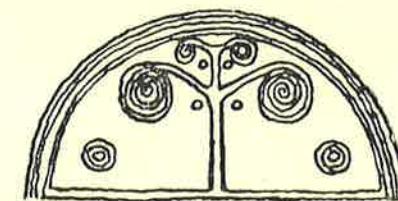


GIORGIO FANO

ESTETICA E LINGUISTICA  
IN CROCE E DOPO CROCE



## ESTETICA E LINGUISTICA IN CROCE E DOPO CROCE

La vastità della materia, che richiederebbe un intero corso di lezioni, mi obbliga a limitarmi ad alcuni pochi punti salienti.

L'idealismo neo-hegeliano è, a mio parere, ancora vivo e presente nella migliore cultura italiana. Dei due ultimi nostri grandi pensatori, il Gentile ha il merito d'aver portato alle estreme conseguenze logiche l'idealismo post-kantiano, e chiunque oggi mediti sul problema ontologico e logico-speculativo deve in un modo o nell'altro fare i conti con l'attualismo.

Nei problemi particolari invece, nell'Estetica, nella Morale, nella Gnoseologia delle scienze e persino nella Pedagogia (alla quale il Gentile ha purtroppo dedicato molte delle sue energie) l'attualismo s'è dimostrato poco fecondo.

L'opposto si può dire del Croce. La sua Logica filosofica e la sua Epistemologia (quest'ultima presa malamente a prestito dall'empirio-criticismo) sono state talora acriticamente ripetute, ma non hanno dato luogo ad alcun notevole sviluppo, mentre le sue dottrine particolari, specialmente nel problema estetico, in quello economico-politico e in quello storiografico, hanno esercitato e continuano ad esercitare una vasta e profonda influenza.

Quando si dice che il pensiero di un filosofo è ancora vivo, non si intende dire che tutte le sue proposizioni possono venir accettate. L'Estetica del Croce è viva perché tutti i pensatori che hanno trattato l'argomento dopo di lui hanno dovuto misurarsi col pensiero suo, e perché tutta la nostra migliore critica e storia letteraria e artistica degli ultimi quaranta anni ha subito la sua influenza.

Segno di vitalità sono anche le non poche discussioni che le teorie crociane hanno promosso, e che vengono tuttora dibattute.

1. *Estetica formalistica ed Estetica contenutistica.* — Una delle più insistenti discussioni è quella fra formalisti e contenutisti. L'Estetica del Croce — si dice da più parti — è essenzialmente formalistica. Quando leggiamo l'opera di un grande poeta noi

siamo presi da tutta la sua visione del mondo e da tutti i suoi interessi concettuali, morali, sociali e religiosi. Non ci limitiamo, come vorrebbero i crociani, a considerare come, cioè con quale efficacia e armonia, il poeta si sia espresso, ma ci interessa ben più che cosa egli abbia avuto da dirci, quale sia il suo messaggio. Non ci interessa solo la forma ma, anche più, il contenuto della sua opera.

Non può riuscirci indifferente se il poeta fa oggetto della sua poesia le sue effimere impressioni sensuali o le sue futili fortune erotiche o invece se gli riesce a rievocare una infinita gamma di passioni umane e tutto un mondo di problemi intellettuali e morali.

Secondo il Croce nel giudicare l'opera di un poeta si dovrebbe prescindere da tutte quelle notizie psicologiche e biografiche che non confluiscono direttamente nella sua poesia, ma è evidente che in tal modo il giudizio estetico diventa astratto. Non si può astrarre la poesia dalla vita del poeta se non si vuol ridurre la critica e la storia letteraria ad una semplice esercitazione stilistica.

Secondo il Croce inoltre sarebbe falso considerare il poeta come rappresentante di un dato secolo e di una data società, e in tal modo, dopo aver isolato la poesia dalla vita del poeta, si isola la vita dalla società di cui il poeta fa parte.

E' evidente, mi pare, che queste critiche non sono né tutte da accettare né tutte da respingere: in parte esse indicano delle effettive defezioni e in parte sono il frutto di non lievi fraintendimenti e incomprensioni.

2. *Un tipico esempio di mentalità anti-crociana: l'opera di G. Lukács.* — Il Lukács, che fu titolare della cattedra di Estetica all'Università di Budapest, è considerato come il maggiore critico e storico della letteratura di osservanza marxista.

Qualche anno fa abbiamo avuto la fortuna di averlo ospite nella nostra Società filosofica, dove egli s'è intrattenuto amichevolmente con i colleghi italiani e ci ha tenuto una conferenza sul tema *Il realismo nella letteratura*.

L'incontro è stato interessante e sconcertante, come è sconcertante la sua *Storia della letteratura tedesca* e tutta l'opera sua.

Il Lukács è uomo di vastissima cultura e di non comune intelligenza, ciò che non gli impedisce di dire una quantità di sciocchezze, sviato, come egli è, da un entusiasmo dogmatico

affine a quella pericolosa religiosità che dette alle fiamme la biblioteca di Alessandria.

Anche da noi egli conta non pochi ammiratori e seguaci, specie fra i giovani intelligenti e cupidi di cose nuove, e molti sostengono che la storia letteraria come egli la intende è « il solo tipo di storia che meriti veramente questo nome ».

A dir vero la sua è una stranissima storia della poesia, dove si parla continuamente di problemi morali, politici e soprattutto economici e sociali, e quasi mai di arte e di poesia.

Egli non sente che del disprezzo per quei perdigiorno che sono i puri poeti, quelli in cui — come nel *Sänger* (l'aedo) del Goethe — il canto sgorga con la spontaneità di un grido, e apprezza solo quelli che fanno « una letteratura realistica di critica sociale ».

Ugualmente egli disprezza quei critici che giudicano un'opera d'arte basandosi sui « giudizi soggettivi del buon gusto » e che pretendono di darci delle valutazioni estetiche che non tengono conto dei più vitali problemi sociali, politici ed economici.

La sua caratterizzazione dei grandi poeti è veramente rivoluzionaria. Egli ritiene ad esempio che le opere di Sofocle abbiano un valore solo in quanto rispecchiano « le lotte per la dissoluzione del dominio gentilizio », quelle di Dante e di Shakespeare in quanto « riflettono le lotte del feudalismo autolacerantesi », quelle di Tolstoi perché ci fanno sentire « i prodromi della rivoluzione agraria russa », e quelle di Goethe perché vi si sente « un'eco dei problemi suscitati dalla rivoluzione francese e da quella di luglio ».

Dell'*Amore e raggio* dello Schiller (che è un'opera mediocre, costruita con abilità teatrale come i drammi del Sardou) egli dirà che « raggiunge le più alte possibilità tragiche risultanti dai conflitti fra il secondo e il terzo stato » e via su questo tono.

Del Romanticismo tedesco, che fu un così profondo e complesso movimento artistico e culturale e che ha avuto una così vasta influenza su tutta la cultura europea, egli dirà che fu « essenzialmente un movimento reazionario che se non tendeva proprio a restaurare l'ordinamento sociale precapitalistico, aspirava però a introdurre un capitalismo politicamente e socialmente reazionario che potesse raccogliere in sé i residui feudali ». Chi potrebbe riconoscere in queste parole la poesia dello *Sturm und*

*Drang*, quella del Werther e dello Iacopo Ortis, di Novalis, di Victor Hugo e del Manzoni?

L'antitesi fra la critica contenutistica e quella formalistica risulta anche solo dai termini comunemente usati dalle due scuole per caratterizzare le opere d'arte.

Nel Lukács, nel Brecht, nello Jünger e nei loro accoliti abbondano dei termini come: schiavismo, feudalismo, rivoluzione, capitalismo, borghesismo, proletariato, reazionario, democratico progressista e simili. Nei crociani invece troveremo ad ogni passo: lirico, idillico, musicale, icastico, enfatico, prosastico, ermetico, simbolico, surrealista e via discorrendo.

L'antipatia per la poesia pura sarà espressa dal Brecht dicendo che essa dovrebbe trovare il suo posto piuttosto nella storia della cucinaria, che in quella della civiltà umana, e lo Jünger aggiungerà che un orario ferroviario rappresenta un'espressione più adeguata dei tempi moderni che una pura lirica amorosa.

Ritengo che la maggior parte delle persone di buona cultura saranno d'accordo che convenga evitare tanto l'uno che l'altro di questi atteggiamenti unilaterali. Meno facile è l'accordo su una formulazione teorica che renda conto di ciò che vi è di legittimo in quelle due opposte esigenze.

Io proporrà intanto di distinguere — ciò che il Croce non ha fatto — il giudizio di perfezione da quello di valutazione.

Chiamo giudizio di perfezione quello che esamina soltanto se una data attività abbia raggiunto il suo fine, giudizio di valutazione, invece, quello che cerca di valutare l'importanza, la complessità e l'elevatezza di una data opera.

Per trarre un esempio da altro campo di studi: se qualcuno eseguisce l'operazione 200 diviso 10 uguale 20, io dovrò riconoscere che l'operazione è riuscita perfettamente, ma con ciò non intendo certo dargli un attestato di provetto matematico.

Ora il Croce sembra ritenere che la sola cosa che importi giudicando d'arte sia il giudizio di perfezione, il quale cerca di stabilire se il poeta abbia o no espresso adeguatamente il suo sentimento, cioè se l'opera sua sia poesia o non poesia. Tutto ciò che riguarda invece la complessità, l'elevatezza, il valore morale dei sentimenti espressi, gli sembra di poca o nessuna importanza. Una volta egli ebbe a dire sarcasticamente che non si sentiva di « dare dei voti » ai poeti assegnando a Dante un trenta

e, poniamo, un ventisei al Petrarca e un diciotto al Monti; eppure una qualche graduazione quantitativa è sempre implicita nei nostri giudizi. Altrimenti se qualcuno esclama: « come è meraviglioso questo cielo stellato » e se quella espressione corrisponde al suo sentimento, si dovrà dire che basta ciò a farlo poeta.

Tuttavia si deve riconoscere che, dal punto di vista dell'indagine filosofica, quello che più importa è la definizione del criterio di perfezione. Non vi sono due criteri diversi, l'uno per le opere eccelse e l'altro per quelle comuni: la metodologia rimane la stessa. Il procedimento logico con cui si dimostra che 200 diviso 10 è uguale a 20 non è diverso da quello con cui si dimostrano i teoremi della matematica superiore.

Il Croce è stato, secondo me, portato quasi suo malgrado a insistere sul criterio di perfezione e a trascurare quello di valutazione, il quale, come ogni criterio quantitativo applicato all'attività spirituale, appare incerto e inadeguato.

In pratica non è difficile risolvere con buon senso l'antitesi fra formalismo e contenutismo. Da una parte si deve rispettare l'autonomia del valore estetico e non degradare l'opera d'arte a semplice sintomo o sottoprodotto di una situazione economica, ma d'altra parte non si può caratterizzare un'opera se non ponendola in relazione con il suo ambiente culturale e sociale e rilevandone il contenuto morale e intellettuale. E' questo in realtà ciò che fanno istintivamente i critici di buon gusto a qualunque tendenza appartengano.

3. *La pretesa alogicità dell'intuizione.* — La tendenza formalistica si riconnette alla definizione crociana dell'arte come intuizione pura. E' questo uno dei concetti più discutibili nella Filosofia dello spirito, e che può sembrare patentemente contraddittorio: da una parte il filosofo afferma che il pensiero logico è una categoria universale che investe tutta la realtà, dall'altra egli ammette una realtà, quella dell'arte, che si sottrae alla logicità.

Vi sono nelle opere del Croce numerosissimi passi in cui egli afferma in modo esplicito che nulla si può concepire che sia privo di pensiero logico. Ed è naturale che una filosofia idealistica non possa ammettere una realtà che non sia accompagnata dal pensiero, perché, se anche ci fosse, noi non ne potremmo saper nulla.

Ma vi sono nel Croce dei passi altrettanto numerosi in cui egli afferma che l'opera d'arte è e dev'essere alogica, e anche noi dobbiamo riconoscere che la nostra esperienza estetica sembra attestarci che c'è qualche cosa di vero in codesta innocenza intellettuale dell'arte.

Se non m'inganno, né Croce né i crociani hanno saputo risolvere questa difficoltà e la si può risolvere soltanto riconoscendo che l'intuizione artistica è alogica non in sé ma per noi, in quanto prescindiamo dal suo aspetto logico.

La stessa cosa vale del resto in tutti i campi dello scibile quando si parla di 'attività pure'.

Non esiste un uomo puramente economico e non esiste, come il Croce vorrebbe, alcuna azione puramente economica, ma tale la possiamo considerare noi quando nel valutarla facciamo astrazione dal criterio morale. Ugualmente quando si parla di una logica o di una matematica pura, si direbbe un'assurdità se si volesse parlare di un pensiero privo di ogni intuizione ed espressione (del quale, non essendo espresso, non potremmo saper nulla) mentre è ben legittimo dire che il matematico deve prescindere nelle sue dimostrazioni da ogni riferimento intuitivo. La matematica indiana manca appunto di quel rigore scientifico che è dovuto al genio ellenico, perché troppo spesso se la cava nelle sue dimostrazioni con la formula 'come si vede dalla figura'.

4. *Empiricità dei concetti distinti del Croce.* — Nello stesso modo si può forse risolvere un'altra difficoltà. I quattro concetti puri del Croce: Arte, Scienza, Economia e Morale, dovrebbero distinguersi per la loro universalità dai concetti empirici che sono particolari. Ma se fosse vero che nell'esperienza si trovano distinte le une dalle altre le opere artistiche, scientifiche, economiche e morali, è evidente che la distinzione diventerebbe classificatoria ed empirica. Difetto capitale dal punto di vista del Croce, il quale ha combattuto una strenua battaglia contro i generi letterari e contro tutte le classificazioni empiriche dell'atto spirituale.

Se invece consideriamo quelle categorie non come classificazioni delle opere in sé, ma come distinzioni del punto di vista che noi assumiamo nel giudicarle, allora la cosa cambia d'aspetto.

Non si dirà allora che vi sono opere puramente artistiche, bensì che noi chiamiamo opere d'arte quelle che — per il pre-

valore del valore estetico o per altra ragione — noi giudichiamo da quel punto di vista.

Il *Fedone* ad esempio ci potrà apparire come opera di pensiero quando ricercheremo in essa la risposta a qualche nostro problema filosofico, e ci apparirà invece come opera d'arte quando ci lasceremo prendere dalla sua sublime bellezza.

Il preconcetto che l'arte ci debba dare un'intuizione pura ha talora impedito al Croce di ben comprendere e giudicare certi lavori d'arte. È noto ad esempio che in un primo tempo il suo giudizio sui *Promessi Sposi* e in genere sulla poesia del Manzoni è stato tutt'altro che comprensivo. I profondi interessi concettuali e morali che animano l'opera di questo nostro autore sembravano in troppo evidente contrasto con la teoria dell'intuizione pura. Croce ritenne dapprima di dover caratterizzare gli scritti del Manzoni come opere di « oratoria piuttosto che di poesia ». Con questa, diciamo pure indegna, designazione, egli intendeva significare che la rappresentazione poetica non è nel Manzoni scopo a sé stessa, ma un mezzo per influire sullo stato d'animo e sulle convinzioni dei lettori. Negli ultimi anni il buon senso del Croce prevalse sulla sua coerenza logica ed egli riconobbe l'alto valore poetico dell'opera manzoniana, senza tuttavia spiegarci come tale riconoscimento potesse accordarsi con la teoria dell'intuizione pura.

5. *Arte e tecnica artistica.* — L'estetica crociana ha identificato l'intuizione con l'espressione affermando che se l'artista non sa esprimere la sua immagine vuol dire che egli si illude di possederla ma che effettivamente non la possiede.

Questa affermazione può avere qualche valore come reazione all'opinione volgare che sopravvaluta la tecnica e ritiene ingenuamente che ognuno di noi sarebbe valente pittore o scultore purché avesse l'abilità manuale di maneggiare i colori e lo scalpello.

E' verissimo che la tecnica non è tutto, ma essa è pur qualche cosa. Se fosse vero che basta aver in mente un'opera d'arte per poterla esprimere, basterebbe ricordare perfettamente una sinfonia per saper suonare tutti gli strumenti senza alcun addestramento.

La tecnica, che sta in continua reciproca azione con la creazione artistica, non poteva trovare un adeguato riconoscimento in

un'Estetica che considera il sorgere dell'immagine poetica come un miracolo non analizzabile.

L'arte, dice il Croce, è un'attività creatrice d'immagini, ma alla domanda che cosa poi siano le immagini, la risposta è piuttosto negativa che positiva: non sono sensazioni né emozioni, non sono concetti, non sono volizioni pratiche. Ma che cosa sono?

Il Croce ha giustamente insistito nel rilevare che le impressioni sensibili e le emozioni, pur essendo un precedente necessario, sono qualche cosa di ben diverso dalla rappresentazione artistica. Ma come si passa dallo stadio emotivo a quello estetico? Come ho cercato di dimostrare altrove, le impressioni ed emozioni diventano immagini in seguito alla trasfigurazione che la nostra commossa memoria compie rievocando ciò che abbiamo sentito.

La memoria è quella che, operando la prima *synopsis* fra gli elementi della sensibilità, rende possibile la contemplazione estetica, come è ben simboleggiato dal mito greco che pone Mnemosine madre delle muse.

Bisogna naturalmente distinguere la memoria cronachista e documentaria che, nella sua oggettiva registrazione astrae dalle impressioni soggettive, dalla memoria poetica che accoglie in sé la soggettività del sentimento.

Ma se l'immagine artistica nasce quando le nostre impressioni vengono contemplate nella idealità della memoria, il modo naturale di comunicare ad altri una nostra immagine dovrà esser questa: fargli sentire quelle impressioni in modo che egli, accogliendole nella sua memoria, possa riprodurre l'immagine.

La tecnica artistica altro non è che l'abilità di predisporre codesti stimoli. Com'è ovvio, l'importanza della tecnica è diversissima secondo i casi: se l'immagine è un profilo nero su bianco, si richiederà un'abilità tecnica ben diversa da quella richiesta dal *Giudizio universale* di Michelangelo.

Alcune arti, come quella cinematografica, richiedono una tecnica particolarmente laboriosa, e nessun regista certo potrebbe accettare la sentenza crociana che ciò che l'artista si rappresenta interiormente egli lo sa anche esprimere. Il regista potrà alle volte avere una chiarissima visione interiore di un'azione drammatica, ma se egli non avrà la fortuna di trovare gli attori adatti e non avrà poi la tenace pazienza e l'abilità faticosamente con-

quistata di predisporre i mezzi tecnici occorrenti, l'opera sua resterà nel limbo dei sogni non realizzati.

6. *Estetica e linguistica*. — Ho detto che un'immagine pittrica si comunica disponendo opportunamente i colori, ma, se il pittore non ha modo di procurarsi i colori che fanno al caso suo, la comunicazione della sua immagine diventerà impossibile.

Ora è un fatto che per gran parte della nostra vita interiore noi ci troviamo appunto nella situazione di un pittore privo di colori. Noi accogliamo nella nostra memoria immagini in movimento che la pittura non può rendere, rievociamo lo stormire delle foglie e il fresco dell'aria, la nostra sete e le nostre nostalgie ed emozioni, e di tutto ciò, quando ne siamo capaci, formiamo nella nostra mente un quadro unitario. Ma per comunicarlo veramente dovremmo, con una specie di suggestione mentale, trasmettere ad altri il ricordo delle nostre sensazioni e dei nostri sentimenti.

Come facciamo con le immagini di forme, colori e suoni, così dovremmo comunicare direttamente quelle degli odori, sapori, impressioni tattili, ecc. infliggendo allo spettatore le corrispondenti impressioni fisiche. Ma è evidente che, se dovessimo in tal modo comunicare l'immagine per esempio di un incendio o di un naufragio, di una malattia o di un'operazione chirurgica, la gravità della sensazione, che interessa troppo violentemente la nostra sensibilità come tale, impedirebbe l'atto contemplativo. Senza contare che non disponiamo di alcun mezzo per comunicare direttamente l'avvertimento delle nostre emozioni effettive, dell'odio e dell'amore, del desiderio e della disperazione e simili.

Poiché non disponiamo di mezzi adatti a trasmettere la maggior parte delle nostre immagini e poiché la nostra fisiologia non ci consente di rendere direttamente le impressioni troppo violente, l'uomo ha dovuto ricorrere a un mezzo tecnico indiretto.

Così è sorto il linguaggio. I fonemi della lingua non sono, nella loro funzione essenziale, immediatamente espressivi come i colori del pittore e i suoni del musicista, ma sono un mezzo indiretto per richiamare alla nostra mente certe certe immagini.

Come le lettere dell'alfabeto sono dei segni convenuti per farci ricordare dei fonemi, così le parole della lingua sono dei segni per richiamarci alla mente certi concetti e certe immagini,

tant'è vero che lo stesso concetto può venire espresso in lingue diverse da parole diverse.

L'Estetica del Croce porta l'ambizioso sottotitolo di *Linguistica generale!* perché secondo il nostro autore estetica e linguistica, in quanto scienze filosofiche, sono la stessa cosa: l'arte è intuizione, l'intuizione è espressione e l'espressione linguistica non è altro che arte.

I glottologi hanno considerato di solito il linguaggio come un sistema di segni convenuti, ma secondo il Croce (che in ciò segue l'indirizzo dello Herder e dello Humboldt) il linguaggio non è un mezzo di espressione, ma l'idea o rappresentazione stessa, che non si può mai concepire distaccata o distinta dall'intuizione. Quando s'intuisce un proprio stato d'animo si pronunciano — secondo Croce — interiamente le parole corrispondenti: « sento fame, questo corpo mi pesa, questo animale mi mette paura » (opinione questa che viene smentita da una quantità di accurate esperienze psicologiche). Si possono avere, ribatte il Croce, delle confuse sensazioni e impressioni affettive, e non saperle esprimere, e l'arte consiste appunto in quell'atto contemplativo col quale ciò che oscuramente si agitava nell'animo nostro viene sollevato a chiarezza intuitiva; ma quando il sentimento è intuito esso diventa espressione e parola.

Perciò, secondo il Croce, è stato un cattivo consiglio quello che il De Amicis e altri davano ai giovani, di studiare il vocabolario. Chi vive intensamente e contempla e pensa, ha perciò stessa tutto il linguaggio che gli occorre.

Essendo l'intuizione del tutto individuale, la parola che l'uomo adopera non è mai la stessa, ma acquista un particolare significato dal sentimento con cui viene pronunciata: *si duo dicunt idem non est idem*. L'intuizione è un atto individuale irripetibile.

Per questo le traduzioni, in cui si postula la separabilità del contenuto dalla forma, sono impossibili per la poesia. Le traduzioni sono, come i francesi dicono delle donne, o brutte e fedeli o belle e infedeli. Nel primo caso non sono poesia ma un semplice aiuto filologico ad intendere il testo, nel secondo sono opere nuove che non hanno con l'opera originale che un'approssimativa somiglianza estrinseca.

Per la stessa ragione secondo il Croce sarebbe falso e sciocco il concetto di una lingua universale come quella vagheggiata dal

Leibniz o quella che si crede di poter realizzare con l'Esperanto. Quell'idea resterà sempre un'utopia poiché, data l'individualità dell'atto linguistico, una supposta lingua universale o non sarà lingua o non sarà universale.

Tutti i concetti grammaticali, a cominciare da quelli di sillaba e parola, parola greca o tedesca, ecc. non sono per il Croce che astrazioni e non hanno alcun valore scientifico né alcun preciso significato. Non esistono né repertori lessicali né regole sintattiche, né leggi fonetiche che abbiano valore di scienza.

Non è vero che lo studio della lingua favorisce la perfezione aiutando il poeta a padroneggiare la tecnica espressiva. Secondo Croce nel processo della produzione artistica non entra mai nessun elemento tecnico. Il concetto di tecnica è estraneo così all'estetica che alla critica d'arte.

La linguistica del Croce ha esercitato per qualche tempo, specialmente ad opera del Vossler, una certa influenza su alcuni glottologi. Non starò qui a confutarne gli evidenti errori, e perché lo farò diffusamente in un prossimo libro, e perché le tesi crociiane non sono ormai seguite da quasi nessun linguista.

La sua estetica, invece, malgrado le riserve che ho fatto e altre che si possono fare, mi pare ancora oggi viva e beneficamente operante nella nostra cultura. A mio parere si deve anzi riconoscere che se, in altri campi di studio, l'Italia segue talora faticosamente le scoperte e iniziative altrui, nel campo dell'arte, della critica e della storia letteraria e artistica, i nostri studi hanno raggiunto un livello superiore a quello comune nelle altre nazioni, e ciò è indubbiamente dovuto all'opera di Benedetto Croce.

Il suo pensiero vive tuttora in noi, non perché esso possa venir accettato senza riserve, ma perché non è possibile, oggi, come ho detto, filosofare in modo concludente intorno all'arte e alla critica d'arte, se non si è compreso e assimilato e discusso il concetto dell'arte che, seguendo il Vico e il De Sanctis, è stato elaborato dal Croce.

GIORGIO FANO

RICORDO DI GIORGIO FANO. — E' triste dover ricordare l'amico Giorgio Fano al termine di quest'articolo che riproduce il testo di una delle ultime conferenze sue. Ma vogliamo ricordarlo qui, quasi si continuasse il discorso tante volte tenuto assieme. Non lo sentiremo più,

nella nostra Società filosofica romana, prendere la parola, sempre di nuovo e ogni volta come primo, con l'alacrità e l'aire che gli anni e il male, di cui già aveva avuto avvertimento, non erano riusciti a fiaccare: a difendere, secondo che egli intendeva, l'idealismo, *den Kaiser, den Kaiser zu schützen*, qualche volta ingenuamente sorprendendosi che l'amico, più giovane di anni, intendesse 'anche lui' difendere l'apriorità del pensiero, quasi che i tanti anni in cui le nostre voci avevano risuonato dall'una e dall'altra parte delle stesse mura antiche non avessero avuto forza di penetrarle. Ma disarmavano, con la fermezza delle convinzioni, la tenacia e il calore del suo discorso, anche se dagli inizi e i primi studi si era volto all'attività speculativa — con l'impegno e il fervore che soprattutto caratterizzarono gli ultimi anni — relativamente tardi; e ciò non soltanto per le vicissitudini del mondo che pure pesarono — e ahimè come — sul destino della sua vita. Nato a Trieste nel 1885, Giorgio Fano si era laureato in filosofia presso l'Università di Vienna e, più tardi, presso quella di Padova. Nel 1936 fu sottoposto al giudizio del Tribunale speciale e carcerato. Svolse la sua attività presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Roma, dove era stato già assistente di Giuseppe Lombardo-Radice, e dove tenne, dopo la caduta del fascismo, vari incarichi per l'insegnamento della filosofia oltre che della pedagogia. Tra le sue opere siano qui ricordate: *La contraddizione del concetto estetico nel sistema di B. Croce*, Firenze, 1912; *Dell'universo ovvero di me stesso*, Milano, 1926; *La filosofia di B. Croce*, ib., 1929; *La negazione della filosofia dell'idealismo attuale*, Roma, 1932; *Il sistema dialettico dello Spirito*, ib., 1937; *La filosofia di Croce. Saggio di critica e primi lineamenti di un sistema dialettico dello spirito*, Milano, 1946; *Teosofia orientale e filosofia greca*, Firenze, 1949; *Saggio sull'origine del linguaggio*, Torino, 1962. Si vedano anche le Postille su *Cibernetica e filosofia*, pubblicate postume nel « Giornale critico della filosofia italiana », 1964, p. 125 e segg., nate già da una delle discussioni sue nella Società filosofica romana, di sulle conferenze di Braitenberg e Somenzi, pubblicate in *La 'morte della filosofia' dopo Hegel, ecc.*, del '58. Furono soprattutto gli ultimi scritti che gli valsero non soltanto la pubblicazione presso Einaudi (veniva preparando un altro volume, che voleva pubblicare presto: vedi in questo fascicolo p. 139), ma anche risonanza di recensioni e citazioni molteplici. La morte, che già era stata in agguato, lo ghermì improvvisamente il 20 settembre del '63, mentre era per esami a Siena. Caro, onesto Fano, sentiremo nelle nostre riunioni l'assenza della tua voce. Ma il tuo vecchio amico ti invidia, anche adesso, con la fiducia mai smentita negli uomini, la sicurezza della tua fede, e il tuo giovanile ardore, fino all'ultimo!

F. L.