

Fruición y creación de la belleza en Maritain

Resumen: La búsqueda de las razones de lo bello en Jacques y Raïssa Maritain es fruto de una reflexión filosófica personal en diálogo con el mundo de los artistas de su época. Su estética nace de una elaboración racional de la experiencia creadora de la obra de arte a la luz de santo Tomás, estudiada con amor durante toda la vida y profundizada en todos sus aspectos posibles. Esta contribución intenta hacer un análisis cronológico de la formación estética de los Maritain proponiendo una reconstrucción sistemática de su reflexión sobre la naturaleza de la belleza y sobre la génesis de la obra de arte. La creación artística y la fruición estética son fenómenos complejos, porque implican la inteligencia, la sensibilidad y la imaginación.

La búsqueda de las razones de lo bello en Jacques y Raïssa Maritain no es sólo una reflexión filosófica personal, sino que nace del diálogo continuo con el mundo de los poetas y novelistas, de artistas y compositores musicales¹. Su estética no deriva de la deducción lógica de una teoría abstracta como en Benedetto Croce, ni surge de una inducción empírica del estudio de las obras de arte como en Giörgy Lukàcs, sino de una elaboración racional de la experiencia creadora de la obra de arte a la luz de santo Tomás, estudiada con amor durante toda la vida y profundizada en todos sus aspectos posibles. Desde la época en que eran discípulos de H. Bergson, descubren en el tomismo la metodología de su investigación y la referencia a su sistema filosófico. No es un tomismo escolástico, sino un tomismo vivo y abierto a las problemáticas de la filosofía contemporánea, muy existencial, que asombra a E. Gilson, que permite la discusión de la filosofía de santo Tomás².

¹ Cf. P. VIOTTO, *Grandi amicizie. I Maritain e i loro contemporanei*, Roma, Città Nuova, 2008.

² E. GILSON - J. MARITAIN, *Correspondance 1923-1971*, Paris, Vrin, 1991 (105 cartas).

Raïssa toma contacto con los escritores y los artistas. Jacques analiza los escritos de santo Tomás y de sus grandes comentadores, como Cayetano y Juan de Santo Tomás. Sus obras de estética son el fruto de esta colaboración y no sólo de la comparación con ellos. El filósofo reconoce esto en el prefacio al *Diario di Raïssa*³, texto que él mismo reconstruyó a partir de las cartas y manuscritos encontrados luego de la muerte de su esposa. En 1963, escribe:

«Para dominar esto, fue necesaria su preocupación (Raïssa) por mi trabajo de filósofo y la búsqueda de perfección que esperaba. Raïssa sacrificó todo en pos de este trabajo. No obstante las penas morales y físicas y algunos momentos de ausencia completa de fuerza, ella resurgía y me prestaba la colaboración que le había pedido puesto que para ella era un deber sacro leer un manuscrito publicado en francés o en inglés» (XV 163-164).

Son muy importantes las obras autobiográficas de Raïssa, *I grandi amici* y el *Diario*⁴, para comprender estas aventuras espirituales y culturales que caracterizaron el siglo XX⁵.

En la bibliografía maritainiana se pueden distinguir cinco obras fundamentales relativas a la estética. *Arte e scolastica* (1920), que reúne una serie de artículos publicados en la revista *Les Lettres*⁶. *Frontiere della poesia* (1935), en el capítulo *Dialoghi*, compuesto por cincuenta y tres fragmentos de pocos renglones, valioso no sólo desde el punto de vista literario sino por la presencia de un diálogo con A. Gide, Fj. Dostoievsky, J. Green, Fr. Mauriac acerca de diversos temas poéticos y novelísticos⁷. *Situazione della poesia* (1938), que

³ J. MARITAIN (a cura di) *Il diario di Raïssa*, Brescia, Morcelliana, 2000; 13ª edición completa compilada por N. Possenti Ghiglia (XV 141-507).

⁴ R. MARITAIN, *Les grandes amitiés*, I: *Souvenirs*, New York, Éditions de la Maison Française, 1941 (XIV 621-808); *Les grandes amitiés*, II: *Les aventures de la grâce*, New York, Éditions de la Maison Française, 1944 (XIV 811-1083), trad. it. *I grandi amici*, Milano, Vita e Pensiero, 1991.

⁵ Cf. J. L. BARRÉ, *Jacques et Raïssa Maritain: biographies croisées*, Paris, Stock, 1995; trad. it. J. e R. Maritain, *Da intellettuali anarchici a testimoni di Dio*, Milano, Paoline, 2000; N. POSSENTI GHIGLIA, *I tre Maritain*, Milano, Ancora, 2000.

⁶ J. MARITAIN, *Art et scolastique*, Paris, Librairie de l'Art Catholique, 1920 (I, 615-788), trad. it. *Arte e Scolastica*, Brescia, Morcelliana, 1980 (AS).

⁷ J. MARITAIN, *Frontières de la poésie et autres essais*, Paris, Rouart, 1935 (V 985-816); trad. it. *Frontiere della poesia ed altri saggi*, Brescia, Morcelliana, 1981 (F).

contiene dos comunicaciones de Raïssa y Jacques para el Segundo Congreso Internacional de Estética, que tuvo lugar en París en agosto de 1937, y dos artículos suyos⁸. *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia* (1953) es la obra más orgánica y completa que muestra las seis lecciones dictadas en la primavera de 1952 en la National Gallery of Art de Washington⁹. *La responsabilità dell'artista* (1960), que desarrolla la temática de seis conferencias dictadas en Princeton University en 1951¹⁰. De Raïssa es menester recordar la comunicación para el Segundo Congreso de Estética, continuación del de París, que la *American Society for Aesthetics* organizó en Washington, del 23 al 25 de abril de 1942, en la Catholic University of America¹¹. Para comprender mejor la estética maritainiana, es necesario también recordar la *poesía* de Raïssa, en la cual la intuición poética y la reflexión filosófica se contaminan con fragmentos poéticos que Jacques recogió en el volumen *Poèmes et essais*¹².

En esta contribución no intento hacer un análisis cronológico de la formación estética de los Maritain, en cuarenta años de elaboración intelectual entre 1920 y 1960, sino más bien, teniendo en cuenta estos escritos y también otros, proponer una reconstrucción sistemática de su reflexión sobre la naturaleza de la belleza y sobre la génesis de la obra de arte. La creación artística y la fruición estética son fenómenos complejos, porque implican la inteligencia, la sensibilidad y la imaginación. Analizados en su vivo proceso psicológico se pueden distinguir tres momentos sucesivos: un impulso musical y una intuición poética que confluyen en la virtud del arte. Santo Tomás estudió la virtud del arte y sobre esta base los Maritain, en contacto con poetas y novelistas contemporáneos, considerando el conocimiento poético y la emoción musical, subrayando la importancia del inconsciente espiritual, analizaron la génesis de la obra de arte. En esta búsqueda fueron sostenidos por la crítica

⁸ J. et R. MARITAIN, *Situation de la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1938, escritos de Raïssa (XV 659-681 y 683-696), escritos de Jacques (VI 835-891); trad. it. *Situazione della poesia*, Brescia, Morcelliana, 1979 (S).

⁹ J. MARITAIN, *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York, Pantheon Book, 1953 (X 101-601); trad. it. *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*, Brescia, Morcelliana, 1957 (IC).

¹⁰ J. MARITAIN, *The Responsibility of the Artist*, New York, Scribner's Sons, 1960 (XI 133+230); trad. it. *La responsabilità dell'artista*, Brescia, Morcelliana, 1963 (RA).

¹¹ R. MARITAIN, *Prière et poésie* (XV 841-850). El texto inédito de esta comunicación fue publicado póstumamente en *Cahiers Jacques Maritain* 25 (1992) 49-58.

¹² R. MARITAIN, *Poèmes et essais*, Paris, Desclée de Brouwer, 1968 (XV 507-725), trad. it. *Poesie di Raïssa Maritain*, compilador G. M. ZITO, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1989; *Poesie*, compilador G. Galeazzi, Milano, Massimo - Jaca Book, 1990.

literaria y la crítica del arte de Charles Du Bos y Leopold Levaux, en Europa, Henri Focillon y Francis Fergusson, en América. Todas las citas de los Maritain fueron extraídas de los 16 volúmenes de las *Opere complete*¹³, consignando a continuación del texto el volumen y la página, con la indicación de la traducción italiana según las siglas en las notas.

1. La belleza trascendental y la belleza estética

La belleza, como la verdad y el bien, es un trascendental y no una categoría o un género, es propio del ser, que en Dios subsiste en el grado más elevado, tanto que se funde con su misma persona, por lo cual se puede decir que Dios es la Belleza.

«Así la belleza es uno de los nombres divinos. Dios es bello. Es el más bello de los seres, como afirman Dionisio Areopagita y santo Tomás. Su belleza es inalterada y sin vicios, sin aumento ni disminución y porque no es como la belleza de las cosas, que tienen una belleza particularizada, es bello por sí y en sí, bello absolutamente» (I 649, AS).

Como observa G. Dannels en el prefacio a un volumen mío sobre Michel Ciry –escritor, compositor musical, pintor–, la belleza es hoy la vía que más fácilmente conduce hacia Dios al hombre contemporáneo, debilitado y confundido¹⁴. Es necesario distinguir este trascendental en sí mismo de las cosas creadas, sean cosas creadas por Dios o cosas creadas por el hombre, que implican la materia. Es menester, por otra parte, analizar el proceso de imitación, a través del cual lo bello creado por el hombre, belleza estética, tiende a la belleza trascendental, a la belleza absoluta. En efecto, el arte lucha por «superar la distinción entre *belleza estética* y *belleza trascendental* y para absorber la belleza estética en la belleza trascendental» (X 304, IC). Maritain muestra que una cosa finita no podrá jamás, por más perfecta que sea, corresponder a la

¹³ J. et R. MARITAIN, *Ceuvres Complètes* (16 vol.), Paris, Editions Universitaires Fribourg - Editions Saint-Paul, 1986-2000 (los volúmenes XIV y XV reúnen los escritos de Raïssa). Edición en lengua inglesa, *The Collected Works of Jacques Maritain*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press.

¹⁴ Cf. G. DANNELS, prefazione a Piero Viotto e Paola Viotto, *Lo sguardo sul calvario: temi pasquali in Michel Ciry*, Milano, Ancora, 2004, pp. 7-9

naturaleza trascendental de la belleza, por lo que «la belleza no es el *objeto*, sino el *fin*, el fin de la poesía» (X 307, IC). De aquí deriva la insatisfacción del artista y del poeta frente a su obra. La belleza estética es una participación analógica de la belleza trascendental y permanece en sí misma un misterio. Cada cosa es, a su modo, bella y obtiene su belleza de la belleza divina. Pero es necesario evitar el error de Descartes que «separó la inteligencia del misterio», porque el ser desaparece en buena parte ante la inteligencia conceptual y «permanece la mayoría de las veces oscuro para nosotros, o porque su inteligibilidad en sí misma está oscurecida por la materia o porque es más elevada y más pura que nuestro intelecto» (X 299, IC)¹⁵.

La belleza creada está hecha con sensibilidad e inteligencia: «la belleza es el *esplendor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia*, lo que significa que ella es una fulguración de inteligencia sobre una materia dispuesta inteligentemente» (I 643, AS). Refiriéndose a santo Tomás, que afirma que la belleza es *id quod visum placet*, Maritain comenta:

«Esas cuatro palabras dicen todo lo necesario: una visión, esto es un *conocimiento intuitivo*, y una alegría. Lo bello es lo que da alegría, no toda la alegría, sino la *alegría del conocimiento*; no la alegría propia del acto de conocer, sino una alegría que sobreabunda y traspasa este acto a causa del objeto conocido» (I 641, AS).

Lo bello connatural al hombre está hecho con inteligencia y sensibilidad, y está caracterizado por tres cualidades: la *integridad*, porque la inteligencia ama el ser, la *proporción*, porque la inteligencia ama el orden y la unidad, y el *esplendor*, porque la inteligencia ama la luz. La belleza está donde está el *esplendor de la forma*, «el esplendor de los *secretos del ser* que se irradian en la inteligencia» (X 299, IC).

Cimentadas estas bases, Maritain pasa a considerar la naturaleza de la *imitación* en el proceso creativo de la obra de arte, que espontáneamente tiende a la belleza trascendental. El arte imita la naturaleza, no en el sentido de la copia o de la reproducción de los objetos naturales, sino en el sentido de hacer como hace la naturaleza, esto es reproduciendo los procesos naturales. Por otra parte, el objeto representado en la obra de arte no es más que un *signo*, lo

¹⁵ Cf. J. MARITAIN, *Le songe de Descartes*, Paris, Buchet Chastel, 1932 (V, 9-222).

que significa una belleza que va más allá de la obra y del objeto mismo de la representación.

«Y las cosas permanecen presentes en el alma con los signos sensibles del arte –con los ritmos, sonidos, líneas, colores, formas, volúmenes, palabras, métrica, rimas, imágenes, materia próxima del arte–, que no son sólo un elemento material de la belleza de la obra de arte, o signos en cuestión, sino que son una materia remota, y así se puede decir que el artista dispone y debe hacer brillar sobre ella el fulgor de una forma, la luz del ser» (I 676, AS).

Así, la imitación no consiste en copiar las cosas de la naturaleza sino en manifestar en la obra de arte la forma inteligible según la inteligencia humana, así como la naturaleza manifiesta en sus obras la forma inteligible divina, no en la perspectiva del conocer la belleza, sino en la del crear, en la del hacer la obra bella. Maritain precisa:

«Pero si la alegría de la obra bella viene de alguna verdad, no viene de la verdad de la imitación como reproducción de las cosas; viene de la perfección con la cual la obra expresa o manifiesta la forma, en el sentido metafísico de la palabra, viene de la verdad de la imitación como manifestación de una forma» (I 677, AS).

La belleza es una especie de conocimiento que, sin hacer propiamente conocer, expresa lo que nuestras ideas no pueden significar. Las obras de arte no tienden a copiar la realidad o a figurar el ideal, sino a manifestar una forma con la ayuda de los signos sensibles. En esta perspectiva la creación artística no copia a la creación divina, sino la continúa. En una larga carta sobre la relación entre teología y poesía Maritain escribe a Jean Cocteau¹⁶:

«Como el santo asume en sí la obra de la Pasión, el poeta asume la obra de la creación, colabora con el equilibrio divino,

¹⁶ J. MARITAIN, *Réponse a Jean Cocteau*, Paris, Stock, 1926 (III 657-737); trad. it. *Lettera a Cocteau*, Firenze, Passigli, 1988.

muestra el misterio y se connaturaliza con las potencias secretas del universo» (III, 708).

2. La virtud del arte

La creación artística es obra de la virtud del arte, cualquiera sea el medio expresivo usado (gesto figura, sonido); en este sentido es un hecho, tiene una existencia en acto en su materialidad y sólo potencialmente en la imaginación del artista. Existe una correlación entre el bien objetivo de la obra, que depende sólo del arte, es decir de la *recta ratio factibilium*, y el bien subjetivo de la persona, que depende de la prudencia, esto es de la *recta ratio agibilium*. Maritain estudió *in extenso* esta relación para afirmar por un lado la autonomía del arte y por otra la responsabilidad del artista en torno a sí mismo, a los otros y a Dios.

«El arte, en su propio ámbito, es soberano como la sabiduría, y a través de su objeto no está subordinado ni a la sabiduría, ni a la prudencia, ni a otra virtud. Pero a través del sujeto y en el sujeto está subordinado al bien del sujeto, en tanto que se encuentra en el hombre e interviene la libertad del mismo, de la cual hace uso; está subordinado al fin del hombre y la virtud humana» (I 692, AS). Maritain precisa: «Indudablemente el objeto formal del arte no está subordinado en sí mismo al objeto formal de la moral. Esta última tiene, sin embargo, poder sobre la actividad del artista no sólo de modo extrínseco y para el bien del ser humano. Ella desarrolla esta actividad también de modo intrínseco en el orden de la causalidad material y dispositiva. La moral, en realidad, no es como quería Kant, un mundo de imperativos caídos del cielo de la libertad y extraños al mundo del ser: ella tiene sus raíces en la realidad total de quien manifiesta cierto orden de leyes. Desconocerla significa disminuir lo real, empobrecer los materiales del arte» (V 722, F).

Es necesario distinguir, pero no separar, el bien de la obra (arte) y el bien del operante (prudencia), porque el arte no puede ser fin en sí mismo, ya que el hombre vale más que sus obras. En este punto aparece la relación y el conflicto entre el arte y la prudencia.

«El artista, en cuanto artista, tiene sus fines, que conciernen a la obra y al bien de la obra, pero no a la vida humana. El artista, como hombre, tiene fines relacionados con la vida, el bien de su vida, no la obra. Si él toma el fin del arte o el bien de la obra como su bien supremo, no es más que un idólatra» (X 156, RA).

El artista no puede trabajar como si el mal no existiese. Su *inocencia creativa*, en el respeto desinteresado de la obra que hace no es una inocencia moral. Maritain escribe a Cocteau:

«la *pureza* del artista no sirve para salvar su alma. Pero es igualmente una pureza auténtica, pagada con el peso de los dolores de un espíritu creado, y que representa otra pureza y representándola la prepara» (III 710).

Y porque en el mundo del arte anida el riesgo de la perversión, pensando en los surrealistas, agrega:

«En definitiva el arte es inhumano, como la santidad es sobrehumana. De aquí, todas las analogías que dije, y esta exigencia de heroísmo. Pero también esta voracidad de ídolo y esta mentira y la tentación, que parece seguirlo en el curso de los tiempos, de pedirle a la perversidad un imposible equivalente a lo sobrenatural» (III 712).

No se puede buscar en el arte la perfección humana, no es necesario buscar una moral estética. El arte puro, la poesía pura, no existen, son ilusiones. La moral empeña al hombre también en cuanto artista.

«La poesía (como la metafísica) es un alimento espiritual, pero de sabor creado e insuficiente. Esperar de la poesía el alimento supra-sustancial del hombre es un error mortal. La búsqueda del absoluto, de la perfecta libertad espiritual, unida a la falta de toda certeza religiosa, condujo, luego de Rimbaud, a muchos de nuestros contemporáneos a este error» (V 23, F).

Maritain analiza esta relación entre moral y arte discutiendo con Mauriac y Bernanos a propósito de la novela:

«el novelista existe en sus personajes gracias al amor, no por una oscura coincidencia. Los pinta bien, sólo los conoce él, viviendo en ellos, juzgándolos. No por intervenir desde el exterior y falsear su destino, sino, por el contrario, para seguir su destino desde dentro y hacerlo verdadero» (V 751, F).

La responsabilidad del novelista es más grande que la del filósofo. Éstos escriben sólo para los especialistas, mientras que los novelistas escriben para todos, también para ese público no interesado en la novela. El narrador debe estar atento a no retratar «sino lo que pueda retratar, sin llegar a convivir con el mal» (V 754, F). Cuando el pecado contamina el arte lo desnaturaliza, cuando el artista corrompe a su lector, falsifica el arte, y Maritain escribe a los novelistas que, como A. Gide, O. Wilde, exaltan el mal.

«Cada pecado es triste, altera la naturaleza. No existe pecado puro. El puro contorno de la impureza es una cosa impura. Creando desde la belleza con vuestro pecado, lo envías como un ángel entre vuestros hermanos. Los mata en silencio. Pero no es éste vuestro primer error, es el de haber escondido un cadáver en el enredo de vuestras arterias, como si Dios no viese» (V 741, F).

Maritain, que distinguió sin separar, la autonomía del arte y la responsabilidad del artista, afirma que

«probar todos los frutos y los lodos de la tierra y ser plenamente instruidos por la experiencia del mal para nutrir el propio arte», paradójicamente, significa «subordinar el arte a la moral, pero a una moral que el arte ya violó» (X 212, RA).

3. La idea eficaz y el conocimiento poético

La obra de arte representa la conclusión del proceso creativo, pero el arte presupone la poesía, realiza un conocimiento sin conceptos, que no se expresa en un verbo mental, sino en la materia de la obra que se produce. Y este conocimiento poético es un conocimiento por connaturalidad en el cual el sujeto y el objeto se implican recíprocamente en una emoción creadora. En la *ciencia* prevalece el objeto sobre el sujeto, porque un conocimiento es verdadero si se corresponde con la realidad. En la *virtud* prevalece el suje-

to sobre el objeto, porque es en la intención que radica la responsabilidad personal. En el *arte*, en cambio, subjetividad y objetividad coinciden, porque el artista se expresa a sí mismo en su obra, se objetiva a sí mismo. Como Braque describe muy bien en una conversación con el padre M. A. Couturier, amigo de Maritain, pintor y director de la revista:

«La obra de arte se vuelve contra el artista, porque existe una tensión entre el artista y su obra, es la intensidad de esta oposición la que signa la autenticidad de la obra. La obra es como el hombre mismo, el hombre esencial y singular en lucha contra el hombre consciente, voluntario, fabricante, y que quiere hacerse desvinculándose de él- desvincularse en todos los sentidos, para expresarse libremente»¹⁷.

Las ideas de los artistas, como las ideas de Dios, no dependen de las cosas, ni son medidas sobre las cosas, como las ideas de los filósofos y de los científicos, sino que preceden a las cosas y crean en libertad, son ideas operativas. Este tipo de *idea creadora* tiene las características propias que Maritain analiza:

«Idea efectiva u operativa, objeto espiritual e inmanente nacido en el espíritu, y nutrido por éste, que vive de su vida, matriz inmaterial según la cual la obra es producida en el ser. Esta idea es *formadora* de las cosas y no formada desde el ser» (V 691, F).

La idea creadora es una lámpara que contiene virtualmente toda la obra de arte: se expresa en la *materia* como la intuición especulativa en el *verbo mentale*, porque:

«Es una intelección que tiene por concepto, por fruto inteligible generado externo sin embargo al espíritu y nacido de la materia, la obra misma que se vuelve objeto, no tanto de conocimiento sino de creación, o más bien objeto de conocimiento creador, formante y no formada, generante y no generada» (V 788, F).

¹⁷ "Le père Couturier à soi-même", *L'Art sacré* (marzo-abril 1955) p. 8.

Se trata de «un conocimiento inexpresable con ideas y juicios, que es más experiencia que conocimiento, y es experiencia creadora».

«Este conocimiento no es preliminar, ni presupuesto a la actividad creadora, es consustancial al movimiento orientado a la obra y es exactamente esto lo que yo llamo conocimiento poético» (VI 854, S).

Maritain precisa esta noción:

«Un conocimiento oscuro a través de la inclinación, nacido del preconciente del espíritu, en el cual el mundo es conocido en y a través de la subjetividad, aferrados ambos inseparablemente por medio de una emoción devenida intencional e intuitivamente. Tal conocimiento es del todo diverso de lo que comúnmente llamamos conocimiento, es más experiencia que conocimiento. No es ni conceptual, ni conceptualizable; es infalible en sí mismo, expresable sólo por signos e imágenes, y finalmente en una obra realizada. Pero precisamente porque no es abstractivo ni racional, no tiene límites inteligibles y se expande, por así decir, hacia el infinito» (X 330, IC).

Es necesario no confundir el *sentido poético* con el *sentido lógico*, aunque el sentido poético contiene un sentido lógico no expresable a nivel conceptual, como Raïssa analizó en *Senso e non senso nella poesia* (XV 659-681).

La idea creadora que emerge en el conconciendo poético no es la materia de la obra de arte,

«la *emoción creadora* no es materia, sino que es la forma de la obra, no es una emoción-cosa, es una emoción intuitiva e intencional, que tiene en sí mucho más que a ella misma. El ser del artista en cuanto sustancia secreta y persona en acto de comunicación espiritual está contenido en esta emoción formadora» (V 794, F).

Esta idea creadora del hombre, que no recibe la forma de las cosas, pero que en un cierto sentido la expresa en la cosa, no se confunde con las ideas creadoras de Dios. Sólo Dios es un perfecto creador, porque puede en sí mismo contener todas las posibilidades de relaciones con la idea creadora,

y no tiene necesidad de una materia para crear. Dios es soberanamente libre y trasciende a sus creaturas, y Dios no hace el mal pero lo conoce a través del bien sin ser tocado. «Porque cuando conoce lo que no es la causa –el mal como tal– la ciencia divina no está formada por lo que conoce» (V 791, F)¹⁸. El artista no se conoce a sí mismo y está informado por la obra que forma:

«puede expresarse en una obra sólo a condición de que las cosas resuenen en él y que en él, las cosas y él mismo, salgan juntas del sueño. De aquí nace la perplejidad de la condición del poeta» (V 795, F).

En Dios la idea creadora está completamente libre, no forma a Dios, trasciende a la creación que pone en el ser. Con su idea creadora el hombre se forma y se limita en su creación, en una relación que impide escindir el sujeto del objeto, el espíritu de la materia.

Maritain concluye esta investigación en la que confronta la experiencia creadora de los poetas y de los artistas observando:

«Nuestro análisis descriptivo-inductivo sugiere que la raíz del acto creador debe ser un proceso intelectual del todo particular, sin paralelo en la región lógica, a través del cual las cosas y la personalidad se aferran entre sí por medio de una especie de experiencia o conocimiento, que no tiene ninguna expresión conceptual y que sólo se expresa en la obra del artista» (X 146, IC).

Sobre la base de estas hipótesis, Maritain subraya cómo el arte oriental se volcó, sobre todo, a revelar el significado nacido de las cosas y cómo raramente hace emerger su obra de la subjetividad creadora del artista; mientras que el arte occidental se volcó principalmente ha afirmar la personalidad del artista, aunque también revela el significado nacido de las cosas en la objetividad de la obra. Pero el arte en sí mismo es siempre subjetividad-objetividad, obra de un espíritu creado que opera con la materia. *La intuición poética* está en la base de la *inspiración natural*, pero luego requiere de la vir-

¹⁸ Cf. J. MARITAIN, *Dieu et la permission du mal*, Paris, Desclée de Brouwer, 1963 (XII 9-123); trad. it. *Dio e la permissione del male*, Brescia, Morcelliana, 1965.

tud del arte y también de la técnica. La inspiración no sustituye el esfuerzo. Maritain escribe a Cocteau «la poesía es al arte como la gracia a la moral» (III 708), y a continuación precisa:

«Toda obra de arte está hecha de cuerpo, de alma y de espíritu. Llamo *cuerpo*, al lenguaje de la obra, a su discurso, al conjunto de sus medios técnicos; *alma*, a la idea operativa, al *verbum cordis* del artista; pero ella nace en realidad de la abundancia del corazón, del *espíritu*; de la poesía» (V 804, F).

Aunque para el hombre no es posible un arte perfecto, una música pura, una poesía pura, sí es posible el deseo de la perfección, la búsqueda de la superación de los límites humanos.

«Pedirle a nuestro arte que sea arte en estado puro, que se libere efectivamente de las condiciones existenciales que tiene el sujeto humano, significa querer usurpar para él aquella *aseidad* que es propia de Dios. Pedirle que tienda hacia un arte puro como una curva tiende a su asíntota, sin ver las servidumbres propias de su condición humana, sino venciendo continuamente sobre ella, estirando los límites de la creación hasta el extremo, equivale a pedirle que realice siempre más su espiritualidad radical. Orgullo por un lado, magnanimidad por el otro: ambos miran hacia lo imposible, locura y heroísmo. Es un momento en el que se confunden el extremo pecado y la extrema virtud. Entre ambos, en esta confusión, se halla su propio lugar. El débil en torno a la presunción, en la cual se abaja; el fuerte en torno de la virtud, donde se hace grande» (V 693, F).

4. Poesía y metafísica, experiencia poética y experiencia mística

En el conocimiento el hombre debe adecuarse a la naturaleza, en su objetividad. En la actividad estética, en cambio, la naturaleza es admirada a través de la subjetividad, gracias a una emoción con la cual se genera en belleza. En esta suerte de conocimiento poético, propio del intelecto práctico, la cosa es tomada pero no como conceptualizable, sino en su existencia concreta abierta al infinito, y el sujeto se expresa y se conoce en una unidad indisoluble con el objeto de su creación.

«El alma se conoce en la experiencia del mundo y el mundo es conocido en la experiencia del alma, a través de un conocimiento que no se conoce a sí mismo, puesto que tal conocimiento sabe, no con el fin de saber, sino con el fin de producir. Es a la creación que ella tiende» (X 256, IC).

Este conocimiento poético es propio de todas las artes, es el momento creador que se produce en todas las formas de arte, verbal y no verbal, gestual o figurativo, plástico o musical. Maritain declara:

«Entiendo por poesía no el arte particular que consiste en escribir versos, sino un proceso más general y de fundamental importancia: la intercomunicación entre la esencia interior de las cosas y la esencia interior de la criatura humana, que es una especie de *divinización*» (X107, IC).

Pero es necesario no confundir el conocimiento poético con la metafísica o la mística.

«Mientras la *metafísica* se sitúa sobre la línea del saber y de la contemplación de la verdad, la *poesía* se sitúa sobre la línea del hacer, y del deleite de la belleza: diferencia esencial y que no es desconocida sin un daño. La primera capta lo espiritual en una idea y con una intelección más abstracta, la otra, en cambio, lo ve en la carne y con esa punta del sentido que viene aguzado por inteligencia; la primera goza el propio bien sólo cuando se retira a las regiones eternas, la otra lo encuentra a todos en la encrucijada del singular y del contingente. Aquello que ambas buscarán como más real, una lo toma de la naturaleza de las cosas mientras que a la otra le basta con tocarlo en cualquier signo. La metafísica tiende a cazar esencias y definiciones, la poesía, cada reflejo de orden invisible en sus pasajes. La *metafísica* aísla el misterio para conocerlo mientras que la poesía, gracias a los equilibrios que ella misma construye, lo maneja y lo utiliza como una fuerza desconocida» (V 700, F).

La experiencia poética que nos pone en contacto con los secretos de las cosas, es un conocimiento supra-conceptual, un puente hacia el absoluto por

las cosas, pero es siempre una experiencia humana y no se confunde con la experiencia mística, puesto que ésta es una experiencia sobrenatural, cuya iniciativa es de Dios, que se manifiesta al hombre más allá de las imágenes y los conceptos. Pretender de la poesía la revelación del ser y la salvación del alma significaría transformarla en una suerte de magia que confunde el signo con la cosa significada. «La religión ahorra a la poesía el contrasentido, que consiste en creerse hecha para transformar la ética y la vida, protegiéndola así de toda presunción» (V 713, F).

En el artículo "Magia, poesía y mística", Raïssa evidencia esta ambigüedad. Románticos, simbolistas y surrealistas buscaron conocer y poseer la realidad a través de la poesía, pretendiendo poderes extraordinarios a fin de forzar el misterio y dominar la naturaleza. Pero la poesía no es magia ni es instrumento de poder sobre las cosas. Es sólo un conocimiento oscuro a través de la belleza. Quien busca la magia a través de la poesía desnaturaliza la experiencia poética y enardece las fuentes. La magia de la poesía no es para dominar el mundo, sino para envolver las almas a través de la emoción poética en la contemplación de la belleza de la obra de arte:

«en su línea pura la poesía no tiene otro poder mágico que el de fascinar y seducir, de encantar y conmover, de apaciguar el corazón, de comunicar sus llamados y presencias, y esta experiencia del mundo y toda la realidad nacida del poeta y de su sufrimiento. Fuera de esto, en la línea de los poderes no existe ninguna poesía, aunque convive con fuerzas turbias y a veces desilusionantes como la mentira» (XV 687-8).

Por un lado, la poesía no puede volverse magia pretendiendo transformar el mundo con la palabra; por otro, no puede volverse mística queriendo asir al Absoluto. La poesía y la mística se unen en una misma fuente interior, pero se manifiestan de modos y en direcciones diversas. El *conocimiento poético* es un concommiendo por connaturalidad, pero se distingue netamente del *conocimiento místico*, que es un dejarse plasmar por Dios. El místico siente la necesidad de expresar su experiencia, pero la expresión «es sólo efecto de la sobreabundancia, una generosa tentativa de comunicación», mientras que «para el poeta la expresión está en la línea misma de su experiencia, y es como el fruto de ella» (XV 694). El místico tiende al silencio porque en el silencio encuentra su paz de unión, mientras que el silencio del poeta es un silencio del que se resigna, porque las pala-

bras no alcanzan, porque no puede expresar el absoluto, que oscuramente encuentra.

«Este sentimiento de desilusión aparece como una característica distintiva de importancia esencial, suficiente para mostrar que la poesía no es mística y que el poeta se nutre de sucesos amargos si pide a la poesía que le dé un conocimiento espiritual pleno, el cual se encuentra al final del camino de la ascética y la mística» (XV 692-93).

El místico no experimenta esta desilusión, porque aún en los momentos oscuros y de aridez espiritual, reposa en la quietud de la paz de quien busca la santidad en la adoración de un Absoluto que lo trasciende infinitamente. El artista, en cambio, en su recogimiento interior busca que emerja la obra que construye. Pero si la poesía no está llamada a hacer conocer al absoluto ni a dar la salvación, no es una suerte de mística ausente, como sostiene Henri Bremond¹⁹, quien en *Pregghiera e Poesia* (1926) afirmó que:

«La actividad poética es un esbozo natural y profano de la actividad mística... un boceto confuso, torpe, plagado de agujeros y de vacío, tanto que al final el poeta no sería sino un místico evanescente o un místico ausente».

Reconociendo la religiosidad natural de la poesía, Raïssa distingue claramente el universo espiritual de la poesía del universo espiritual de la mística. Precisa:

«Tomo distancia de Bremond sobre este punto. Protesto en primer lugar en nombre de la poesía. La poesía no es cualquier cosa. Decir que ella es una mística pobre sería darle demasiado honor, pero significa también no reconocerle el ho-

¹⁹ H. BREMOND (1865-1933), crítico literario e histórico que entró en la Compañía de Jesús haciéndose cargo de la redacción de la revista *Etudes*. Luego entró en el clero secular. Para el estudio de la poesía *Per il romanticismo* (1926), *La poesia pura* (1926), *Racine e Valéry* (1930), y destacó la monumental *Storia letteraria del sentimento religioso in Francia* en once volúmenes (1916-1936).

nor que merece. La poesía no es la mística, ella es una entidad que tiene su propia naturaleza, su propia esencia particular. Y la mística no es poesía» (XV 842).

En efecto, la poesía, que es un conocimiento de modo natural, capta un aspecto del Absoluto, el de la belleza; mientras que la mística, que es un conocimiento sobrenatural, alcanza al Absoluto en sí mismo:

«En la experiencia mística el objeto es el Absoluto increado, Dios salvador y vivificador, conocido oscuramente como presente y unido al alma de quien lo contempla, mientras que el conocimiento oscuro del poeta, que alcanza, como objeto conocido, las cosas y la realidad misteriosa del mundo más que a Dios en sí mismo, deriva de una unión de otro orden, más o menos intensa, con Dios creador y organizador de la naturaleza. El místico conoce a Dios a través del amor mismo que Dios le comunica y que lo hace *un solo espíritu* con Dios» (XV 845).

Y es en este amor sobrenatural, embriagante, absoluto, que el místico se olvida completamente de sí mismo, mientras que el poeta tiene necesidad de traducir en un canto, en la obra de arte, su emoción.

5. Las pulsiones musicales y el preconscious del espíritu

La virtud del arte está sostenida por la intuición poética, aunque ésta, en la gestación de la obra, nace de la profundidad del inconsciente como una pulsión musical. Maritain precisa «No se trata de disminuir el rol de la inteligencia, sino de profundizar el centro de la subjetividad» (VI 866, S), cita a Bergson, que decía: «el artista sabe, y no es consciente de que se encuentra en el borde del inconsciente» (X 216, IC), y agrega:

«Si el inconsciente del que ella procede es secundario, el inconsciente freudiano de los instintos y las imágenes, es aún un inconsciente más vital y más profundo que el inconsciente del espíritu, -nacido de la inteligencia razonadora en aquel espesor del alma en el que todos los poderes de ella tienen un origen común» (VI 864, S).

Las decisiones más importantes de nuestra vida moral²⁰, la percepción instintiva de la dignidad y de los derechos de la persona humana²¹, la búsqueda profunda del sentido y del valor de la existencia, el primer encuentro inconsciente pero real con el Absoluto²², advienen en la profundidad de este *inconsciente*, alrededor de un *subconsciente* y de un *supraconsciente*. Maritain describe así este mundo, oscuro y luminoso:

«El punto que sostengo es que todo depende del reconocimiento de la existencia de un *inconsciente espiritual*, o mejor dicho de un *preconsciente* del cual ya era consciente Platón y del que se habla en los ensayos antiguos, y la negligencia a favor de un inconsciente freudiano es sólo un signo de la insensibilidad de nuestros tiempos. Existen dos especies de inconsciente, dos grandes reinos de la actividad psicológica lejana del estado de consciencia: el preconsciente del espíritu en sus fuentes vivas y el inconsciente de la materia, instintos, tendencias, complejos, imágenes y deseos reprimidos, recuerdos traumáticos, que constituyen un conjunto dinámico, cerrado y autónomo. Querría designar a la primera especie de inconsciente con el nombre de espiritual, o, por amor a Platón, inconsciente o preconsciente musical; y al segundo con el nombre de inconsciente automático, o inconsciente sordo – sordo al intelecto –, y que existe en su propio mundo, distinto del intelecto; podríamos decir también, en un sentido general, dejando de lado cada teoría particular, inconsciente freudiano. Estas dos especies de vida inconsciente están en estrecha relación y en continua comunicación una con la otra; en la existencia concreta se mezclan y se relacionan en un modo más o menos considerable, y yo creo que jamás, excepto en algún

²⁰ J. MARITAIN, *Neuf leçons sur les notions premières de la philosophie morale*, Paris, Téqui, 1951 (IX 739-939); trad. it. *Nove lezioni sulle prime nozioni della filosofia morale*, Milano, Vita e Pensiero, 1979.

²¹ J. MARITAIN, *Nove lezioni sulla legge naturale*, compilado por F. Viola, Milano, Jaca Book, 1985. Texto francés: *La loi naturelle ou loi non écrite*, Fribourg – Paris, Editions Universitaires, 1986 (XVI 687-918).

²² J. MARITAIN, *Approches de Dieu*, Paris, Alsatia, 1953 (X 9-99); trad. it. *Alla ricerca di Dio*, Roma, Edizioni Paoline, 1968.

raro ejemplo de suprema purificación espiritual, el inconsciente espiritual obra sin que el otro esté presente, aunque sea en una mínima parte. Pese a esto, son sustancialmente distintos y de naturalezas diversas» (X 217-218, IC).

En este mundo la obra de arte germina en una música sin palabras ni sonidos, que está más allá de toda otra forma de manifestación artística, y que se presenta con unas pulsiones musicales, como ondas sucesivas que expanden la intuición. Estudiando la experiencia creadora de los músicos, en particular la de Arthur Lourié²³, los Maritain reconocen la importancia primordial del inconsciente musical en la gestación de la obra de arte. En efecto,

«Menos ligada al universo de las ideas humanas y de los valores humanos de quienes crean con el lenguaje vocal de los hombres, menos ligado que el pintor y el escultor a las formas y a las imágenes de las cosas, menos aún que el arquitecto a las condiciones de uso de la cosa a crear, en el músico se verifica de modo más puro la exigencia metafísica de la poesía» (V 97, F).

Es un mundo oscuro que Maritain busca explorar, reconociendo las pulsiones musicales que intervienen y que nacen.

«Cada una de las unidades parciales es un complejo de imágenes virtuales y de emociones, agitadas en el mundo fluido y en movimiento de la creatividad del espíritu, y esencialmente

²³ A. LOURIÉ (San Petersburgo, 1892 - New York, 1965) compositor ruso. Entre sus trabajos podemos recordar la *Sonata litúrgica* (1928), *Concierto espiritual* (1929) y *Sinfonía dialéctica* (1930), de la que Raïssa habla en varias ocasiones en *I grandi amici*. También distintas composiciones litúrgicas sobre la lírica de Eliot, Joyce, Bergamin, Rilke, Dante; y dos óperas *Festín pendant la peste* (1933), *Le Maure de Pierre Le Grande* (1961), ambas con texto de Puskin. Lourié pone música a distintas composiciones poéticas de Raïssa, entre las cuales hallamos *Procesión* (1934) y *Postcommunion* (1952). En 1943 compone un texto para coro y cinco instrumentos extraído de la *Summa Teologica* de santo Tomás. Esta partitura, *De natura angelorum*, fue publicada en el número monográfico dedicado a Maritain en *The Thomist* 5 (1943) 319-337, y en M. ZITO, *Gli anni di Meudon*, ed. cit., pp. 97-124. Notemos también un escrito de estética musical: A. Lourié, *Profanation et santification du temps*, *Journal musical 1910-1960*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966. Cf. B. DE SCHLOEZER, "Arthur Lourié", *Courrier des Iles* 4 (1934) 95-128.

tendenciales, dinámicas y transitorias. Ninguna de estas pulsiones es una expresión total de la intuición poética, todas dependen esencialmente de su unidad individual. Entre ellas existe movimiento y continuidad. Y esta continuidad en movimiento entre las unidades parciales no es otra cosa que el significado mismo en libertad de movimiento: vale decir, una especie de melodía en estado emergente, una melodía primitiva» (X 473, IC).

Con esta melodía inicia el proceso de expresión que se transforma en conocimiento poético y se vuelve obra de arte a través de las palabras y los gestos, los colores y los sonidos. Existe un fragmento poético de Raïssa que explica esta idea de una pulsión que se hace arte en una relación de recíproco condicionamiento:

«El ritmo es la tierra, la melodía es pájaro. El ritmo es la ley, la melodía la libertad. La melodía es el río que va del monte al océano entre las orillas del ritmo; el río no puede detener su movimiento, la melodía sigue su propio ritmo, ella es tan libre en el ritmo como el ritmo existente en ella» (XV 720).

6. Tomás, Dante, Maritain

Maritain encontró en santo Tomás al maestro con cuya metodología fundada sobre la rigurosidad del razonamiento lo liberó de la ambigüedad de la intuición bergsoniana. En la *Divina Commedia* de Dante Alighieri encontró el parámetro de referencia para su estética.

Son numerosos los escritos dedicados a santo Tomás, pero es sobre todo en el volumen *Il Dottore Angelico*²⁴, traducido casi de inmediato al italiano por Carlo Bo, quien luego continuará estudiando la estética maritainiana sobre la cual escribirá numerosos artículos²⁵, donde Maritain expresa los motivos de su filiación con este maestro y reivindica al tomismo una universalidad cultural, dado que es una filosofía perenne, una filosofía del sentido común, compatible con las distintas culturas. En el *prefacio* Maritain escribe:

²⁴ J. MARITAIN, *Le Docteur Angélique*, Paris, Hartmann, 1929 (IV 9-191); trad. it. *Il Dottore Angelico*, Siena, Cantagalli, 1936.

²⁵ Cf. C. Bo, *Lo stile di Maritain*, Vicenza, La Locusta, 1981.

«Esta obra no es una exposición de la doctrina tomista, sino que intenta arrojar luz sobre algunos aspectos fundamentales de la personalidad y de la acción del Doctor Angélico; es decir sobre su acción presente y siempre eficaz como también sobre su acción pasada, porque no estamos hablando de un tomismo medieval sino de un tomismo duradero y actual» (IV 19).

Luego pasa a enumerar algunas características del tomismo: *a)* «Existe una filosofía tomista, no una filosofía neotomista» (IV 22), *b)* «El tomismo no quiere retornar al Medioevo» (IV 22), *c)* «El tomismo desea usar la razón para distinguir lo verdadero de lo falso. No quiere destruir sino purificar el pensamiento moderno e integrar todo lo que de verdadero se haya descubierto después de santo Tomás» (IV 23), *d)* «El tomismo no es ni de derecha ni de izquierda, no está situado en el espacio sino en el espíritu.» (IV 23), *e)* «El tomismo es una sabiduría. Entre él y las formas particulares de la cultura deben reinar los cambios vitales incesantes, pero ello no significa que su esencia no sea rigurosamente independiente de estas formas particulares» (IV 23), *f)* «Juzgar al tomismo como un hábito que se tiene desde el siglo XIII y que ahora no está más de moda, como si el valor de una metafísica estuviese en función del tiempo, es un modo de pensar propiamente bárbaro» (IV 24), *g)* «No existe modo más pueril de juzgar el valor de una metafísica en función de un estado social a conservar o a destruir» (IV 25), *h)* «La filosofía de santo Tomás es independiente en sí misma de los datos de la fe y no depende en sus principios ni en su estructura más que de la experiencia y de la razón. Esta filosofía, perfectamente distinta de otras, está en comunicación vital con la sabiduría superior de la teología y con la de la contemplación» (IV 25).

En las obras de estética, Maritain cita repetidamente a Dante, y en *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*²⁶, le dedica el capítulo "Las tres epifanías de la intuición creadora" (X, 535-601), para mostrar cómo en la poesía dantesca las tres características de la belleza enumeradas por santo Tomás, la *integridad*, la *proporción*, y el *esplendor*, encuentran su explicación, desde el primer momento, en la génesis de la obra de arte, porque «el esplendor o la caridad, que es la primera propiedad en sentido absoluto de la belleza, aparece principalmente en el *sentido poético* o melodía interior de la obra, la inte-

²⁶ J. MARITAIN, *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York, Pantheon Book, 1953 (X 101-601); trad. it. *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*, Brescia, Morcelliana, 1957.

gridad se manifiesta en la acción o *tema* y la proporción en la *estructura armónica*» (X, 555). Estos tres valores intencionales están presentes en todas las obras de arte cualquiera sean los medios expresivos, y cada una se manifiesta más explícitamente según sus diversos modos de expresión. Así el sentido poético se manifiesta sobre todo en el *poema*, la acción dramática en el *teatro* y la estructura armónica en la *novela*. La *Divina Comedia* unifica en sí las características poéticas del *poema* porque es un canto a la mujer amada, del *drama* por la vivacidad de la acción escénica, y de la *novela* porque los personajes tienen una vida y una interioridad existencial.

Maritain descubrió en Dante que en todo verdadero poeta existe una *inocencia creadora* que es el alma de su obra. «Esta inocencia creadora que se identifica con el poder no obstaculizado y con la libertad de la intuición poética es, creo, el aspecto más profundo del genio de Dante» (X 555). La *inocencia creadora* no es una inocencia moral, sino que permanece siempre la responsabilidad del artista frente a su obra y a sus lectores.

«Así un gran poeta puede ser corrupto, mientras su intuición creadora no lo sea. Permanece una pureza en él, que de por sí no es de ninguna utilidad para su alma, aunque su posesión es una bendición. Dante no era un corrupto y nada de moralmente impuro pasó de su corazón a la obra» (X 562).

En Dante se verifica la comunión entre poesía y religión que representa la superación del límite entre el arte y la prudencia.

«Dije y repetí que la belleza y la poesía son un absoluto inexorable, que requieren el don total de sí y que no admiten divisiones. Sólo con Dios un hombre puede total y al mismo tiempo volverse primero a su Dios, luego a cada cosa que es un reflejo de Dios» (XI 229, RA).

En definitiva Maritain reconoce que Dante le enseñó, en la concreción de su obra, que el arte no es un fin en sí mismo, sino que hay también un trabajo de enseñanza intelectual o de edificación moral. Es la misma belleza que vehiculiza, en la forma más alta, el testimonio del artista.

«Dante enseña muchísimo. Todos enseñan en la *Comedia*. ¿Por qué no sentimos el aburrimiento del didactismo? Nada hay más

aburrido en un poema de filosofía o de alegoría. ¿Por qué no nos aburrimos con las lecciones filosóficas de Dante?... porque las ideas están aferradas a la inocencia creadora» (X 564).

El arte no tiene por tarea demostrar sino manifestar la verdad. Maritain agrega:

«Y quizás no es necesario entender los discursos filosóficos de Dante para fascinarse con el placer de la razón, pues son tan puros la perfecta armonía y el campo intelectual que delinean, como en un movimiento de danza, que de esto surge una emoción musical» (X 565).

Esta referencia poética a la danza nos remite a las imágenes figurativas del *Paraíso* del Beato Angélico, o a la *Sinfonía dei salmi* de Stravinskij coreografiada por Neumeier, porque el arte, cualquiera que sea su forma expresiva, es siempre una fruición de la belleza²⁷.

Piero VIOTTO

²⁷ Para profundizar ver P. VIOTTO, *Dizionario delle opere di Jacques Maritain*, Roma, Città Nuova, 2003, pp. 478, con el análisis de todas las (65) obras; ID., *Introduzione a Maritain*, Bari, Laterza, 2000. Cf. R. ALBAREA, *Arte e formazione estetica in Maritain*, Verona, Morelli, 1990; AA.VV. *J. Maritain et ses contemporaines*, Paris, Desclée, 1991, P. VIOTTO, "La letteratura contemporanea nell'estetica di J. Maritain" y M. ZITO, "Musica e poesia in Maritain", *Divus Thomas* 7 (1994) 108-168; C. CAMPANELLI, *Arte e poesia nella filosofia di Maritain*, Salerno, Palladio, 1996; P. VIOTTO, "I Maritain e la musica", *Vita e Pensiero* (1995) 361-376; AA.VV., *L'estetica in Italia oggi*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1997; AA.VV., *Maritain, l'art et la connaissance, Etudes Maritainienne* 17 (2001).

