali. È la famiglia dei fiori, così notevole per la sua fragilità e la sua effimera durata, che ci dà la più viva idea di bellezza e di eleganza. Fra gli animali il levriero è più bello del mastino, e la delicatezza di un cavallo di Spagna, di Barberia o d'Arabia è molto più amabile che non la forza e stabilità dei cavalli da guerra o da tiro. Non mi occorre spendere molte parole riguardo al bel sesso, dove credo che la mia teoria sarà facilmente accettata. La bel-

lezza delle donne è considerevolmente dovuta alla loro debolezza o delicatezza, ed è perfino accresciuta dalla loro timidezza, qualità dell'animo ad esse analoga. Non ho qui inteso dire che quella debolezza che rivela una salute assai malferma contribuisca alla bellezza; ma il suo cattivo effetto non dipende dal fatto che è debolezza, bensì del fatto che il cattivo stato di salute che produce tale debolezza altera le altre condizioni della bellezza; i vari elementi, in tal caso, si rovinano; il luminoso colore, il *lumen purpureum iuventae*<sup>50</sup>, se ne è andato, e la bella variazione delle superfici si perde in rughe, in rotture improvvise e in linee rette.

## XVII – LA BELLEZZA NEL COLORE

Riguardo ai colori che si trovano di solito nei corpi belli, può essere in un certo senso difficile stabilirli, perchè nelle diverse parti della natura vi è infinita varietà. Tuttavia anche in questa varietà possiamo trovare qualcosa su cui basarci. In primo luogo i colori dei corpi belli non devono essere scuri o torbidi, ma nitidi e puri. In secondo luogo non devono essere troppo forti. Quelli che sembrano i più appropriati alla bellezza sono, in ogni gamma, i più tenui: i verdi chiari, gli azzurri pallidi, i bianchi spenti, i rosa e i viola. In terzo luogo, qua-

---

50 Virgilio: Eneide, I, 590.

lora i colori siano forti e vivaci, sono sempre diversi, e l'oggetto non è mai di un unico colore forte; ve n'è quasi sempre in tal numero, come nei fiori variopinti, che la forza e l'intensità di ognuno è considerevolmente diminuita. In una bella carnagione non c'è varietà soltanto nella colorazione, ma anche nei colori: nè il rosso nè il bianco sono forti e intensi. Inoltre essi sono fusi in tal modo e con tali gradazioni che è impossibile fissarne i contorni. Sullo stesso principio si basa il fatto che i colori cangianti nel collo e nella coda dei pavoni e intorno al capo delle anitre sono piacevoli a vedersi. In realtà la bellezza della forma e quella del colore sono in relazione tanto stretta, quanto possiamo supporre sia possibile esserlo a cose di natura così diversa.

## XVIII – RICAPITOLAZIONE

In complesso le qualità della bellezza, come quelle che sono qualità puramente sensibili, sono le seguenti: la prima, l'essere relativamente piccoli; la seconda, l'essere lisci; la terza, l'avere una varietà nella direzione delle parti; ma, in quarto luogo, l'avere quelle parti non angolose, bensì fuse per così dire l'una nell'altra. In quinto luogo, l'essere di forma delicata, senza notevole apparenza di forza. In sesto luogo, avere i colori chiari e luminosi, ma non troppo forti e intensi. In settimo luogo,

go, qualora dovesse esservi un colore intenso, smorzarlo mediante l'accostamento d'altri colori. Queste sono, credo, le proprietà dalle quali la bellezza dipende; proprietà che operano per natura, e sono meno soggette d'ogni altra ad essere alterate dal capriccio o confuse dalla diversità dei gusti.

## XIX – LA FISIONOMIA

La fisionomia ha una parte considerevole nella bellezza, specialmente in quella della nostra specie. Le maniere determinano in certo modo il contegno, che, corrispondendo, come si sa, quasi regolarmente ad esse, è capace di unire gli effetti di certe qualità piacevoli dello spirito a quelli del corpo. Cosicchè per formare una bellezza umana perfetta e per darle il suo completo valore, il volto deve esprimere qualità gentili e amabili, che corrispondano alla morbidezza, alla levigatezza, ed alla delicatezza della forma esteriore.

## XX – L'OCCHIO

Fin qui ho tralasciato di proposito di parlare dell'occhio, che ha una parte così grande nella bellezza della creazione animale, poichè non rientrava tanto facilmente nei precedenti capitoli, sebbene di fatto sia riducibile agli stessi principî. Penso che la bellezza dell'occhio consista, prima di tutto, nella sua chiarezza; quale colore piaccia di più nell'occhio, dipende in gran parte da gusti particolari; ma a nessuno piace un occhio, la cui acqua (per usare questo termine) sia fosca e torbida<sup>51</sup>. Da questo punto di vista a noi piace un occhio per lo stesso principio per cui ci piacciono i diamanti, l'acqua chiara, il vetro e altre sostanze trasparenti. In secondo luogo, il movimento dell'occhio contribuisce alla sua bellezza col continuo cambiamento di direzione; ma un movimento lento e languido è più bello che uno vivace; questo rallegra, quello si fa amare. In terzo luogo, riguardo all'unione dell'occhio con le parti vicine, bisogna tenere la stessa regola che è data dalle altre cose belle; non deve fare una forte deviazione dalla linea delle parti vicine, nè avvicinarsi a una figura esattamente geometrica. Oltre a tutto questo, l'occhio colpisce in quanto esprime alcune qualità dello spirito, e il principale potere generalmente nasce da questo; così che quello che ab-

---

51 Parte Quarta, XXV.

biamo appena detto della fisonomia si può applicare anche qui.

## XXI – LA BRUTTEZZA

Può sembrare una ripetizione di quello che abbiamo detto prima l'insistere qui sulla natura della bruttezza; poichè credo che sia sotto ogni riguardo l'opposto di quelle qualità che abbiamo detto costituire la bellezza. Ma sebbene la bruttezza sia l'opposto della bellezza, non è l'opposto della proporzione e della attitudine. Poichè è possibile che una cosa sia molto brutta pur con certe proporzioni e con una perfetta attitudine a determinati scopi. Parimenti ritengo che la bruttezza abbia un certo rapporto con l'idea di sublime. Ma non insinuerei affatto che la bruttezza per se stessa sia un'idea di sublime, a meno che non sia unita a qualità tali da eccitare un forte terrore.

## XXII – LA GRAZIA

La grazia è un'idea non molto diversa dalla bellezza, ed è costituita dagli stessi elementi. La grazia è un'idea

relativa all'atteggiamento e al movimento; l'uno e l'altro, perchè siano graziosi, non devono presentare apparenza alcuna di difficoltà: basta una lieve flessione del corpo e un accordo delle parti tale che esse non siano l'una all'altra d'ingombro, e che non appaiano divise da bruschi e improvvisi angoli. In questa facilità, armonia, delicatezza di atteggiamento e di movimento consiste tutta la magia della grazia, e ciò che si dice il suo *je ne sai quoi*; come sarà ovvio per ogni osservatore che attentamente consideri la Venere dei Medici, l'Antinoo o qualunque statua alle quali comunemente sia riconosciuta la grazia.

### XXIII – L'ELEGANZA E LA VISTOSITÀ

Quando un corpo è composto di parti lisce e levigate, che non premano l'una sull'altra, che non mostrino alcuna ruvidezza o confusione, e nello stesso tempo formino una figura regolare, lo chiamo elegante. L'eleganza è molto affine alla bellezza da cui differisce soltanto per questa regolarità; ma comunque poichè questo carattere produce una differenza molto sensibile nel sentimento che l'oggetto suscita, l'eleganza può ben formare una specie a sè. Sotto questo titolo riunisco quelle delicate e regolari opere d'arte, che non imitano alcun determinato oggetto in natura, come costruzioni eleganti e mobili.

Quando un oggetto partecipa delle suddette qualità, o di quelle di corpi belli, ed è altresì di grandi dimensioni, esso è del tutto lontano dall'idea di pura bellezza, e lo chiamo elegante o vistoso.

## XXIV – IL BELLO NEL TATTO

La precedente descrizione della bellezza, così come è percepita dall'occhio, può essere ben illustrata col descrivere la natura di oggetti che producono un effetto simile attraverso il tatto. Questo io chiamo il bello, nel tatto. Corrisponde esattamente a ciò che causa la medesima specie di piacere alla vista. Vi è un legame in tutte le nostre sensazioni; esse non sono altro che differenti specie di impressioni, che si calcola siano suscitate da varie specie di oggetti, ma tutte nel medesimo modo. Tutti i corpi che sono piacevoli al tatto sono tali per la tenue resistenza che oppongono. La resistenza è dovuta o a un movimento lungo la superficie, o alla pressione delle parti l'una sull'altra; se il primo è tenue noi chiamiamo il corpo liscio; se lo è la seconda, morbido. Il principale piacere che riceviamo dal tatto ci è dato dall'una o dall'altra di queste qualità, e se vi è una combinazione di entrambe, il nostro piacere ne è accresciuto. Questo è così evidente che è più adatto a spiegare altre cose piuttosto che ad essere spiegato con un esempio. La successiva fonte di piacere per questo senso, come per ogni altro, è ciò che presenta continuamente qualcosa di nuovo; e troviamo che i corpi che variano continuamente la loro superficie sono di gran lunga i più piacevoli e belli al tatto, come può sperimentare chiunque voglia. La terza proprietà in tali oggetti è che sebbene la superficie muti continuamente direzione, non la

muta mai improvvisamente. Il tocco improvviso di qualunque cosa, anche se l'impressione stessa non sia quasi o non sia affatto violenta, è spiacevole. Il tocco improvviso di un dito un po' più caldo o più freddo del solito, ci fa trasalire; un lieve colpo sulla spalla, se inatteso, produce lo stesso effetto. Perciò avviene che i corpi angolosi, i corpi che improvvisamente cambiano la direzione del contorno, offrano così scarso piacere al tatto. Ogni cambiamento del genere è una specie di salita o di caduta in miniatura; cosicchè i quadrati, i triangoli, e altre figure regolari non sono belle nè alla vista, nè al tatto. Chiunque confronti lo stato dell'animo suo, quando percepisce corpi morbidi, lisci, dolcemente degradanti, non angolosi, con lo stato in cui si trova alla vista di un bell'oggetto, riscontrerà una analogia molto notevole negli effetti di entrambi; conclusione che potrà metterlo sulla strada della scoperta della loro causa comune. Sentire e vedere, sotto questo riguardo, differiscono in pochi punti. Il tatto riceve il piacere della morbidezza, che non è originalmente un oggetto della vista; la vista, d'altro lato, afferra il colore che può difficilmente essere percepito dal tatto. Il tatto inoltre ha il vantaggio nel piacere che trae da un moderato grado di calore; ma l'occhio trionfa per l'infinita estensione e molteplicità dei suoi oggetti. Ma vi è una tale somiglianza nei piaceri di questi sensi che se fosse possibile distinguere i colori col tatto (come si dice abbia fatto qualche cieco) sono propenso a immaginare che gli stessi colori e la stessa disposizione dei colori, che sono giudicati belli dalla vi-

sta, sarebbero ritenuti ugualmente piacevoli anche dal tatto. Ma lasciando da parte le congetture passiamo all'altro senso, quello dell'udito.

## XXV – LA BELLEZZA NEI SUONI

Anche nel senso dell'udito constatiamo una stessa tendenza a lasciarci sedurre da suoni soavi e delicati; e l'esperienza di ognuno può affermare quanto suoni dolci e belli si accordino con le nostre descrizioni della bellezza percepita da altri sensi. Il Milton ha descritto questa specie di musica in uno dei suoi poemi giovanili. Non ho bisogno di dire che il Milton era assai ben versato in quell'arte e che nessun uomo aveva un orecchio più fine, nè un modo più felice di esprimere le impressioni di un senso mediante metafore prese da un altro. La descrizione è la seguente:

*And ever against eating cares,  
Lap me in soft Lydian airs,...  
  
In notes, with many a winding bout  
Of linked sweetness long drawn out,  
With wanton head and giddy cunning,  
The melting voice through mazes running,  
Untwisting all the chains that tie  
The hidden soul of harmony<sup>52</sup>.*

---

52 «E sempre, contro le preoccupazioni che consumano, mi ri-

Paragoniamo questo con la morbidezza, la superficie curva, l'ininterrotta continuità, la piana gradazione della bellezza nelle altre cose; e tutte le diversità dei vari sensi con tutte le loro varie impressioni contribuiranno a farsi reciprocamente luce, per raggiungere una chiara e consistente idea dell'insieme, piuttosto che oscurarla con la loro intricata varietà. Alla suddetta descrizione aggiungerò una o due note. La prima è che il bello nella musica non sopporterà quell'altezza e quella intensità di suoni, che possono servire a suscitare altre passioni, nè note che siano squillanti, aspre o cupe; essa si accorda meglio con note chiare, smorzate e deboli. La seconda è che la grande varietà e il rapido passaggio da una misura o da un tono a un altro sono contrari al bello in musica. Tali passaggi<sup>53</sup> spesso suscitano allegria o altre improvvise e tumultuose passioni, ma non quel rilassamento, quell'intenerimento, quel languore che è l'effetto caratteristico del bello quando colpisce ogni senso. Il sentimento suscitato dalla bellezza è in realtà più vicino a una specie di malinconia, che non alla gioia e all'allegrezza. Non intendo qui limitare la musica ad una sola

---

fugio nelle dolci melodie della Lidia;... fra note di varia modulazione e di intensa dolcezza, a lungo risonanti, con la mente folle e la coscienza stordita, fra la carezzante voce che corre destando l'incanto e districando tutte le catene che stringono l'occulta anima dell'armonia.» (Milton: *L'allegro*, 135 e sgg.).

53 *I ne' er am merry, when I hear sweet music.* [Non sono mai allegro quando ascolto una dolce musica.] Shakespeare (*Nota di Burke*): *Mercand of Venise*, V, I, 69.

specie di note o toni, nè posso dire di avere una grande competenza in quest'arte. Il mio unico compito è ora quello di stabilire una congrua idea della bellezza. L'infinita varietà degli affetti dell'anima suggerirà ad una buona intelligenza e a un orecchio esperto una varietà di suoni atti a destarle. Non sarà inutile chiarire e distinguere pochi particolari, riferentisi alla medesima classe e collegati l'uno all'altro, dall'immensa folla delle idee diverse e talvolta contraddittorie, che si riferiscono alla bellezza. Di queste è mia intenzione notare soltanto quei punti essenziali che mostrano la conformità del senso dell'udito con tutti gli altri sensi, nel campo dei loro piaceri.

## XXVI – IL GUSTO E L'ODORATO

Questo generale accordo dei sensi è ancora più evidente se consideriamo minutamente i sensi del gusto e dell'odorato. Metaforicamente applichiamo l'idea di dolcezza alla vista e al suono; ma poichè le qualità dei corpi, per cui essi sono capaci di suscitare piacere o dolore in questi sensi, non sono così ovvie come lo sono quelle che impressionano gli altri sensi, rimanderemo la spiegazione della loro analogia, che è molto stretta, a quel capitolo in cui considereremo la comune causa efficiente della bellezza in relazione a tutti i sensi. Credo che

nulla sia più adatto a stabilire una chiara e ben definita idea di bellezza visiva quanto l'esaminare i piaceri simili degli altri sensi; poichè talvolta in uno di questi sensi è più chiaro un dato aspetto, che in un altro è più oscuro; e là dove si trova un evidente concorso di tutti i sensi, possiamo con maggior certezza parlare di uno di essi. Perciò i sensi si portano testimonianza reciprocamente; la natura viene, per così dire, scrutata, e non riportiamo da essa se non ciò che riceviamo dal suo insegnamento.

## XXVII – CONFRONTO TRA IL SUBLIME E IL BELLO

Nel chiudere questa visione d'insieme della bellezza sorge naturale l'idea di paragonarla col sublime, e in questo paragone appare notevole il contrasto. Poiché gli oggetti sublimi sono vasti nelle loro dimensioni, e quelli belli al confronto sono piccoli; se la bellezza deve essere liscia e levigata, la grandiosità è ruvida e trascurata; la bellezza dovrebbe evitare la linea retta, ma deviare da essa insensibilmente; la grandiosità in molti casi ama la linea retta, e quando se ne allontana compie spesso una forte deviazione; la bellezza non dovrebbe essere oscura, la grandiosità dovrebbe essere tetra e tenebrosa; la bellezza dovrebbe essere leggera e delicata, la grandiosità solida e perfino massiccia. Il bello e il sublime sono

davvero idee di diversa natura, essendo l'uno fondato sul dolore e l'altro sul piacere, e per quanto possano scostarsi in seguito dalla diretta natura delle loro cause, pure queste cause sono sempre distinte fra loro, distinzione che non deve mai dimenticare chi si proponga di suscitare passioni. Nell'infinita varietà delle combinazioni naturali, dobbiamo aspettarci di trovare le qualità delle cose più lontane l'una dall'altra, unite nel medesimo oggetto. Dobbiamo aspettarci anche di trovare combinazioni dello stesso genere nelle opere d'arte. Ma quando consideriamo il potere di un oggetto sulle nostre passioni, dobbiamo tener presente che se una cosa colpisce la mente in forza di una proprietà predominante, l'impressione prodotta sarà la più uniforme e perfetta, qualora tutte le altre proprietà o qualità dell'oggetto siano della medesima natura, e tendano allo stesso fine a cui tende la qualità principale.

*If black and white blend, soften, and unite,  
A thousand ways, are there no black and white?*<sup>54</sup>.

Se le qualità del sublime e del bello si trovano talvolta unite, ciò prova forse che siano la stessa cosa? o che essi siano in un certo senso affini? od anche che non siano opposti e contraddittori? Il bianco e il nero si possono mitigare e armonizzare, ma non per questo sono la stessa cosa. E quando sono così mitigati e fusi l'uno nell'altro, o con diversi colori, il potere del nero come

---

54 «Se il nero e il bianco si mischiano, si mitigano accostandosi in mille modi, non sono ancora nero e bianco?»

nero o del bianco come bianco non è tanto forte come quando ognuno rimane solo e distinto.

# PARTE QUARTA

## 1 – LA CAUSA EFFICIENTE DEL SUBLIME E DEL BELLO

Quando dico che intendo ricercare la causa efficiente del sublime e del bello, non vorrei che si credesse che abbia affermato di poter giungere all'ultima causa. Non pretendo di poter mai essere in grado di spiegare perchè certe impressioni del corpo producano quella determinata emozione dell'animo, e non altre; o perchè il corpo sia impressionato dalla mente o la mente dal corpo. Una breve riflessione mostrerà che ciò è impossibile. Ma ritengo che, se potremo scoprire quali impressioni dell'animo producano certe emozioni nel corpo, e quali distinte sensazioni e qualità del corpo producano determinati sentimenti nell'animo, e non altri, buona parte del

cammino sarà fatta; il che non sarà inutile a una chiara conoscenza delle nostre passioni, almeno per quanto ora le esaminiamo. Questo è, credo, tutto ciò che possiamo fare. Se potessimo fare un passo più in là, rimarrebbero ancora difficoltà, poichè ci troveremmo ugualmente lontani dalla causa prima. Il Newton, quando scoprì la proprietà di attrazione, e ne stabilì le leggi, la ritenne assai utile per spiegare molti dei più notevoli fenomeni in natura; ma tuttavia, in relazione al sistema generale delle cose, egli poteva considerare l'attrazione soltanto come un effetto, la cui causa in quel tempo non tentò di rintracciare. Ma quando più tardi cercò di spiegarla come un etere sottile ed elastico, questo grande uomo (se in un uomo così grande non è cosa empia scoprire un'imperfezione) sembrò aver abbandonato il suo solito cauto metodo di ricerca; giacchè, ammettendo che tutto ciò che è stato trovato su tale soggetto sia sufficientemente provato, credo che esso ci lasci nelle medesime difficoltà in cui eravamo prima. La grande catena delle cause che si legano l'una all'altra, fino al trono stesso di Dio, non potrà mai essere risalita da noi nonostante tutti i nostri sforzi più industriosi. Quando procediamo solo di un passo al di là delle qualità immediatamente sensibili delle cose, ci troviamo imbarazzati. Tutto quello che in seguito facciamo è un debole sforzo, il quale dimostra che ci aggiriamo in un campo che non ci appartiene. Così che quando parlo di causa, e di causa efficiente, intendo soltanto determinate impressioni della mente che producono determinati cambiamenti nel corpo, oppure

certi poteri e proprietà dei corpi che operano un cambiamento nella mente. Così se dovessi spiegare il movimento di un corpo che cade a terra, direi che è causato dalla forza di gravità, e tenterei di mostrare poi in qual modo questo potere abbia agito, senza tentar di mostrare perchè esso abbia agito in tal modo; o se dovessi spiegare gli effetti dei corpi che si colpiscono l'un l'altro secondo le comuni leggi di percussione, non tenterei di spiegare come il moto stesso si comunichi.

## II – L'ASSOCIAZIONE

Non è lieve ostacolo sulla via della nostra ricerca della causa delle passioni il fatto che l'occasione di molte di esse sia data, e le loro principali emozioni comunicate, in un momento in cui non abbiamo la capacità di riflettere su di esse, in un momento in cui ogni sorta di memoria è svanita in noi. Poichè, oltre a tali cose che ci colpiscono in varie maniere, secondo i loro poteri naturali, vi sono associazioni avvenute in un primo tempo, che in seguito molto a stento sappiamo distinguere dagli effetti naturali. Senza menzionare le inesplicabili antipatie che riscontriamo in molte persone, a tutti riesce impossibile ricordare quando un precipizio divenne più terribile di una pianura, o il fuoco o l'acqua più terribili di una zolla di terra; sebbene tutte queste siano probabil-

mente conclusioni o tratte dall'esperienza o derivate da ammonimenti di altri, e alcune di esse, secondo ogni apparenza, si siano formate piuttosto tardi. Ma come si deve ammettere che molte cose ci impressionino in un dato modo non per un naturale potere che abbiano a tale scopo, ma per associazione, così sarebbe assurdo, d'altro lato, dire che tutte le cose ci impressionano solo per associazione; poichè alcune cose devono essere state originariamente e naturalmente piacevoli o spiacevoli, e da queste le altre derivano i loro poteri associati. Ritengo che sarebbe inutile ricercare la causa delle nostre passioni nell'associazione, finchè possiamo trovarla nelle naturali proprietà delle cose.

### III – LA CAUSA DEL DOLORE E DELLA PAURA

Ho prima affermato<sup>55</sup> che qualunque cosa sia in grado di causare terrore è un elemento capace di sublime; al che aggiungo che non soltanto queste cose, ma anche molte altre, dalle quali non possiamo con ogni probabilità temere alcun danno, hanno un effetto simile, perchè operano in modo simile. Ho osservato anche che qualunque cosa produca piacere<sup>56</sup>, piacere positivo e origi-

---

55 Parte Prima, VIII.

56 Parte Seconda, X.

nale, ha in sè bellezza. Quindi per chiarire la natura di queste qualità può essere necessario spiegare la natura del dolore e del piacere, da cui esse dipendono. Un uomo che soffre un violento dolore fisico (lo suppongo violento perchè l'effetto possa essere più evidente) ha i denti stretti, le ciglia fortemente contratte, la fronte corrugata, gli occhi incavati roteanti affannosamente, i capelli irti; la voce è emessa a fatica in brevi urli e rantoli, tutto l'organismo è scosso. La paura o il terrore, che è un'apprensione del dolore o della morte, produce esattamente gli stessi effetti, che per violenza si avvicinano a quelli sopra menzionati, in proporzione alla vicinanza della causa e alla debolezza del soggetto. Questa non è soltanto una manifestazione propria degli uomini; ma ho più di una volta notato che i cani, sotto la minaccia di una punizione, contorcevano il corpo, guaivano e mugolavano come se avessero veramente sentito i colpi. Perciò concludo che il dolore e il timore agiscono sulle stesse parti del corpo e nel medesimo modo, sebbene differiscano in intensità; che il dolore ed il timore consistono in una tensione anormale dei nervi, accompagnata talvolta da una forza anormale che a volte improvvisamente si tramuta in una straordinaria debolezza; che gli effetti spesso si susseguono alternativamente, e sono a volte congiunti. Questa è la natura di tutte le agitazioni, specialmente nei soggetti più deboli, che sono più facili alle forti impressioni di dolore e di timore. L'unica differenza fra il dolore e il timore è che le cose che producono dolore agiscono sull'animo mediante l'intervento del

corpo, mentre le cose che producono timore di solito colpiscono gli organi del corpo per mezzo dell'animo che prevede il pericolo; ma entrambi accordandosi subito o in un secondo tempo nel produrre una tensione, contrazione, o violenta emozione dei nervi<sup>57</sup>, si accordano ugualmente in tutto il resto. Poichè mi appare chiaro da questo, come da molti altri esempi, che quando il corpo è disposto, in qualsiasi modo, a ricevere emozioni che riceverebbe da una data passione, susciterà esso stesso nell'animo qualcosa di assai simile a quella passione.

#### IV – CONTINUAZIONE

A questo proposito lo Spon<sup>58</sup>, nelle sue *Recherches d'antiquité*, ci dà una curiosa storia del famoso fisionomista Campanella. Costui, come sembra, non aveva soltanto fatto accurate osservazioni sui volti degli uomini, ma era anche molto esperto nell'imitarli nelle loro note-

---

57 Non entro qui nella questione dibattuta fra i fisiologi se il dolore sia effetto di una contrazione o di una tensione dei nervi. Entrambe le opinioni serviranno al mio scopo; poichè per tensione non intendo altro che un violento tendersi delle fibre che accompagnano un muscolo o una membrana, in qualunque modo ciò avvenga (*Nota di Burke*).

58 Jacques Spon (1647-1685), archeologo francese, fu tra i primi a recarsi in Grecia per studiarne gli antichi monumenti.

voli particolarità. Quando si proponeva di penetrare nell'intimo di coloro con cui trattava, atteggiava il suo volto, i gesti e tutta la persona, quanto più poteva, in modo da assomigliare esattamente a colui che intendeva esaminare; e poi, con cura, osservava quale mutamento di pensiero gli sembrava di acquistare in seguito a questo cambiamento. Cosicchè, dice lo Spon, egli sapeva immedesimarsi nelle inclinazioni e nei pensieri delle persone, come se si fosse cambiato proprio in esse. Ho osservato che nell'imitare gli sguardi e i gesti di uomini irati, o tranquilli, o spaventati, o coraggiosi, mi sono trovato involontariamente portato a provare quella passione o quel sentimento, la cui espressione mi sforzavo di imitare; sono anzi convinto che, per quanti sforzi uno faccia, è difficile separare un sentimento dalle manifestazioni esteriori che gli corrispondono.

Il nostro animo e il nostro corpo sono così strettamente e intimamente connessi, che l'uno senza l'altro è incapace di provare dolore o piacere. Il Campanella, di cui stavamo parlando, sapeva così astrarre l'attenzione da ogni sofferenza del corpo, che era capace di sopportare il dolore stesso senza grande pena; e, nei dolori più lievi, ognuno deve avere osservato che, quando riusciamo a rivolgere la nostra attenzione a qualcos'altro, il dolore rimane come sospeso per un certo tempo; d'altro lato, se il corpo non è disposto a compiere quei gesti o ad essere trascinato in quelle emozioni, che abitualmente una passione determina, la passione stessa non può mai sorgere, anche se la sua causa non abbia mai agito così fortemen-

te, e questa causa sia puramente mentale e non colpisca direttamente nessun senso. Proprio come un liquore oppiato o alcoolico interrompe il processo del dolore, della paura o della collera, nonostante tutti gli sforzi contrari; e questo immettendo, per così dire, nel corpo una disposizione contraria a quella che riceve da quelle passioni.

## V – COME SI DETERMINA IL SUBLIME

Dopo aver considerato il terrore come la causa di una tensione anormale e di violente emozioni dei nervi, segue facilmente, da ciò che ora abbiamo detto, che tutto ciò che è atto a determinare una tale tensione, deve produrre una passione simile al terrore<sup>59</sup>, e per conseguenza deve essere una fonte di sublime, pur non essendo connesso con alcuna idea di pericolo. Cosicchè rimane ben poco per mettere in evidenza la causa del sublime, tranne che mostrare che gli esempi che di esso abbiamo dato nella seconda parte si riferiscono a cose per natura adatte a produrre questa specie di tensione, per un influsso immediato sull'animo o sul corpo. Riguardo alle cose che impressionano per essere connesse con un'idea di pericolo, non c'è dubbio che esse producono terrore e agiscono modificando quella passione; e non si può neppure dubitare che il terrore, quando sia sufficientemente

---

<sup>59</sup> Parte Seconda, II.

violento, desti le suddette emozioni del corpo. Ma se il sublime si basa sul terrore, o su qualche passione simile, che causa dolore per il suo oggetto, bisogna innanzi tutto indagare come una qualunque specie di diletto possa derivare da una causa così apparentemente ad esso contraria. Dico diletto perchè, come sovente ho notato, esso è evidentemente molto diverso sia nella sua causa, sia nella sua natura, dal piacere reale e positivo.

## VI – COME IL DOLORE PUÒ ESSERE CAUSA DI GODIMENTO

La Provvidenza ha predisposto in modo che uno stato di quiete e di inazione, per quanto possa lusingare la nostra indolenza, produca molti inconvenienti e generi tale disordine da indurci a ricorrere a un lavoro, come a una cosa assolutamente necessaria a farci trascorrere la vita con discreta soddisfazione; poichè il carattere dello stato di quiete è permettere che tutte le parti del nostro corpo cadano in una rilassatezza, che non solo rende le membra incapaci di compiere le loro funzioni, ma toglie a ogni fibra il vigore indispensabile per continuare a produrre le necessarie secrezioni naturali. Al tempo stesso, in questo stato di languore e di inazione, i nervi sono maggiormente soggetti alle convulsioni più orribili, che non quando sono robusti e forti. La malinconia, l'abbat-

timento, la disperazione e spesso il suicidio sono una conseguenza della tetra visione delle cose che noi abbiamo quando ci troviamo in questo stato di rilassamento del corpo. Il miglior rimedio per tutti questi mali è l'esercizio o il lavoro; e il lavoro è un superamento di difficoltà, è uno sforzo del potere di contrazione dei muscoli, e come tale assomiglia in tutto, tranne che nel grado, al dolore, che consiste nella tensione o nella contrazione. Il lavoro non è soltanto necessario per mantenere gli organi meno delicati in uno stato adatto alle loro funzioni; ma è pure necessario agli organi più fini e più delicati, sui quali e per mezzo dei quali agiscono l'immaginazione e forse le altre facoltà intellettuali. Giacchè è probabile che non solo la parte inferiore dell'anima, alla quale si sogliono attribuire le passioni, ma lo stesso intelletto faccia uso, nelle sue operazioni, di alcuni delicati strumenti del corpo; sebbene sia piuttosto difficile stabilire quali siano e dove siano, che l'intelletto ne faccia uso appare da questo fatto, che un lungo esercizio delle facoltà mentali è causa di una notevole stanchezza di tutto il corpo; e d'altro lato, un lungo lavoro fisico, o un dolore, indebolisce e talvolta veramente distrugge le facoltà stesse della mente. Ora, come un appropriato esercizio è essenziale alle parti grosse e muscolari del corpo e come senza questo stimolo esse diverrebbero languide e ammalate, la stessa regola vale anche per quelle parti che siano eccitate ed esercitate in giusta misura.

## VII – L'ESERCIZIO È NECESSARIO PER GLI ORGANI PIÙ DELICATI

Come il lavoro comune, che è una forma di dolore, è l'esercizio delle parti più robuste, una forma di terrore è l'esercizio delle parti più delicate del sistema; e se una certa forma di dolore è di tal natura da influire sulla vista o sull'udito, poichè sono gli organi più delicati, l'impressione si avvicina di più a quella che ha una causa intellettuale. In tutti questi casi se il dolore e il terrore sono modificati in modo da non essere realmente nocivi, se il dolore non giunge alla violenza e il terrore non è provocato dal pericolo reale di distruzione della persona, poichè queste emozioni liberano le parti, sia le delicate che le robuste, da un ingombro pericoloso e dannoso, sono capaci di produrre diletto; non piacere, ma una specie di diletto orrore, una specie di tranquillità tinta di terrore; la quale, dal momento che dipende dall'istinto di conservazione, è una delle passioni più forti. Il suo oggetto è il sublime<sup>60</sup>. Il suo più alto grado lo chiamo stupore; i gradi inferiori sono: timore, reverenza e rispetto, che, dall'etimologia stessa, mostrano da quale fonte derivino e come siano distinte dall'effettivo piacere.

---

60 Parte Seconda, II.

## VIII – PERCHÈ COSE NON PERICOLOSE PRODUCONO UNA PASSIONE SIMILE AL TERRORO

Uno spettacolo di terrore<sup>61</sup> o di dolore è sempre causa di sublime. Per il terrore, o per il pericolo che è affine, la precedente spiegazione è, ritengo, sufficiente. Richiederà forse uno sforzo maggiore mostrare che quegli esempi che ho dato del sublime, nella seconda parte, sono capaci di produrre uno stato di dolore, uno stato perciò connesso col terrore, che deve essere giudicato in base agli stessi principî. E innanzi tutto parlerò di oggetti di grandi dimensioni intendo oggetti percepibili dalla vista.

## IX – PERCHÈ GLI OGGETTI VISIVI DI GRANDI DIMENSIONI SONO SUBLIMI

La visione consiste in una immagine, formata dai raggi di luce che sono riflessi dall'oggetto, la quale si dipinge integralmente e istantaneamente sulla retina o sulle ultime terminazioni nervose dell'occhio. Oppure, secondo altri, non v'è che un solo punto di ogni oggetto che si

---

61 Parte Prima, VII – Parte Seconda, II.

imprima nell'occhio in modo da essere percepito immediatamente; ma, col movimento dell'occhio, raccogliamo con grande velocità le diverse parti dell'oggetto, in modo da formarne un tutto uniforme. Se si accetta la prima opinione, bisogna considerare che<sup>62</sup>, sebbene tutta la luce riflessa da un corpo grande colpisca l'occhio in un solo istante, tuttavia dobbiamo pensare che il corpo stesso è formato di un gran numero di punti distinti, ognuno dei quali, o il raggio che da ognuno proviene, impressiona la retina. Cosicchè, sebbene l'immagine di un punto causi soltanto una lieve tensione di questa membrana, un altro tocco e poi un altro ancora determinerebbe successivamente una grande tensione, fino al massimo grado; e tutte le facoltà dell'occhio, vibrando in ogni parte, si avvicinerrebbero alla natura di ciò che produce dolore, e per conseguenza produrrebbero un'idea sublime.

Ancora, se poniamo che solo un punto di un oggetto sia immediatamente distinguibile, la cosa sarà quasi la medesima, o piuttosto apparirà anche più chiaro che il sublime trae origine dalla grandezza di dimensione. Poichè se uno solo è il punto subito osservato, l'occhio deve percorrere il vasto spazio di tali corpi con grande rapidità, e per conseguenza i nervi delicati e i muscoli destinati al movimento di quella parte devono essere molto sforzati; e la loro grande sensibilità deve far sì ch'essi siano molto impressionati a causa di questo sforzo.

---

62 Parte Seconda, VII.

D'altronde non ha nessuna importanza per l'effetto prodotto, se le parti di un corpo risultino connesse ed esso produca subito tutta intera la sua impressione, o se, producendo solo l'impressione di un punto per volta, determini una successione di quello o di altri punti, così velocemente da farli sembrare uniti, come è evidente dall'effetto comune che si ha facendo ruotare una face accesa o un pezzo di legno, che, se è mosso con velocità, sembra un cerchio di fuoco.

## X – PERCHÈ L'UNITÀ È NECESSARIA PER LA VASTITÀ

Si può obiettare, a questa teoria, che l'occhio generalmente riceve un ugual numero di raggi in ogni momento, e che perciò un oggetto grande non può colpirlo con un numero di raggi maggiore che non quella varietà di oggetti che l'occhio deve sempre percepire quando è aperto. Al che io rispondo che ammettendo che un ugual numero di raggi o un'uguale quantità di particelle luminose colpiscano l'occhio in ogni momento, tuttavia, se questi raggi spesso variano la loro natura, ora colorandosi di azzurro, ora di rosso e così via, e variano la loro terminazione trasformandosi in piccoli quadrati, triangoli o simili, a ogni cambiamento, sia di colore che di forma, l'organo subisce una specie di rilassamento o di sta-

si; ma questo rilassamento e questo lavoro, così spesso interrotto, non producono affatto sollievo, nè hanno l'effetto di un lavoro attivo e uniforme.

Chiunque ha notato i diversi effetti di un forte esercizio o di qualche azione insignificante, comprenderà perchè un lavoro noioso e irritante, che in principio stanca e indebolisce il corpo, non abbia nulla di grande; questi tipi di movimenti, che sono più irritanti che dolorosi, col mutare continuamente e improvvisamente il loro tenore e la loro direzione, impediscono quella completa tensione, quella specie di lavoro uniforme che è connesso a un forte dolore ed è causa di sublime.

Il complesso degli oggetti di vario genere, anche se è uguale al numero delle parti uniformi che compongono un intero oggetto, non produce un effetto uguale sugli organi del nostro corpo. Oltre quella, già accettata, vi è poi un'altra forte ragione di differenza. La mente, in realtà, difficilmente può osservare con attenzione più di una cosa per volta; se questa cosa è piccola, l'effetto è piccolo, e una quantità di altri piccoli oggetti non può costringere l'attenzione; la mente è limitata dai limiti dell'oggetto, e quello di cui non si occupa e quello che non esiste hanno su di lei lo stesso effetto; ma l'occhio o la mente (poichè in questo caso non v'è differenza) quando considerano grandi oggetti uniformi non arrivano prontamente ai loro confini, non hanno posa mentre li contemplanò: l'immagine è ovunque la stessa. Cosicchè ogni cosa di grandi dimensioni deve necessariamente essere una, semplice e intera.

## XI – L'INFINITO ARTIFICIALE

Abbiamo osservato che una specie di grandezza nasce dall'infinito artificiale; e che questo infinito consiste in una successione uniforme di grandi parti; abbiamo anche osservato che la stessa uniforme successione ha un potere simile nei suoni. Ma poichè gli effetti di molte cose sono più chiari per uno dei sensi che per un altro, e poichè tutti i sensi hanno fra loro analogie e si completano l'un con l'altro, incomincerò dal potere nei suoni, poichè la causa della sublimità per via di successione è di gran lunga più evidente nel senso dell'udito. Osservo qui, una volta per tutte, che l'analisi delle cause naturali e meccaniche delle nostre passioni può, oltre l'interesse del soggetto, offrire, se arriva a scoprirle, una maggior forza e luce da alcune regole che enunciamo su tale argomento. Quando l'orecchio riceve un suono semplice, è colpito da una sola onda d'aria, che fa vibrare il timpano e le altre parti membranose secondo la natura e la specie del colpo. Se il colpo è forte, l'organo dell'udito arriva a un considerevole grado di tensione. Se il colpo è ripetuto quasi subito la ripetizione causa l'attesa di un altro colpo. E bisogna notare che l'attesa determina una tensione. Questo è evidente in molti animali, che, quando si dispongono ad udire un suono, si mettono all'erta e drizzano le orecchie: cosicchè qui l'effetto dei suoni è considerevolmente accresciuto da un nuovo elemento: l'attesa. Ma sebbene dopo un certo numero di colpi ne aspet-

tiamo altri, non potendo noi calcolare il momento preciso del loro arrivo, quando essi giungono, producono una specie di sorpresa, che intensifica anche maggiormente questa tensione. Ho infatti osservato che quando in qualche momento attesi con ansia qualche suono, che ritornava a intervalli (come il colpo ripetuto del cannone), sebbene attendessi effettivamente il ripetersi del colpo, quando sopravveniva sempre mi faceva trasalire leggermente; il timpano subiva una contrazione e tutto il corpo sussultava con esso. La tensione della parte, aumentando così ad ogni colpo, per le forze unite del colpo stesso, dell'attesa e della sorpresa, arriva a tal punto da essere capace di un'idea sublime, e giunge proprio all'orlo del dolore. Anche quando la causa ha cessato di agire, gli organi dell'udito, essendo spesso successivamente colpiti in modo simile, continuano a vibrare in quel modo, per un tempo più lungo; questo è un elemento che contribuisce alla grandezza dell'effetto.

## XII – LE VIBRAZIONI DEVONO ESSERE SIMILI

Ma se la vibrazione non è simile in ogni impressione, non può mai essere trasportata al di là di un certo numero di impressioni; infatti mettete in movimento un corpo come un pendolo, in una direzione; esso continuerà ad

oscillare lungo l'arco della stessa circonferenza, finchè le note cause lo fermeranno; ma se dopo averlo messo in moto in una direzione, lo spingete in un'altra, esso non può più riprendere la prima direzione; perchè non è capace di automovimento e per conseguenza non può che sentire l'effetto di quell'ultima spinta; laddove, se ripetete più volte la spinta nella stessa direzione, esso descriverà un arco più grande e si muoverà per un tempo più lungo.

### XIII – L'EFFETTO DELLA SUCCESSIONE NEGLI OGGETTI VISIVI

Se possiamo chiaramente comprendere come le cose agiscano su uno dei nostri sensi, sarà facile comprendere in qual modo esse impressionino gli altri. Il dilungarci quindi sulle sensazioni relative ad ogni senso finirebbe per affaticarci con un'inutile ripetizione, piuttosto che gettare una nuova luce sul soggetto, mediante un'ampia ed estesa trattazione. Ma, dal momento che in questa nostra dissertazione ci atteniamo principalmente al sublime, in quanto colpisce l'occhio, considereremo in modo particolare perchè una successiva disposizione di parti uniformi, nella medesima linea retta, sia sublime e in base a quale principio questa disposizione possa far sì che una quantità di materia, relativamente piccola, pro-

duca un effetto maggiore di una quantità molto più estesa, disposta in un altro modo.

Per evitare l'incertezza di nozioni generali, poniamo dinnanzi ai nostri occhi una serie di colonne uniformi collocate in linea retta; prendiamo posizione in modo che il nostro occhio possa spingersi lungo questo colonnato, poichè, da questo punto di vista, ne coglie l'effetto migliore. Nella nostra attuale posizione è chiaro che i raggi della prima colonna causeranno al nostro occhio una vibrazione di quella forma, un'immagine della colonna stessa. La colonna immediatamente successiva la accresce, quella che segue rinnova e rafforza l'impressione; ognuna, nell'ordine della successione, aggiunge impulso a impulso, impressione a impressione, finchè l'occhio, a lungo esercitato in un modo particolare, non può perdere immediatamente quell'oggetto, ed essendo violentemente trascinato da questa continua agitazione, offre alla mente un'idea grande e sublime.

Ma invece osservare una fila di colonne uniformi, supponiamo che si succedano l'una all'altra una rotonda e una quadrata, alternativamente. In tal caso la vibrazione suscitata alla prima colonna rotonda si smorza non appena è formata, e una vibrazione d'altro genere, cioè quadrata, occupa immediatamente il suo posto, ma anch'essa tuttavia cede il posto con altrettanta velocità ad una rotonda, e così l'occhio procede alternativamente cogliendo un'immagine e abbandonandone un'altra fino al termine dell'edificio. Quindi è ovvio che all'ultima colonna l'impressione è tanto lungi dal continuare quanto

lo era alla prima, poichè in realtà i sensi non possono ricevere un'impressione distinta, se non dall'ultima ed essa non può mai riassumere in sè due impressioni diverse; inoltre ogni variazione dell'oggetto è un riposo e un rilassamento per gli organi della vista, e questo sollievo impedisce quella forte emozione così necessaria a produrre il sublime. Per ottenere quindi una perfetta grandezza in quelle cose, a cui abbiamo sopra accennato, vi dovrebbe essere una perfetta semplicità, un'assoluta uniformità nella disposizione, nella forma e nel colore. In base a questo principio di successione e di uniformità, ci si può domandare perchè una lunga parete nuda non debba essere un oggetto più sublime di un colonnato; dal momento che la successione non è in alcun modo interrotta, l'occhio non incontra ostacoli e nulla di più uniforme si può concepire.

Una lunga parete nuda non è certo così grandiosa come un colonnato della medesima lunghezza e altezza. Non è difficile notare questa differenza. Quando osserviamo una parete nuda, data l'uniformità dell'oggetto, l'occhio corre per l'intero spazio e arriva velocemente al suo termine, non incontra nulla che possa interrompere il suo procedere, ma neppure incontra qualche cosa che possa trattenerlo per un po' di tempo col produrre un effetto notevole e duraturo. La vista di una parete nuda, che sia di grande altezza e di grande lunghezza, è indubbiamente grandiosa; ma questa è soltanto un'idea e non una ripetizione di idee simili; è quindi grande non tanto dal punto di vista dell'infinità, quanto da quello della va-

stità. Ma da un impulso di tal genere, a meno che non sia fortissimo, non siamo così intensamente impressionati, come invece lo siamo da una successione di impulsi simili, perchè i nervi dei sensi non acquistano (se così posso esprimermi) l'abitudine di ripetere la stessa impressione, in modo da prostrarla più a lungo di quanto la sua causa agisca; inoltre tutti gli effetti che ho attribuito all'aspettativa e alla sorpresa, nel capitolo undecimo, non possono trovar posto su una parete nuda.

#### XIV – L'OPINIONE DEL LOCKE RIGUARDO ALL'OSCURITÀ

Il Locke ritiene che l'oscurità non sia per sua natura un'idea di terrore e che, sebbene una luce eccessiva sia penosa al senso, il più grande eccesso di oscurità non sia in alcun modo conturbante. Osserva in un altro punto che avendo una volta una nutrice o una vecchia associato le idee di fantasmi e di demoni con l'idea di oscurità, la notte d'allora in poi è diventata penosa e orribile all'immaginazione. L'autorità di questo grand'uomo è senza dubbio notevole, quanto può esserlo quella di qualsiasi uomo, e sembra vada contro il nostro principio generale<sup>63</sup>.

---

63 Parte Seconda, III.

Abbiamo considerato l'oscurità come una causa del sublime e abbiamo finora considerato il sublime come dipendente da una modificazione della sofferenza o del terrore, cosicchè se l'oscurità non è penosa o terribile per chi non ha avuto nell'infanzia la mente turbata da superstizioni, non può essere causa di sublime. Ma, con tutto l'ossequio dovuto a tale autorità, mi sembra che un'associazione di idee di una natura più generale, un'associazione che tutta l'umanità è in grado di fare, possa rendere terribile l'oscurità; poichè nell'oscurità più profonda è impossibile sapere in quale grado di sicurezza noi ci troviamo, ignoriamo gli oggetti che ci circondano, possiamo in ogni momento urtare contro qualche ostacolo pericoloso, possiamo precipitare in un abisso al primo passo che facciamo, e se un nemico si avvicina non sappiamo da qual parte difenderci. In tal caso la forza non è una difesa sicura, solo la saggezza può agire per via di congetture; i più coraggiosi sono titubanti, e colui che non vorrebbe implorare nulla in sua difesa, è costretto a implorare la luce.

Ζεῦ πάτερ, ἀλλὰ σὺ ῥῦσαι ὑπ'ἠέρος νῆας Ἀχαιῶν,  
ποίησον δ'αἴθρην, δὸς δ'ὀφθαλμοῖσιν ἰδέσθαι·  
ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον<sup>64</sup>.

Riguardo all'associazione delle idee di fantasmi e di demoni, è certo più logico pensare che l'oscurità, essen-

---

64 «Ma tu, Giove padre, trattieni sotto la luce i figli degli Achei; rendi pura l'aria, concedi agli occhi di vedere, e nella luce uccidi.» (Omero: *Iliade*, XVII, 645 e sgg.).

do originariamente un'idea di terrore, fu scelta come scena adatta per tali terribili rappresentazioni e non che tali rappresentazioni abbiano reso l'oscurità terribile.

La mente umana cade molto facilmente in un errore di tal genere, ma è ben difficile immaginare che l'effetto di un'idea così universalmente terribile in ogni tempo e presso ogni popolo e in ogni luogo, come è quella dell'oscurità, possa essere dovuta a una sequela di storie oziose, o ad alcun'altra causa di natura così insignificante e di effetto così precario.

## XV – L'OSCURITÀ È TERRIBILE PER PROPRIA NATURA

Potrà forse risultare in seguito a ricerca che il nero e l'oscurità sono in un certo senso penosi per la loro naturale azione, indipendentemente da qualsiasi associazione. Devo notare che le idee di oscurità e di nero quasi si identificano, e differiscono soltanto in questo, che il nero è un'idea più limitata. Il Cheselden<sup>65</sup> ci ha narrato una curiosissima storia di un bimbo nato cieco, rimasto tale fino all'età di tredici o quattordici anni, quando, operato di cataratta, potè così acquistare la vista. Fra i

---

65 William Cheselden (1688-1752), celebre chirurgo, autore dell'*Anatomy of human body*, testo molto diffuso e apprezzato dell'epoca.

diversi particolari degni di nota che accompagnarono le sue prime percezioni e i suoi primi giudizi sugli oggetti visivi, il Cheselden ci dice che la prima volta che il ragazzo vide un oggetto nero, provò una grande inquietudine; e che qualche tempo dopo, vedendo per caso una negra egli fu, a quella vista, colto da un forte orrore. L'orrore, in questo caso, difficilmente si può pensare sorga da un'associazione. Dal racconto sembra che il ragazzo fosse molto osservatore e molto sensibile per la sua età, ed è quindi probabile che, se la grande inquietudine da lui provata alla prima vista del nero fosse sorta dalla sua connessione con qualche altra spiacevole idea, l'avrebbe notata e ricordata. Poichè un'idea, spiacevole soltanto per associazione, mostra abbastanza chiaramente alla prima impressione la causa del suo cattivo effetto sulle passioni; invero nei casi ordinari sfugge frequentemente; ma ciò dipende dal fatto che l'originaria associazione avvenne molto prima, e l'impressione derivata fu spesso ripetuta. Nel nostro esempio, l'abitudine non ha nulla a che fare, e non v'è motivo di ritenere che i cattivi effetti del nero sull'immaginazione del ragazzo fossero dovuti alla connessione con qualche altra spiacevole idea, più di quanto i buoni effetti dei colori più smaglianti non derivassero dalla loro connessione con idee piacevoli. Essi, probabilmente, traevano i loro effetti dalla loro naturale azione.

## XVI – PERCHÈ L'OSCURITÀ È TERRIBILE

Vale la pena di esaminare pertanto come l'oscurità possa operare in modo tale da causare sofferenza. Si può osservare che mentre noi ci allontaniamo dalla luce, la natura ha fatto in modo che la pupilla si allarghi col restringersi dell'iride, in modo proporzionale al nostro allontanamento. Ora, invece di retrocedere dalla luce solo un poco, supponiamo di sottrarci interamente ad essa; è logico pensare che la contrazione delle fibre radiali dell'iride sia in proporzione più grande; e che questa parte possa, per la grande oscurità, giungere ad essere così contratta, da costringere i nervi che la compongono al di là del normale, e con ciò produrre una sensazione penosa. Tale tensione sembra certamente esservi, mentre noi siamo avvolti dall'oscurità; poichè in tale stato, rimanendo l'occhio aperto, vi è un continuo sforzo per percepire la luce; questo è evidente dai bagliori e dalle luminose visioni che spesso sembrano, in tali circostanze, balenare davanti a noi, e non possono dipendere che dallo spasimo prodotto da un sforzo per inseguire l'oggetto. Molti altri forti impulsi produrranno l'idea della luce nell'occhio, oltre alla sostanza della luce stessa, come riscontriamo in molti casi. Quelli che ammettono che l'oscurità sia causa di sublime, arguirebbero, dalla dilatazione della pupilla, che un rilassamento può produrre il sublime così come una contrazione: ma non credo che essi considerino che, sebbene l'anello circolare

dell'iride sia in un certo senso uno sfintere, che si può dilatare con un semplice rilassamento, pure da un dato punto di vista differisce dalla maggior parte degli altri sfinteri del corpo, poichè è unito ai muscoli antagonisti, che sono le fibre radiali dell'iride; il muscolo circolare non incomincia a rilassarsi prima che queste fibre, mancando del loro equilibrio, siano forzatamente ritratte e allarghino la pupilla sino ad una larghezza considerevole. Ma, per quanto non fossimo informati di ciò, ritengo che ognuno troverà che se apre gli occhi e si sforza di vedere in un luogo buio, ne segue una sofferenza assai notevole. Ho udito alcune signore notare che, dopo aver lavorato per lungo tempo su un fondo nero, i loro occhi erano così indolenziti e indeboliti che a stento esse potevano vedere. Si può forse obbiettare, a questa teoria dell'effetto meccanico dell'oscurità, che i cattivi effetti dell'oscurità o del nero sembrano piuttosto agire sulla mente che sul fisico: e in verità io credo che sia così; ritengo inoltre che avvenga la medesima cosa per le impressioni percepite dalle parti più delicate del nostro sistema. Gli effetti del cattivo tempo si manifestano spesso nella malinconia e nell'abbattimento dello spirito, sebbene senza dubbio in questo caso gli organi del corpo soffrano per primi, e l'animo solo per riflesso di questi organi.

## XVII – GLI EFFETTI DEL NERO

Il nero non è che una oscurità parziale, e quindi trae alcuni dei suoi poteri dall'essere mescolato a corpi colorati e circondato da essi. Per sua natura non può essere considerato un colore. I corpi neri non riflettono nessun raggio, o pochi, riguardo alla vista, e non appaiono che come spazi vuoti sparsi fra gli oggetti che noi vediamo. Quando l'occhio giunge su uno di questi spazi vuoti, dopo essere stato tenuto in un certo grado di tensione nell'effetto dei colori adiacenti ad esso, cade improvvisamente in un rilassamento, dal quale subito si riprende con un moto convulsivo. Per spiegare questo, consideriamo che quando intendiamo sederci su una sedia e la troviamo più bassa di quanto ci aspettavamo, il colpo è assai violento; molto più violento di quello che si poteva supporre fosse provocato dalla differenza di altezza fra una sedia e l'altra. Se dopo aver disceso una serie di gradini, tentiamo inavvertitamente di fare un altro passo in ugual modo, il colpo è estremamente brusco e spiacevole; mentre non possiamo affatto provocare tale colpo, quando lo aspettiamo e siamo preparati ad esso. Quando dico che ciò è dovuto al fatto che il cambiamento avviene contrariamente all'aspettativa, non intendo solo riferirmi alla mente; ma anche al fatto che quando un organo del senso è per un certo tempo impressionato in un dato modo, qualora venga all'improvviso impressionato in modo diverso, ne segue un moto convulsivo; contra-

zione simile a quella che si determina quando una cosa accade contro l'aspettativa della mente. E sebbene possa sembrare strano che un cambiamento tale da produrre un rilassamento debba subito determinare un'improvvisa contrazione, pure avviene quasi sicuramente così per tutti i sensi. Ognuno sa che il sonno è un rilassamento, e che il silenzio, dove nulla tiene gli organi dell'udito in azione, è in generale il più adatto a prolungare questo rilassamento: pure quando suoni in sordina dispongono l'uomo al sonno, fate cessare improvvisamente questi suoni e la persona immediatamente si sveglierà, poichè le parti del corpo si tendono improvvisamente. Io stesso sovente lo provai e ne sentii parlare da molti. Analogamente, se una persona si addormentasse alla chiara luce del giorno, l'introdurre un'improvvisa oscurità ostacolerebbe il suo sonno in quel momento, sebbene il silenzio e l'oscurità in se stessi, non introdotti bruscamente, siano molto favorevoli al sonno. Questo dedussi per via di congetture sull'analogia dei sensi, quando per la prima volta mi soffermai su tali osservazioni; ma da allora effettivamente lo sperimentai. E spesso ho provato, come pure molti altri, che nel primo abbandono al sonno, ci svegliamo improvvisamente con una più brusca scossa, e che questa scossa è generalmente preceduta da una specie di sogno in cui ci sembra di cadere a precipizio: donde nasce questa strana emozione, se non dal rilassamento troppo improvviso del corpo, che per qualche meccanismo naturale si riprende mediante uno sforzo altrettanto pronto e vigoroso del potere di contrazione

dei muscoli? Lo stesso sogno è causato da questo rilassamento, ed è di natura troppo uniforme per essere attribuito ad alcun'altra causa. Le parti del corpo si abbandonano troppo rapidamente, il che avviene quando si cade e questo moto accidentale del corpo suscita nella mente tale immagine. Quando ci troviamo in un perfetto stato di salute e di vigore, poichè tutti i cambiamenti sono allora meno bruschi e meno eccessivi, di rado possiamo lamentarci di una simile spiacevole sensazione.

## XVIII – EFFETTI ATTENUATI DEL NERO

Sebbene gli effetti del nero siano originariamente dolorosi, non dobbiamo pensare che continuino sempre ad esserlo. L'abitudine ci riconcilia con ogni cosa. Dopo che ci siamo abituati alla vista di oggetti neri, il terrore diminuisce, e la levigatezza, la lucentezza o altri piacevoli qualità del corpo di tal colore, mitigano in una certa misura l'orrore e la durezza della loro natura originaria; tuttavia la natura dell'impressione originaria rimarrà tale. Il nero avrà sempre in sè qualcosa di malinconico, perchè l'organo dei sensi troverà sempre troppo violento il passaggio dagli altri colori ad esso; o, se occupa l'intero spazio della visione, sarà allora oscurità e si potrà qui applicare ciò che fu detto dell'oscurità. Non mi sono proposto di approfondire tutto ciò che può essere detto

per spiegare questa teoria degli effetti della luce e dell'oscurità; nè esaminerò tutti i diversi effetti prodotti dalle varie modificazioni e combinazioni di queste due cause. Se le precedenti osservazioni hanno un fondamento in natura, io le ritengo sufficienti a spiegare ogni fenomeno che possa nascere da tutte le combinazioni del nero con gli altri colori. Per entrare in ogni particolare, o per controbattere ogni obbiezione, occorrerebbe un lavoro infinito. Abbiamo soltanto seguito le vie principali e manterremo la stessa direttiva nella ricerca della causa della bellezza.

## XIX – LA CAUSA FISICA DELL'AMORE

Quando abbiamo dinnanzi oggetti capaci di suscitare amore e compiacimento, il corpo è impressionato, per quanto potei osservare, circa nel seguente modo: il capo si piega un po' da un lato, le palpebre sono più socchiuse del solito, e gli occhi si muovono soavemente volgendosi all'oggetto; la bocca è un po' aperta e il respiro è lento, inframezzato di quando in quando da un profondo sospiro; tutto il corpo è composto, e le mani scendono oziosamente lungo i fianchi. Il tutto è accompagnato da un senso interno di intenerimento e di languore. Queste manifestazioni sono sempre proporzionate al grado di bellezza dell'oggetto, e al grado di sensibilità di chi le

osserva. Tale gradazione dal massimo punto di bellezza e di sensibilità fino al minimo di mediocrità e di indifferenza, e i loro relativi effetti, dovrebbero essere notati e tenuti presenti, altrimenti questa descrizione sembrerà esagerata, mentre effettivamente non lo è. Ma da tale descrizione è quasi impossibile non concludere che la bellezza agisca rilassando le parti solide di tutto l'organismo. Vi sono tutte le manifestazioni di un tale rilassamento; e un rilassamento, in un certo senso inferiore al tono naturale, mi sembra essere la causa di ogni piacere positivo. Chi non conosce il modo di esprimersi così comune in ogni tempo e in ogni luogo, l'essere ammorbiditi, rilassati, snervati, e quasi disciolti e distrutti dal piacere? La voce universale dell'umanità, fedele alle proprie sensazioni, è concorde nell'affermare questo effetto generale uniforme; e sebbene si possa trovare qualche caso particolare, in cui si manifesta un notevole grado di piacere positivo senza tutte le caratteristiche del rilassamento, non dobbiamo per questo respingere la conclusione a cui siamo giunti col concorso di numerose esperienze, ma dobbiamo mantenerla, aggiungendovi le eccezioni che possono capitare, secondo la saggia regola stabilita da Isacco Newton nel terzo libro della sua *Ottica*. La nostra posizione, credo, sembrerà rafforzata al di là di ogni dubbio, se potremo dimostrare che quelle cose che abbiamo già notato essere i veri elementi costitutivi della bellezza, hanno ciascuna, separatamente considerata, una naturale tendenza a rilassare le fibre. E se possiamo ammettere che l'aspetto del corpo umano, quando

tutti questi elementi sono uniti davanti ai suoi sensi, convalida ancor meglio questa opinione, credo che potremo osare concludere che la passione chiamata amore è prodotta da questo rilassamento. Con lo stesso metodo di ragionamento che abbiamo applicato nella ricerca delle cause del sublime, possiamo ugualmente concludere che come gli oggetti belli sottoposti alla nostra sensazione, determinando un rilassamento nel corpo, producono nell'animo la passione dell'amore, così se in ogni modo la passione avesse prima origine nell'animo, un rilassamento delle membra del corpo certamente seguirebbe in un grado proporzionale alla causa.

## XX PERCHÈ LA LEVIGATEZZA È BELLA

È per spiegare la vera causa della bellezza visiva, che io chiamo in aiuto gli altri sensi. Se la levigatezza sembra che sia una delle principali cause di piacere per il tatto, il gusto, l'odorato e l'udito, si ammetterà facilmente che essa sia un elemento della bellezza visiva; specialmente, come abbiamo prima dimostrato, perchè questa qualità si trova quasi senza eccezione in tutti i corpi che sono per generale consenso ritenuti belli. Non vi può essere dubbio che i corpi rozzi e angolosi eccitano e stuzzicano gli organi del tatto, causando un'impressione di dolore, che consiste nella tensione violenta o nella

contrazione delle fibre muscolari. Al contrario il contatto con corpi lisci suscita un rilassamento; il gentile tocco di una morbida mano calma dolori e crampi violenti e sospende la tensione anormale delle parti sofferenti, e perciò spesso ha la capacità di mitigare gonfiori e congestioni. Il senso del tatto molto gode a contatto di corpi lisci. Un letto preparato in modo che sia liscio e soffice, cioè un letto in cui la resistenza è minima, è una grande raffinatezza che dispone a un completo abbandono del corpo e che soprattutto concilia quel rilassamento particolare chiamato sonno.

## XXI IL CARATTERE DELLA DOLCEZZA

Ora non è soltanto al tatto che i corpi lisci producono un piacere positivo mediante il rilassamento. Quanto all'odorato e al gusto, troviamo che tutte le cose ad essi piacevoli e che sono comunemente chiamate dolci, sono lisce e tutte evidentemente mirano a produrre un rilassamento negli organi sensori che rispettivamente le percepiscono. Consideriamo dapprima il gusto. Poichè è più facile ricercare le proprietà dei liquidi, e poichè sembra che ogni cosa abbia bisogno di un mezzo fluido per poter essere gustata, intendo considerare i cibi liquidi anzichè quelli solidi. I veicoli di ogni sensazione gustativa sono l'acqua e l'olio. E quello che determina il gusto è

qualche po' di sale, che ha diversi effetti a seconda della sua natura o a seconda del modo in cui è combinato con altre sostanze. L'acqua e l'olio considerati in se stessi, sono capaci di dare un certo piacere al gusto. L'acqua, quando è pura, è insipida, inodora, incolora e liscia; ed è noto che quando non è fredda è un lenitivo degli spasimi, e lubrifica le fibre; questo potere è probabilmente dovuto alla sua levigatezza. Infatti, poichè la fluidità dipende, secondo l'opinione più comune, dalla rotondità, dalla levigatezza e dalla debole coesione delle parti componenti di un corpo, e poichè l'acqua si comporta come un fluido, ne segue che la causa della sua fluidità è ugualmente causa del suo potere di rilassamento, cioè la levigatezza e la scorrevolezza delle sue molecole.

L'altro veicolo fluido del gusto è l'olio. Anche questo quando è puro, è insipido, inodoro, incolore e morbido al tatto e al gusto. È più morbido dell'acqua, e in molti casi anche più rilassante. L'olio è assai piacevole all'occhio, al tatto e al gusto, per quanto insipido. L'acqua non è così piacevole; cosa che non so spiegarmi se non per il fatto che l'acqua non è così morbida e liscia. Supponiamo che a quest'olio o a quest'acqua si aggiunga una certa quantità di un determinato sale dotato del potere di porre le papille nervose della lingua in un lieve movimento vibratorio: sciogliamovi per esempio dello zucchero. La levigatezza dell'olio e il potere vibratorio del sale determina la sensazione che chiamiamo dolcezza. In tutti i corpi dolci si trova sempre lo zucchero o una sostanza poco diversa da esso; ogni tipo di sale,

esaminato al microscopio, ha una propria forma distinta, regolare e invariabile. Quello del nitro è un rettangolo appuntito, quello del salmarino è un cubo esatto, quello dello zucchero è una sfera perfetta. Se avete provato quale impressione i corpi sferici levigati, come le palline di marmo con cui i ragazzi si divertono, producano al tocco quando si rotolano avanti e indietro e l'una sull'altra, facilmente comprenderete in qual modo impressioni il gusto la dolcezza, che ha origine da un sale della stessa forma geometrica; poichè una singola pallina, sebbene sia abbastanza piacevole al tatto, pure per la regolarità della sua forma e per una troppo brusca deviazione delle sue parti dalla linea retta, non è così piacevole al tocco come parecchie palline quando la mano leggermente scorre dall'una all'altra; e questo piacere è ancora più intenso se le palline sono in movimento e scivolano l'una sull'altra, poichè questa dolce mutabilità, se così posso esprimermi, evita quella stanchevole monotonia che altrimenti produrrebbe l'uniforme disposizione delle palline. Così nei liquori dolci le molecole del fluido, sebbene molto probabilmente siano rotonde, pure sono così minute da nascondere la sagoma delle molecole che li compongono al più minuzioso esame microscopico; e di conseguenza, essendo così eccessivamente minute, danno al gusto la sensazione di una liscia compattezza, che assomiglia all'effetto che hanno sul tatto i corpi piani levigati; poichè se un corpo è composto di parti rotonde eccessivamente piccole e strettamente ravvicinate tra loro, la superficie sembrerà, sia alla vista

che al tatto, quasi piana e levigata. È chiaro, dalla loro forma vista al microscopio, che le particelle dello zucchero sono considerevolmente più grandi di quelle dell'acqua e dell'olio, e di conseguenza che l'effetto derivante dalla loro rotondità sarà più distinto e palpabile per le papille nervose di quell'organo sensibile che è la lingua; produrranno quell'impressione chiamata dolcezza che debolmente riscontriamo nell'olio più debolmente ancora nell'acqua, poichè per quanto insipidi essi siano, l'acqua e l'olio sono in certo grado dolci; e si può osservare che le cose insipide di qualsiasi genere si avvicinano di più al sapore della dolcezza che non a quella di ogni altro gusto.

## XXII – LA DOLCEZZA RILASSANTE

Negli altri sensi abbiamo notato che le cose lisce producono un rilassamento. Ora sembra che le cose dolci, che sono il liscio del gusto, siano pure rilassanti. È singolare che in alcune lingue «soffice» e «dolce» hanno una sola voce. *Doux* in francese significa sia soffice che dolce. Il latino *dulcis* e l'italiano «dolce» hanno in molti casi lo stesso duplice significato.

Che le cose dolci siano generalmente rilassanti è evidente, perchè, tutte, specialmente quelle più oleose, prese frequentemente o in notevole quantità, diminuiscono

moltissimo l'elasticità dello stomaco. Gli odori dolci, che hanno grande affinità con i gusti dolci, rilassano assai notevolmente. Il profumo dei fiori dispone alla sonnolenza, e questo effetto rilassante è più evidente per il danno che persone deboli di nervi ricevono dal loro uso. Varrebbe la pena di esaminare se i gusti di questo genere, ossia quelli dolci, che sono causati da oli morbidi e sali rilassanti, non siano i gusti piacevoli originari. Poichè molti, che l'uso ha reso tali, non erano affatto piacevoli dapprima. Per esaminare ciò bisogna ricercare che cosa la natura abbia per noi originariamente provveduto, ciò che essa ha senza dubbio creato piacevole, e analizzare questi suoi doni. Il latte è il primo alimento della nostra infanzia. Gli elementi che lo compongono sono l'acqua, l'olio e una specie di sale dolcissimo chiamato lo zucchero del latte. Tutte queste cose, quando sono mischiate, danno al gusto una sensazione di levigatezza e hanno un effetto rilassante sulla pelle. L'altro elemento che i bambini desiderano è la frutta, e tra i frutti soprattutto quelli che sono dolci; ed ognuno sa che la dolcezza della frutta è dovuta ad un olio sottile e ad un sale simile a quello ricordato nell'ultimo capitolo. In seguito la moda, l'abitudine, il desiderio di novità e mille altre cause confondono, alterano e cambiano il nostro palato, in modo che noi non possiamo più ragionare soddisfacentemente intorno ad essi. Prima di lasciare questo argomento dobbiamo osservare che, come le cose dolci sono, in quanto tali, piacevoli al gusto e dotate di un potere rilassante, così d'altro lato le cose che l'esperienza

dimostra di qualità rinforzanti e adatte a rinvigorire le fibre, sono quasi tutte aspre e pungenti al gusto, e in molti casi anche ruvide al tatto. Noi spesso applichiamo la qualità della dolcezza, metaforicamente, agli oggetti visivi. Per meglio far procedere questa notevole analogia dei sensi, possiamo qui chiamare dolcezza il bello del gusto.

### XXIII – PERCHÈ LA VARIETÀ È BELLA

Un'altra principale proprietà degli oggetti belli è che la linea delle loro parti varia continuamente direzione, ma con una deviazione insensibile, e non così rapida da sorprendere, nè tale che con angoli acuti determini uno spasimo o una convulsione del nervo ottico. Nessuna cosa che continui a lungo nello stesso modo, o che vari improvvisamente, può essere bella, poichè entrambe si oppongono al rilassamento piacevole che è l'effetto caratteristico della bellezza. Così accade per tutti i sensi. Un movimento in linea retta è quel modo di muoversi simile a una lievissima discesa, in cui troviamo la minor resistenza; pure non è quel modo di muoversi che, simile a una discesa, ci stanca meno. La quiete certamente tende a rilassare; tuttavia vi è una specie di movimento che produce un rilassamento maggiore della quiete: un lieve movimento oscillatorio, un va e vieni. Il cullare i

bambini li fa dormire meglio dell'assoluta quiete; vi sono in verità poche cose a quell'età, che producono più piacere dell'essere cullati in su e in giù; il vezzo che fanno le bambinaie coi bambini, il palleggiarli e il dondolarli, che poi i bambini stessi usano come uno dei divertimenti preferiti, lo prova sufficientemente. Quasi tutti avranno notato la particolare sensazione provata nell'essere rapidamente trasportati da una comoda carrozza su un terreno liscio, con gradual salite e discese. Questo darà un'idea più chiara del bello e mostrerà la sua probabile causa, meglio di qualsiasi altra cosa. Al contrario, quando uno è trascinato a sbalzi, precipitosamente, su una strada aspra e rocciosa, la sofferenza causata da queste improvvis disuguaglianze mostra perchè simili visioni, sensazioni e suoni siano così contrari alla bellezza; riguardo al tatto è esattamente lo stesso, o quasi, nei suoi effetti, se, per esempio, io muovo la mano lungo la superficie di un corpo di una data forma, o se tale corpo si muove sulla mia mano. Ma per riferire questa analogia dei sensi all'occhio, se un corpo che si presenta alla vista ha una superficie così ondeggiante, che i raggi della luce da essa riflessi sono in una continua insensibile deviazione dal più forte al più debole (questo accade sempre in una superficie gradatamente ineguale) essa deve essere esattamente identica nei suoi effetti sull'occhio e sul tatto: sull'uno opera direttamente, sull'altro indirettamente.

E questo corpo sarà bello se le linee che compongono la sua superficie non sono continue, ma variate in modo

da poter stancare o disperdere l'attenzione. La variazione stessa deve essere continuamente variata.

## XXIV – INTORNO ALLA PICCOLEZZA

Per evitare una monotonia che può nascere dalla ripetizione troppo frequente di ragionamenti uguali e di spiegazioni della stessa natura, non mi addenterò molto minutamente in ogni particolare che riguarda la bellezza, considerata in quanto dipendente dalle dimensioni o dalla quantità. Nel parlare della grandezza dei corpi vi è una grande incertezza, perchè le idee di grande e di piccolo sono termini quasi del tutto relativi alle specie degli oggetti, che sono infinite. È vero che una volta fissate le specie degli oggetti e le dimensioni comuni negli individui di quella specie, noi possiamo osservare alcuni che eccedono, altri che rimangono al di sotto del tipo ordinario: quelli che eccedono notevolmente sono per quell'eccesso, a meno che la specie stessa non sia molto piccola, piuttosto grandi e terribili che belli; ma poichè, nel mondo animale e in buona misura nel mondo vegetale, le qualità che formano la bellezza possono essere unite alle cose di maggiori dimensioni, quando esse sono così unite costituiscono una specie in un certo modo diversa sia dal sublime che da bello, che io prima

ho chiamato elegante<sup>66</sup>; ma questo genere, immagino, non ha sulle passioni il potere che hanno i grandi corpi dotati delle corrispondenti qualità del sublime, o il potere che hanno le qualità della bellezza quando si trovino riunite in un oggetto piccolo. L'effetto prodotto dai corpi grandi, ornati dagli elementi della bellezza, è una tensione continuamente mitigata, che si avvicina al senso della mediocrità. Ma se dovessi dire quali impressioni ebbi in tali occasioni, direi che il sublime soffre meno d'essere unito ad alcune delle qualità della bellezza, di quel che la bellezza non soffra d'essere unita alla grandezza delle dimensioni o ad alcun'altra proprietà del sublime. In tutto ciò che ci ispira amore, in tutto ciò che riguarda anche da lontano il terrore, c'è qualche cosa di così imperioso e opprimente, che null'altro può stare in sua presenza. Qui le qualità della bellezza giacciono morte e inattive, o tutt'al più impiegate a mitigare il rigore e la durezza del terrore, che è il naturale alleato della grandezza. Oltre alla straordinaria grandezza di ogni specie, bisogna considerare il suo opposto, cioè la piccolezza e la minutezza. La piccolezza in sè non è affatto contraria all'idea della bellezza. Il colibrì sia nella forma, che nel colore, non cede a nessuno dei volatili, dei quali è il più piccolo, e forse la sua bellezza è accresciuta dalla piccolezza. Ma vi sono animali che, se estremamente piccoli, sono raramente (per non dire mai) belli. Vi è una razza nana di uomini e di donne che, quasi sempre grossi e

---

66 Nel testo *fine*. V Parte Terza, XXIII.

massicci in confronto alla loro altezza, sono assai spiacevoli a vedersi. Ma se si trovasse un uomo non più alto di due o tre piedi, che avesse tutte le parti del corpo di una proporzione adatta alla sua dimensione, e d'altro lato dotato delle qualità comuni agli altri corpi belli, sono fermamente convinto che una persona di tale statura potrebbe essere considerata bella. Potrebbe essere oggetto di amore, e potrebbe darci un'impressione piacevolissima alla vista. L'unica cosa che potrebbe forse ostacolare il nostro piacere è che tali creature, per quanto ben formate, sono insolite e quindi spesso considerate come qualche cosa di mostruoso. Ciò che è grande e gigantesco, sebbene sia compatibile col sublime, è contrario al bello. È impossibile supporre che un gigante sia oggetto di amore. Quando lasciamo che la nostra immaginazione spazi nel romanzesco, le idee che naturalmente connettiamo a quella dimensione sono idee di tirannia, di crudeltà, d'ingiustizia, e di ogni cosa orrenda e abbominevole. Noi ci raffiguriamo il gigante mentre devasta la campagna, mentre depreda l'innocente viaggiatore e poi si rimpinza delle sue membra semivive: tali sono Polifemo, Caco ed altri, che hanno una parte così importante nei poemi romanzeschi ed eroici. L'evento che attendiamo con maggior soddisfazione è la loro sconfitta e la loro morte. Io non ricordo in tutto quel gran numero di morti, di cui è piena l'*Iliade*, che la caduta di un uomo noto per la sua statura e forza ci abbia mosso a compassione; nè appare che l'autore, così profondo conoscitore della natura umana, abbia inteso com-

muoverci. È Simoesio, nel tenero sbocciare della gioventù strappato ai genitori, che trema per un coraggio così poco adatto alle sue forze; è un altro, spinto dalla guerra lontano dai primi abbracci della sua sposa, giovane, bello e nuovo alla mischia, che ci intenerisce per la sua morte prematura. Achille, nonostante le molte doti di bellezza che Omero ha conferito al suo aspetto fisico, e le grandissime virtù di cui ha adornato il suo spirito, non può mai farsi amare da noi. Si può osservare che Omero ha dotato i Troiani, il cui fato ha designato a suscitare la nostra compassione, di un numero molto maggiore di virtù socialmente apprezzabili, di quello che ha distribuito fra i suoi Greci. Riguardo ai Troiani, la passione che egli volle suscitare è la pietà; la pietà è una passione basata sull'amore, e queste virtù inferiori e domestiche, se così posso dire, sono certamente le più amabili. Ma egli ha reso i Greci di gran lunga superiori nelle virtù politiche e militari. I consigli di Priamo sono inefficaci, le armi di Ettore relativamente deboli, il suo coraggio molto inferiore a quello di Achille. Eppure amiamo Priamo più di Agamennone, ed Ettore più di Achille, suo vincitore. L'ammirazione è la passione che Omero volle destare in favore dei Greci e ha ottenuto il suo scopo attribuendo ad essi le virtù che hanno poco a che fare con l'amore. Questa breve digressione non è forse del tutto estranea al nostro argomento, il cui scopo è di mostrare che gli oggetti di grandi dimensioni sono incompatibili con la bellezza, tanto più incompatibili quanto più sono grandi; mentre quanto ai piccoli, se

mancano di bellezza, questa mancanza non è da attribuirsi alle loro dimensioni.

## XXV – IL COLORE

Riguardo al colore, la disquisizione è quasi infinita; ma ritengo che i principî enunciati all'inizio di questa parte siano sufficienti per spiegare tutti i loro effetti, come pure gli effetti piacevoli dei corpi trasparenti, sia fluidi che solidi. Supponiamo di guardare in una bottiglia di un liquido torbido di colore azzurro o rosso: i raggi azzurri o rossi non possono giungere chiaramente fino all'occhio, ma sono improvvisamente e irregolarmente fermati dall'interposizione di piccoli corpi opachi che, senza preparazione, mutano l'idea, e la mutano anche in un'idea spiacevole per sua propria natura, secondo i principî fissati nel capitolo XXIV. Ma quando il raggio passa senza incontrare tale ostacolo attraverso il vetro o il liquido, quando questi sono completamente trasparenti, la luce viene in un certo senso smorzata nel passaggio, ciò che la rende più piacevole, anche come luce; e, riflettendo il liquido tutti i raggi del suo colore, la luce ha sull'occhio un effetto, uguale a quello che i corpi opachi e lisci producono sull'occhio e sul tatto. Cosicchè il piacere in questo caso, consiste nella morbidezza della luce trasmessa e nell'uniformità della luce ri-

flessa. Questo piacere può essere rafforzato dai principî che valgono per le altre cose, se la forma del vetro che contiene il liquido trasparente è variata con tanto criterio da presentare il colore gradatamente e successivamente indebolito e rafforzato, con tutta la varietà che il criterio può suggerire in cose di questa natura. Nel rivedere tutto ciò che è stato detto degli effetti, come delle cause di entrambi, apparirà che il sublime e il bello si fondono su principî molto diversi e che altrettanto diversi sono i sentimenti che suscitano: la grandezza ha come base il terrore, che, quando si modifica, genera nell'animo quell'emozione che ho chiamato stupore; il bello è fondato puramente su un piacere positivo e suscita nell'anima quel sentimento che si chiama amore. Le loro cause costituiscono il soggetto di questa quarta parte.

# PARTE QUINTA

## I – LE PAROLE

Gli oggetti naturali ci impressionano secondo le leggi di quella connessione che la Provvidenza ha stabilito fra certi movimenti e forme dei corpi e certe conseguenti sensazioni dell'animo. La pittura ha lo stesso effetto, ma con in più il piacere dell'imitazione. L'architettura impressiona secondo le leggi della natura e la legge della ragione, dalla quale ultima risultano le regole della proporzione, che rendono un'opera lodevole o censurabile, nel complesso o in alcune parti, a seconda che lo scopo al quale è destinata, è o non è raggiunto. Ma riguardo alle parole, mi sembra che esse ci impressionino in modo molto diverso da quello in cui noi siamo impressionati dagli oggetti naturali, dalla pittura o dall'architettura.

tura: tuttavia le parole hanno nel suscitare idee di bellezza e di sublime una parte altrettanto considerevole quanto qualunque di esse, e talvolta molto maggiore; perciò un'analisi sul modo in cui esse suscitano tali emozioni è ben lungi dall'essere inutile in una trattazione di questo genere.

## II – L'EFFETTO COMUNE DELLA POESIA NON IN QUANTO SUSCITA LE IDEE DELLE COSE

La comune nozione del potere della poesia e dell'eloquenza, come quello delle parole nella conversazione solita, è che esse impressionano la mente, suscitando in essa idee di quelle cose che l'abitudine le ha incaricate di designare. Per esaminare la verità di questa opinione, può essere utile osservare che le parole possono essere divise in tre tipi. Al primo tipo appartengono quelle che rappresentano molte idee semplici unite per formare una determinata idea composta, come uomo, cavallo, albero, castello, ecc. Queste io le chiamo parole aggregate. Al secondo tipo appartengono quelle che esprimono un'idea singola di tali composti, e nulla di più, come rosso, azzurro, cerchio, quadrato e simili. Queste le chiamo parole semplici. Al terzo quelle che sono formate dall'unione, un'unione arbitraria, degli altri due tipi, e delle varie

relazioni fra essi in gradi di maggiore o minore complessità; come virtù, onore, persuasione, magistrato e simili. Queste le chiamo parole astratte composte. Le parole, lo ammetto, possono essere classificate in distinzioni più precise, ma queste mi pare che siano naturali e sufficienti al nostro scopo, e sono disposte in quello stesso ordine in cui s'imparano comunemente e in cui la mente afferra le idee che esse esprimono.

Comincerò col terzo tipo di parole, gli astratti composti, come virtù, onore, persuasione, docilità. Di queste sono convinto che qualunque potere esse possano avere sulle passioni, non lo derivano da una rappresentazione suscitata nella mente delle cose che esprimono. In quanto parole composte, non sono sostanze reali, e difficilmente determinano, credo, idee reali. Nessuno, ritengo, nell'udire risuonare le parole virtù, libertà, onore, concepisce subito una nozione precisa dei modi particolari di agire e di pensare connessi con le idee composte e semplici, nè i vari rapporti fra le idee che queste parole rappresentano; nè possiede un'idea generale, da esse derivata; poichè, se la possedesse, allora alcune di queste idee particolari, sebbene forse indistinte e confuse, potrebbero diventare subito percepibili. Ma a me pare che questo non si verifichi mai. Infatti, se vi mettete ad analizzare una di queste parole, dovete trasportarla da una serie di parole generiche ad un'altra, e poi ridurla in semplici astrazioni e aggregati, con un processo molto più lungo di quanto inizialmente si possa immaginare, prima che un'idea reale venga alla luce, prima che voi possiate tro-

vare i primi principî di tale composizione; e quando avete fatto tale scoperta dell'idea originaria, l'effetto della composizione è completamente perduto.

Un processo di pensiero di tal genere è troppo lungo a seguirsi nella conversazione ordinaria, nè è affatto necessario che debba essere adottato. Tali parole non sono in realtà che puri suoni ma sono suoni che, essendo usati in particolari occasioni in cui riceviamo del bene o subiamo del male, o vediamo altri toccati dal bene o dal male, e che udiamo applicati ad altre cose o eventi interessanti, e che essendo adottati in tale varietà di casi che riconosciamo subito per abitudine a quali cose si riferiscano, producono nella mente, ogniquale volta sono in seguito ripetute, effetti simili a quelli delle occasioni che le hanno determinate. Questi suoni, essendo usati spesso senza riferimento ad alcuna particolare occasione e conservando ancora le loro prime impressioni, e se finiscono col perdere completamente la connessione con le particolari occasioni che li hanno originati, tuttavia il suono, pure senza essere collegato ad alcuna nozione, continua ad operare come prima.

### III – LE PAROLE GENERICHE PRECEDONO LE IDEE

Il Locke ha talvolta osservato, con la sagacità che gli solita, che la maggior parte delle parole generiche, specialmente quelle che riguardano la virtù ed il vizio, il bene e il male, vengono insegnate prima che i particolari modi di agire, che ad esse si riferiscono, si siano presentati alla mente, e con essi, l'amore per l'uno, l'odio per l'altro: infatti la mente infantile è così duttile che una istitutrice o chiunque sia addetto ad un bimbo, col mostrarsi compiaciuto o dispiaciuto di qualche cosa od anche di qualche parola, può trasmettere all'animo suo una determinata inclinazione. Quando poi i diversi casi della vita vengono ad essere classificati sotto queste parole, e ciò che è piacevole appare spesso sotto il nome di male, e ciò che è sgradevole alla natura viene chiamato buono e virtuoso, una strana confusione di idee e di impressioni nasce nella mente di molti, e l'apparenza di non lieve contraddizione fra le loro nozioni e le loro azioni. Vi sono molti che amano la virtù e detestano il vizio non per ipocrisia o affettazione, che tuttavia in casi particolari molto spesso agiscono male e da persone malvage, senza alcun rimorso, perchè queste particolari occasioni non arrivano mai ad essere messe in vista, quando le passioni dal lato della virtù siano così fortemente colpite da certe parole infiammate originalmente con l'alito di altre; e per questa ragione è difficile ripetere certe serie

di parole, sebbene in se stesse riconosciute inattive, senza ricevere una certa impressione, specialmente se sono accompagnate da un caldo e commovente tono di voce; come, per esempio: «Saggio, valoroso, generoso, buono e grande». Queste parole, dal momento che non hanno un'applicazione, dovrebbero essere inattive, ma quando si usano parole comunemente adottate per grandi occasioni, noi siamo colpiti da esse anche se le occasioni mancano. Quando le parole, che di solito sono state applicate in tali occasioni, sono messe insieme senza una necessità logica od in modo tale che esse non si accordino bene l'una con l'altra, lo stile si chiama ampolloso. Sono necessari in parecchi casi molto buon senso e molta esperienza, per guardarsi dalla forza eccessiva di tale linguaggio; poichè, quando si trascura la proprietà, si può usare un numero maggiore di queste parole impressionanti e indulgere a una maggiore varietà nel combinarle.

#### IV – L'EFFETTO DELLE PAROLE

Quando le parole hanno la pienezza del loro potere, tre effetti nascono nella mente dell'uditore. Il primo è il suono; il secondo, l'immagine o rappresentazione della cosa indicata dal suono; il terzo, il sentimento dell'anima prodotta da una o da entrambe le precedenti. Le pa-

role astratte composte, di cui abbiamo parlato, (onore, giustizia, libertà e simili) producono il primo e l'ultimo di questi effetti, ma non il secondo. Le parole semplici astratte si usano per indicare un'idea semplice senza molto badare alle altre che possano accompagnarla, come azzurro, verde, caldo, freddo e simili; queste sono capaci di ottenere i tre effetti, come lo possono, in maggior grado, le parole aggregate, uomo, castello, cavallo e simili. Ma ritengo che il più generale effetto di queste parole non nasca dalle rappresentazioni formali dei diversi oggetti, che essi vorrebbero richiamare all'immaginazione; perchè con un attento esame della mia mente e inducendo altri a esaminare le loro, io non riesco neppure a trovare che una volta su venti si formi tale rappresentazione; e, quando ciò avviene, avviene nella maggior parte dei casi per un particolare sforzo dell'immaginazione inteso a quello scopo. Ma le parole aggregate agiscono, come dissi di quelle astratte composte, non col presentare un'immagine alla mente ma col suscitare, quando ripetute, per forza d'abitudine, lo stesso effetto che suscita l'originale, quando si vede. Supponiamo di dover leggere un passo di tal genere: «Il fiume Danubio nasce in un'umida e montagnosa regione nel cuore della Germania, dove, correndo tortuosamente, bagna parecchi principati, finchè, dopo aver attraversato l'Austria e bagnato i bastioni di Vienna, entra in Ungheria; qui, con una vasta corrente ingrossata dalle acque della Sava e della Drava, lascia il mondo cristiano, e scorrendo attra-

verso barbare regioni che sono vicine alla Tartaria, sbocca con molte ramificazioni nel mar Nero».

In questa descrizione sono menzionate molte cose, come monti, fiumi, città, il mare, ecc. Ma ognuno esamini se stesso e veda se ha nella sua mente percepito l'immagine di un fiume, di un monte, di un terreno acquitrinoso, della Germania, ecc. Invero è impossibile, nella rapidità e nella veloce successione delle parole durante una conversazione, che si formino le idee sia del suono della parola, che della cosa rappresentata; d'altronde alcune parole che esprimono delle realtà sono così mischiate ad altre di un'importanza generica e nominale, che è praticamente impossibile passare dalla sensazione al pensiero, dalle cose particolari alle generali, dalle cose alle parole, in modo tale da rispondere agli scopi della vita; nè è necessario farlo.

## V – ESEMPI IN CUI LE PAROLE POSSONO COLPIRE SENZA SUSCITARE IMMAGINI

Trovo assai difficile persuadere parecchie persone che le loro passioni vengono suscitate da parole che, d'altra parte, non suscitano in loro alcuna idea; ed è anche più difficile convincerle che nel corso ordinario della conversazione noi siamo sufficientemente compresi, senza destare nessuna immagine delle cose che riguardano ciò

di cui parliamo. Sembra sia un oggetto superfluo di discussione, il porre a una persona la questione, se abbia nella sua mente idee oppure no.

Ognuno a prima vista, dovrebbe, nel suo intimo, sapere da solo giudicare della cosa. Ma, per quanto strano possa apparire, noi spesso non sappiamo riconoscere quali idee abbiamo delle cose o se abbiamo idee su qualche cosa. È necessaria sempre una grande attenzione per essere pienamente soddisfatti su questo punto. Da quando scrissi quest'opera, trovai due esempi molto notevoli della possibilità che un uomo oda parole senza avere un'idea delle cose che esse rappresentano, eppure in seguito sia capace di rivolgerle ad altri combinate in modo nuovo e con grande proprietà, energia e chiarezza. Il primo esempio è quello del Blacklock<sup>67</sup>, un poeta cieco dalla nascita. Pochi uomini, dotati della migliore vista, possono descrivere oggetti visivi con maggior intelligenza ed esattezza di questo cieco; il che non può affatto essere attribuito all'aver egli una concezione delle cose che descrive più chiara, di quello che è comune ad altre persone. Lo Spence, in una elegante prefazione che ha scritto per le opere di questo poeta, ragiona molto ingegnosamente, e, per lo più, credo, molto giustamente, sulla causa di questo straordinario fenomeno; ma non posso essere completamente d'accordo con lui sul fatto che alcune improprietà di linguaggio e di pensiero, che ricorrono in queste poesie, siano sorte dall'impulsivo

---

67 Thomas Blacklock (1721-1791), poeta scozzese.

concetto degli oggetti visivi che il poeta cieco aveva; dal momento che tali improprietà, ed anche molto più grandi, si possono trovare in scrittori di una classe anche più alta di quella del Blacklock, nonostante possedessero perfettamente il dono della vista. Si tratta di un poeta senza dubbio tanto impressionato dalle sue descrizioni quanto lo può essere uno che le legga; eppure egli è liricamente esaltato da cose di cui nè ha nè può avere altra idea oltre a quella di un nudo suono: e perchè quelli che leggono le sue opere non possono ricevere la stessa impressione che egli ebbe con così poche idee reali delle cose che descriveva? Il secondo esempio è di Saunderson<sup>68</sup>, professore di matematica all'Università di Cambridge. Questo dotto era molto erudito nella filosofia naturale, nell'astronomia e in tutte le scienze connesse con la matematica. La cosa più straordinaria e di maggiore importanza per il mio scopo fu che egli tenne belle conferenze sulla luce e sul colore; ed insegnò agli altri la teoria delle idee che essi avevano e che egli indubbiamente non aveva. Ma è probabile che le parole rosso, azzurro, verde suscitassero in lui come le idee dei colori stessi, poichè essendo possibile applicare a queste parole le idee di gradi maggiori o minori di rifrangibilità, e sapendo il cieco sotto quali altri rispetti i colori s'accordassero o meno, era tanto facile per lui ragionare sulle parole, come se fosse stato padrone assoluto delle idee.

---

68 Nicholas Saunderson o Sanderson (1682-1739), famoso matematico inglese.

Invero bisogna ammettere che egli non poteva fare sperimentalmente nuove scoperte. Egli non faceva altro che ciò che noi facciamo ogni giorno nella comune conversazione. Quando scrissi quest'ultima frase e usai le parole «ogni giorno» e «comune conversazione», non avevo dinnanzi alla mente l'immagine di una successione di tempo, nè di uomini in conversazione fra loro; nè ritengo che il lettore avrà tali idee nel leggerla; e neppure quando parlai di rosso, di azzurro e di verde; come pure della rifrangibilità avevo dipinti dinnanzi a me a guisa di immagini questi vari colori o i raggi di luce che passano da un mezzo in un altro e cambiano così direzione. So molto bene che la mente possiede la facoltà di suscitare tali immagini a piacere; ma allora è necessario per questo un atto di volontà, e nella ordinaria conversazione o lettura accade molto di rado che un'immagine sorga nella mente. Se dico: «Andrò in Italia la prossima estate», mi sono spiegato bene. Ma credo che nessuno con ciò si sia rappresentato nell'immaginazione l'esatta figura di colui che parla mentre va per terra o per mare o attraverso ad entrambi, ora a cavallo, ora in carrozza, con tutti i particolari del viaggio. Ancor meno egli ha un'idea dell'Italia, il paese dove mi proposi d'andare, o del verde dei campi, del maturare dei frutti e del calore dell'atmosfera così trasformatasi dopo la precedente stagione, che sono le idee contenute dalla parola «estate»; ma meno di tutto trae un'immagine dalla parola «prossima»; poichè questa parola significa l'idea di molte estati, con l'esclusione di tutte eccetto una, e certamente co-

lui che dice la «prossima estate» non ha un'immagine di tale successione e di tale esclusione. In breve, non soltanto di quelle idee che sono comunemente chiamate astratte, e delle quali non ci possiamo formare alcuna immagine, ma anche di particolari esseri reali, noi parliamo senza avere nell'immaginazione alcuna idea di essi, come certamente apparirà, in seguito a un diligente esame della nostra mente. In realtà la poesia dipende così poco, nei suoi effetti, dal potere di suscitare immagini sensibili, che sono convinto che essa perderebbe una parte molto considerevole della sua forza, se questo fosse il necessario risultato di ogni descrizione. Perché quella unione di parole commoventi, che è il più potente di tutti gli strumenti poetici, perderebbe spesso la sua efficacia insieme con la proprietà e la consistenza, se le immagini sensibili fossero sempre suscitate. Non v'è forse in tutta l'Eneide un passo più grandioso e più elaborato della descrizione della caverna di Vulcano nell'Etna e delle opere che quivi vengono eseguite. Virgilio s'indugia in particolar modo sulla forgiatura del tuono, che egli descrive modellato dai martelli dei Ciclopi. Ma quali sono gli elementi di questa straordinaria composizione?

*Tres imbris torti radios, tres nubis aquosae  
addiderant, rutili tres ignis, et alitis austri.  
Fulgores nunc terrificos, sonitumque, metumque  
miscabant operi, flammisque sequacibus iras*<sup>69</sup>.

---

69 «Vi avevano aggiunto tre raggi di obliqua pioggia, tre di piovosa nube, tre di rosso fuoco e tre di austro alato. Ora mischia-

Questo mi sembra meravigliosamente sublime; tuttavia se osserviamo freddamente quali immagini sensibili una combinazione di simili idee debba suscitare, le fantasie dei pazzi non possono sembrare più selvagge e assurde di questa descrizione. Questa strana combinazione è foggiate in forma di un grosso corpo, è lavorata dai Ciclopi a colpi di martello, è in parte levigata e in parte lasciata rozza. La verità è che se la poesia ci offre un nobile insieme di parole, corrispondenti a molte nobili idee connesse con circostanze di tempo e di spazio, o riferite l'una all'altra come causa ed effetto, o associate naturalmente, esse possono essere modellate insieme in qualunque forma e rispondere perfettamente al loro scopo. Non si richiede la connessione delle immagini visive, perchè non si forma nessuna reale rappresentazione, nè per questo è minore l'effetto della descrizione. Si ritiene in genere che quanto Priamo e i vecchi consiglieri dicono di Elena ci offra la più alta possibile idea di quella fatale bellezza:

Οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς  
τοιῆδ' ἄμφι γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·  
αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα ἔοικεν<sup>70</sup>.

---

vano all'opera terribili folgori, fragore e paura, e ire con fiamme che non danno tregua.» (Virgilio: *Eneide*, VIII, 429 e sgg.).

70 «Non era strano che i Troiani e gli Achei dai begli schinieri per lungo tempo soffrissero per tale donna; simile a una dea agli immortali giustamente sembrava.» (Omero: *Iliade*, III, 156 e sgg.).

Non v'è una parola sui particolari della sua bellezza, nulla che possa suggerire un'idea precisa della sua persona; pure siamo molto più colpiti da questo modo di ricordarla che da quelle lunghe ed elaborate descrizioni di Elena, tramandate dalla tradizione o create dalla fantasia, che s'incontrano in alcuni autori. Sono convinto che essa mi colpisce ben di più della minuziosa descrizione che Spenser ha dato di Belphebe; sebbene ritengo che vi siano in quella descrizione parti molto belle e altamente poetiche, come ve ne sono in tutte le descrizioni di quell'eccellente scrittore. Il terribile quadro che Lucrezio ci ha dato della religione per dar risalto alla magnanimità del suo eroe filosofico in opposizione ad essa, si crede sia delineato con grande audacia e vivezza:

*Humana ante oculos foede cum vita iaceret  
in terris oppressa gravi sub religione,  
quae caput a coeli regionibus ostendebat  
horribili desuper visu mortalibus instans;  
primus Graius homo mortales tollere contra  
est oculos ausus...<sup>71</sup>.*

Quale idea traete da una rappresentazione così perfetta? Nessuna, certamente; nè il poeta ha detto una sola parola che possa servire a far risaltare un solo membro o una sola fattezza del fantasma che egli intendeva rappre-

---

<sup>71</sup> «Giacendo la vita umana in ben tristi condizioni, soffocata la terra da un'opprimente religione che sorgeva dalle regioni del cielo, al di sopra dei mortali, con terribile aspetto, per primo un Greco osò levar contro i suoi occhi mortali.» (Lucrezio: *De rerum natura*, I, 63 e sgg.).

sentare con tutti gli orrori che l'immaginazione può concepire. In realtà poesia e retorica non raggiungono nella descrizione un'esattezza che possa competere con quella della pittura; il loro compito è di far impressione piuttosto con la simpatia che con l'imitazione, di spiegare l'effetto delle cose sulla mente dell'autore o di altri piuttosto che presentare una chiara idea delle cose stesse. Questo è il loro campo più vasto e quello in cui meglio riescono.

## VI – LA POESIA NON È STRETTAMENTE UN'ARTE IMITATIVA

Quindi possiamo osservare che la poesia nel suo senso più generale, non può essere chiamata in senso stretto un'arte di imitazione. È invero imitazione finché descrive gli atteggiamenti, e le passioni degli uomini, che le parole possono esprimere dove *animi motus effert interprete lingua*. Qui c'è una stretta imitazione, e tutta la poesia puramente drammatica è di questo genere. Ma la poesia descrittiva opera soprattutto per sostituzione, per mezzo dei suoni che per l'abitudine producono l'effetto di realtà. Non v'è imitazione al di fuori della somiglianza e le parole indubbiamente non hanno rassomiglianza con l'idea a cui si riferiscono.

## VII – COME LE PAROLE INFLUISCONO SULLE PASSIONI

Ora, poichè le parole impressionano non per un potere originale, ma per rappresentazione, si potrebbe supporre che il loro influsso sulle passioni dovesse essere leggero; pure la cosa sta altrimenti; poichè troviamo per esperienza che l'eloquenza e la poesia sono altrettanto capaci, anzi molto più capaci, di produrre impressioni profonde di quello che non sia ogni altra arte e in moltissimi casi perfino la natura stessa. E ciò deriva principalmente da queste tre cause. In primo luogo prendiamo vivamente parte alle passioni degli altri e facilmente siamo colpiti e tratti alla simpatia da un indizio che ce le riveli; e non vi sono segni che possano esprimere pienamente come le parole tutte le circostanze della maggior parte delle passioni, cosicchè se qualcuno parla intorno a un argomento, non soltanto può comunicarvi il soggetto, ma anche l'impressione che ne ha. È certo che l'influsso della maggior parte delle cose sulle nostre passioni non deriva tanto dalle cose stesse quanto dalle nostre opinioni su di esse; e queste dipendono moltissimo a loro volta dalle opinioni degli altri uomini, comunicabili per lo più solo attraverso le parole. In secondo luogo vi sono molte cose in se stesse impressionanti che ricorrono raramente nella realtà, mentre si incontrano spesso le parole che le rappresentano; e così hanno la possibilità di produrre una profonda impressione e di radicarsi

nella mente, mentre l'idea della realtà che ad esse corrisponde era transitoria; ed anche per coloro che forse non la sperimentarono mai sono tuttavia molto impressionanti come la guerra, la morte, la carestia, ecc. Inoltre molte idee non sono mai state presentate ai sensi degli uomini se non da parole come Dio, gli angeli, i diavoli, il cielo e l'inferno, che pure tutte hanno molto influito sulle passioni. In terzo luogo, con le parole abbiamo la possibilità di fare combinazioni, tali che non potremmo altrimenti ottenere. Per questo potere di combinazione possiamo, con l'aggiunta di circostanze ben scelte, dare nuova vita e una nuova forza ai semplici oggetti. Nella pittura possiamo tracciare una bella figura che ci piace, ma non possiamo mai darle quel tocco animatore che può ricevere dalle parole. Per rappresentare un angelo in pittura potete soltanto disegnare un bel giovane alato, ma che cosa la pittura può offrire di così grande come l'aggiunta di una parola: «l'angelo del Signore»? È vero: qui io non ho un'idea chiara; ma queste parole colpiscono la mente più dell'immagine sensibile; ed è ciò che sostengo. Un ritratto di Priamo trascinato ai piedi dell'altare e qui assassinato, se fosse ben eseguito sarebbe indubbiamente molto commovente; ma vi sono circostanze molto aggravanti che non si potrebbero rappresentare.

*Sanguine foedantem quos ipse sacraverat ignes*<sup>72</sup>.

---

72 «Insozzando di sangue il focolare che egli stesso aveva consacrato.» (Virgilio: *Eneide*, II, 502).

Consideriamo come altro esempio quei versi del Milton dove descrive la caduta degli angeli ribelli nel loro orribile regno:

*...Through many a dark and dreary vale  
They pass'd, and many a region dolorous,  
O'er many a frozen, many a fiery Alp;  
Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and shades of death  
A universe of death*<sup>73</sup>.

Qui si spiega la forza d'unione in

*Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and shades:*

che pure perderebbe la maggior parte dell'effetto se essi non fossero le

*Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and shades of death.*

L'idea di questa impressione generata da una parola, che nulla, se non quella parola, può anettere ad altre, genera in altissimo grado il sublime; e questo sublime si eleva anche di più con ciò che segue: *a univers of death*. Si tratta qui di nuovo di due idee rappresentabili solo con la parola e l'unione è grandiosa e impressionante al di là di ogni concezione, ammesso che si possano propriamente chiamare idee quelle che non presentano alla mente un'immagine distinta: ma pure sarà difficile intendere come le parole possano eccitare le passioni che sono connesse con oggetti reali, senza rappresentare

---

<sup>73</sup> «Passarono per tetre e oscure valli, per molte regioni dolorose, per i ghiacciai e per le Alpi impervie; per rocce, spelonche, laghi, stagni, lagune, antri ed ombre di morte, un universo di morte.» (Milton: *Paradise lost*, II, 618 e sgg.).

questi oggetti chiaramente. Questo è difficile per noi perchè non distinguiamo sufficientemente, nelle nostre osservazioni circa il linguaggio, fra un'espressione chiara ed una forte. Esse sono frequentemente confuse l'una con l'altra, sebbene siano in realtà estremamente diverse. La prima riguarda l'intelletto; la seconda le passioni. L'una descrive una cosa come è, l'altra la descrive come è sentita. Ora, come vi sono un tono commovente di voce, un contegno appassionato, un gesto agitato che colpiscono indipendentemente dalle cose che li hanno provocati, così vi sono parole e determinate disposizioni di parole che, essendo particolarmente destinate a soggetti appassionati e sempre usate da coloro che sono sotto l'influsso di una passione, colpiscono e commuovono più di quelle che molto più chiaramente e distintamente esprimono il soggetto materiale.

Noi cediamo alla simpatia ciò che neghiamo alla descrizione. La verità è che tutte le descrizioni verbali, che siano puramente descrizioni, anche se esattissime, danno un'idea così povera e insufficiente della cosa descritta, che essa a stento potrebbe produrre il minimo effetto, se colui che parla non chiamasse in aiuto quei modi del discorso che rivelano in lui stesso un sentimento vivo e forte. Allora per il contagio delle nostre passioni, si trasmette a noi il fuoco già acceso in un altro, la cui scintilla non avrebbe mai potuto sprizzare dall'oggetto descritto. Le parole, data la forza con cui trasmettono le passioni con quei mezzi che abbiamo già ricordato, compensano pienamente la loro debolezza sotto altri riguar-

di. Si può osservare che le lingue evolute e lodate per la superiorità della loro chiarezza e sottigliezza, mancano in generale di forza. La lingua francese ha quella perfezione e quel difetto; invece le lingue orientali e in generale le lingue dei popoli meno civili hanno una grande forza e un grande vigore espressivi, e questo è naturale. I popoli rozzi sono soltanto comuni osservatori delle cose e non critici nel distinguerle; ma per questo motivo essi ammirano di più e sono più colpiti da ciò che vedono, e quindi si esprimono in una forma più calda e più appassionata. Se il sentimento è ben trasmesso, opererà il suo effetto senza un'idea chiara, spesso del tutto senza alcuna idea della cosa che gli ha dato origine.

Si poteva aspettarsi, data la fertilità del soggetto, che io considerassi la poesia nei riguardi del sublime e del bello più ampiamente; ma bisogna osservare che il soggetto da questo punto di vista è già stato trattato spesso e bene. Non era mia intenzione entrare nella critica del sublime e del bello in alcun'arte, ma tentare di fissare i principî che possono condurre ad accertare, a distinguere e a formare una specie di canone per essi; questo scopo io penso possa essere meglio raggiunto con una ricerca delle proprietà di quelle cose esistenti in natura che suscitano in noi amore e stupore, e col mostrare in qual modo esse agiscano per produrre queste passioni. Le parole dovevano essere considerate solo per mostrare in base a quali principî esse potessero rappresentare le cose naturali e per quali poteri sapessero impressionarci

spesso con tanta forza quanto le cose rappresentate, e talvolta con una forza anche maggiore.