

# LE LEZIONI DI LETTERATURA

DI FRANCESCO DE SANCTIS

DAL 1839 AL 1848

(dai quaderni della scuola)

---

## III.

LE LEZIONI SULLA LINGUA E SULLO STILE

(Cont. v. fasc. preced., pp. 193-212).

Così si chiudeva il ciclo delle lezioni sulla lingua e si aprivano quelle sullo stile. La lezione dodicesima esponeva: « Che cosa è lo stile ».

Entrando in materia senza preamboli, osserverò prima lo stile essere stato detto dagli antichi « Rettorica » da un verbo greco che significa « dire », perchè erano più che allo scrivere intenti al dire. Aristotile e Cicerone, quantunque confessino che essa abbraccia l'arte dello scrivere, non trattano invero che di sola l'oratoria. Ora che la Critica e l'Estetica han fatto grandi passi, bisogna considerare tutta l'arte del dire e dello scrivere, che io comprendo sotto il nome di stile. Stile, com'è noto, era una specie di spillone lungo a punta, e piatto per di dietro per cassare; indi significò, per estensione, il carattere di ciascuno, e, da ultimo, la maniera di scrivere individuale. In questo senso abbraccia il dire e lo scrivere. Il Blair premette allo stile lezioni sul sublime, sul bello, sul gusto, sulla critica, sul genio, sulla grammatica e sulla lingua, avendo denominata l'opera sua lezioni di Rettorica e Belle Lettere. Nè egli solo ha fatto questa confusione, dove la diversità è grande, poichè la grammatica e la lingua si appoggia sull'autorità e sull'uso; laddove lo stile si poggia sulla ragione e sul gusto. Più: la sublimità negli oggetti e nello scrivere non è che una parte di stile. E, quanto al genio e al gusto, sono queste le qualità che aver dee lo scrittore, le quali non si possono acquistare con le regole e sono supposte da esse; chè certo le regole non possono supplire al loro difetto. Dice il Beccaria: vi è lo stesso artificio a scrivere bene, che a far qualunque cosa ove si ricerchino i necessari materiali. Così l'arte dello scrivere è ridotta all'arte del legnaiuolo e del calzolaio!

Ma, se egli confessa che l'immaginazione, l'affetto e la memoria hanno gran parte nello stile, le regole possono donarne chi n'è privo?

Ecco perchè noi, parlato della grammatica e della lingua, verremo ora allo stile, e a suo luogo tratteremo del sublime, del bello ecc.

Ma che cosa è stile? La maniera d'esprimere i nostri concetti, si risponde. Definizione imprecisa, perchè così si confonde lo stile con la grammatica e con la lingua, quando uno scrittore può esser buono per lingua, cattivo di stile. Perciò, prima di procedere oltre, arrestiamoci a dare una chiara idea dello stile. Esprimere una idea o un concetto vale presentarlo alla mente altrui, come sta nella nostra. Ora ogni idea viene concepita non per l'essenza a tutti ignota, ma per gli attributi e gli aggiunti; e tanto più sarà chiara e determinata l'idea, quanto più aggiunti si presentano; in modo che sarà determinata, se si pongono tutti gli accessori possibili ch'essa può patire. Ora, poichè lo stile sta nell'esprimere una idea e l'idea si esprime col mezzo dei suoi attributi, ne viene che lo stile sta in una idea manifestata per mezzo dei suoi accessori, e in questo senso diciamo « lo stile di Cicerone, di Demostene », ecc. « Caino uccise Abele »; qui non c'è stile. Ma se io dico: « il primo figliuol dell'uomo », per intender Caino, ecco sorgere lo stile. Quindi, chi mi presenta più accessori mi presenterà l'idea più chiara; chi mi presenta accessori più importanti, me la presenterà più vivace; chi mi presenta accessori più interessanti, me la presenterà più ornata: di che le tre qualità dello stile: la chiarezza, la forza e l'ornamento. L'ornamento però non dee aver per fine che di fare risaltare l'idea, e non di sfoggio e pompa; chè, in questo caso, è falso ornamento; epperò l'ornamento si confonde con la forza e l'unità; le figure, i tropi ecc. non servono che a rafforzare l'idea principale; ecco perchè delle due prime qualità dello stile solo toccheremo; ma, prima parlandone quanto alla natura, scenderemo alla forma. Per rispetto agli accessori, bisogna considerarne la quantità e la qualità. Essendo l'uomo limitato, non può volgere l'attenzione a molte cose insieme; onde nasce che per la chiarezza dee scegliere tanti accessori, quanti può comprenderne la mente senza stancarsi. In questo pecca talora il Casa, il Guicciardini e il Bartoli, per non parlar del Bembo. Questo riesce a scapito della chiarezza, poichè la mente, non potendo attendere a tutto, si ferma su alcuni, e lascia gli altri, che rimangono come ingombro della mente. Tale è il primo periodo del Giambullari. Quando, dunque, si è necessitato a porre molti accessori, bisogna distribuirli in due serie, e la seconda diverrà un periodo distinto, ponendo nella prima quelle che danno il passaggio alla seconda. Se ne mostra un esempio vizioso in un periodo di Tommaso Porcacchi. La chiarezza, dunque, dell'idea principale nasce dal convenevole numero di aggiunti posti a dichiararla. Ma questi aggiunti conviene che sieno associati con l'idea principale per modo che ci sia più legame tra l'uno e l'idea principale, che tra loro stessi. Altrimenti gli accessori saranno principali, e il principale accessorio. Così nel detto periodo del Porcacchi gli accessori affogano l'idea principale. Di

qui si scorge che le idee accessorie non debbono essere espresse con precisione, ma solo da quel lato che può far risaltare l'idea principale; e in questo caso nuoce la precisione. Così dirassi «ferro» e non «spada», «cavallo» e non «destriere», ecc. Ma non basta il numero degli accessori per render chiaro lo stile; bisogna por mente ancora alla scelta di essi. — E dapprima le idee si associano tra loro o per successione di tempo o per coesistenza di luogo o per similitudine di qualità. Tali sono: *fu per mori*, *Pireo per Atene*, *tigre per uomo crudele*. Ora gli accessori debbono non essere usati indistintamente, ma con quella relazione che li lega all'idea principale. Più, sonoci degli accessori importanti e de' deboli; gl'importanti debbono essere pochi, chè il numero stancherebbe l'immaginazione; i deboli debbono esser molti per supplire col numero alla debolezza. Ecco perchè il sublime ama la brevità; l'accessorio è importantissimo, altri l'indebolirebbero. Da ultimo, la collocazione di essi dev'esser tale che faccia risaltare l'idea principale, di che è un nobile esempio quel di Virgilio: *extinctum Nymphae crudeli funere Daphnim flebant*. Di qui avviene che tre cose costituiscono lo stile: il numero, la scelta e la collocazione delle idee accessorie, onde nasce chiarezza e forza alla idea principale. E perciò la chiarezza e la forza sono due qualità costitutive dello stile.

La lezione tredicesima concerneva la «chiarezza».

La chiarezza si può considerare quanto alla forma e quanto al significato. I retori si sono fermati sulla prima, e questo vizio di preferir le forme alla materia l'hanno in tutti i subbietti che trattano. Osservate le loro regole, non perciò sarete chiari: ed il Blair ha torto di dire che le regole rettoriche insegnano a ben pensare: anzi il ben pensare porta al bene scrivere. La chiarezza si fonda sulla distinzione e la distinzione sull'unità, che è di somma importanza ed è stata intesa in varii modi, dai moderni in modo più largo che dagli antichi. La ragione è che ci può essere unità di legame, in forza di cui diverse cose possono essere congiunte con un principio comune. Di qui si conosce che niuno può giudicare bene di un lavoro senza conoscere l'idea preesistente di esso, dalla quale dee dipendere l'esecuzione.

Degli accessori e del loro legame o «unità» tratta la lezione quattordicesima, nella quale si citano, circa il collocamento, il Beccaria e il Colombo:

La chiarezza del pensiero basterebbe, se potesse nella sua essenza comunicarsi. Ma il pensiero dev'esser tradotto. E come nella traduzione non basta concepir chiaramente il senso, bisogna ancora che le espressioni siano chiare; così egualmente è pel pensiero espresso. Senonchè la chiarezza del pensiero è sempre un grado di chiarezza; ed è meno riprensibile l'oscurità della forma, che l'oscurità del pensiero. Eccone la ragione. Chi concepisce chiaramente, ma non ha la lingua per esprimere il suo

pensiero, manca di forza, non di chiarezza, perchè l'idea l'esprime con più parole: e « cigola » dirà « fa rumore »; « moncherini » dirà « braccia troncate » ecc. — Ma chi oscuramente concepisce, sarà sempre oscuro, a dispetto di tutte le regole rettoriche. Quindi è falso che il ben parlare conduca al ben pensare, poichè il primo suppone il secondo.

La lezione quindicesima tratta del secondo grado della chiarezza, che è la « limpidezza », effetto della grazia, come la chiarezza è della distinzione; al qual proposito, discorrendo della grazia e del dilettevole, si dice:

Prima però si avverta che il dilettevole non vuolsi confondere col giocondo; che ci possono essere oggetti tristi, che possono riuscir dilettevoli, come la tragedia. Altrimenti ne verrebbe il paradosso che ciò ch'è tristo non può essere oggetto dell'arte, estremo non men vizioso della sentenza romantica che il solo tetro è bello. L'arte sta nel presentare questi oggetti dal lato che ingenera grazia, e nel velarne le parti disgustose e orribili, purchè non fossero richieste dal soggetto, come in quel di Dante « .... fece trombetta ».

La lezione sedicesima tratta del « terzo grado » della chiarezza, che è la « lucentezza ». « Lucente è l'oggetto che tramanda splendore, non tale però da abbagliare ». A suo fondamento sta l'eleganza (da *eligere*): « eleganza non è che ornamento della verità ». « La lucentezza nasce altresì dalla melodia, e quale allettamento della musica ». Segue nella lezione diciassettesima la trattazione del « periodo », delle sue parti o pause ad egual distanza, delle leggi dei membri e degli inizi, e delle chiuse.

Le lezioni dalla diciottesima alla ventesima trattano della « forza » (XVIII), degli « aggiunti » (XIX), e della « seconda fonte della forza » o delle « figure » (XX).

Le figure non sono maniere di dire lontane dall'uso comune, ma qualunque torno del pensiero atto a colpire l'immaginazione o il cuore: quindi il fine principale delle figure è dar forza allo stile.... Le figure sono di parola o di pensiero.... Avverte il Blair che non ogni linguaggio figurato è sempre passionato, e che si richiede il buon uso delle figure; e perciò dà tre regole: che le figure siano spontanee, che non siano troppo accumulate, e che procedano dall'immaginazione, non dall'imitazione. Insiste su di ciò il Blair per il servile sistema di studii, che era ancora a quei tempi: niuno osando scostarsi dalle regole che si tenevano infallibili. Ma non nelle regole, sibbene nella natura del pensiero umano bisogna rintracciare il fondamento dell'arte.... Al qual uopo si distinguono lo stato di riflessione, quello di passione, quello d'immaginazione e quello di entusiasmo.

Questa parte, appena accennata nella traccia del corso, è svolta più ampiamente nel riassunto di uno scolaro:

L'uomo si trova nello stato o di riflessione, o d'immaginazione, o di armonia tra le due. Ovvero intelletto e fantasia entrano in contrasto, e o il primo supera l'altra, e si hanno i lavori di scienza (dei quali non dobbiamo fare parola); o la fantasia l'intelletto, e si hanno allora tre stati: di fantasia accesa, di passione e d'entusiasmo. Sei stati, dunque, e sei stili corrispondenti.

Nello stato di riflessione, oggetto di contemplazione è il vero, e perciò non si ha mira ad altro che ad esprimerlo chiaramente. Stile chiaro, dunque; e poichè strumento di esso sono le parole, queste debbono essere pure e proprie. Pura è la parola confermata nella lingua scritta dall'autorità dei buoni scrittori, nella parlata dall'uso del popolo, nella familiare dall'autorità degli scrittori e del popolo insieme. Non si debbono introdurre parole nuove se non quando sia necessario, e, in questo caso, sia traendo la parola nuova da altre lingue, sia restituendola dal disuso, sia inventandola, bisogna fare in modo che abbia una fisionomia tutta italiana. Propria è la parola che conviene a un'idea e ad altre a essa affini; precisa, quando conviene solo a quell'idea: p. es., propria è la parola «ferro», precisa è la parola «spada». Su questa distinzione sono fondate tutte le differenze dei sinonimi. E propria deve esser sempre la parola, ma non sempre precisa, perchè in certi casi la precisione ingenera aridità e freddezza. — Con le parole pure e proprie, e con l'arte di ben collocarle, si ottiene la chiarezza.

L'immaginazione si risveglia alla vista del piacevole e del bello; e perciò le arti belle si dicono d'immaginazione. E, in questo stato, riavendosi dagli oggetti esterni impressioni piacevoli e grate, l'immaginazione è placida e tranquilla. E la qualità dello stile è la grazia; e, per ottenerla, si ritraggono le parti belle e dilettevoli delle cose, come si vede nell'Ariosto e nel Tasso. Le parole di questo stile sono gli idiotismi, cioè la proprietà distintiva di una favella; e bisogna ben conoscere una lingua per iscrivere con grazia. La grazia è minima nei soggetti di critica, e massima in quelli comici; e, oltrepassando questo massimo, si cade nella buffoneria. E, nello scrivere grazioso, anche i suoni debbono essere gradevoli; che è ciò che i retori chiamano melodia. Più del conveniente ricercarono questa dote gli scrittori greci e latini e gl'italiani, specie il Boccaccio e i cinquecentisti: ma, per evitare codesti eccessi, bisogna adoprare la melodia solo quando produce armonia, cioè quando risponda alla natura dolce e grata dell'idea che si deve esprimere.

Nello stato di armonia tra l'intelletto e l'immaginazione questa vede i diversi aspetti delle cose e quello ne ravvisa i rapporti. Alcuni modi come: «rende alla terra tutte le sue spoglie», «vergine bella che di sol vestita», sono di questo stile elegante (*ab eligendo*, scegliere). L'elemento della lingua, che produce l'eleganza, sono le frasi, perchè,

dov'è frase, ivi è insieme un rapporto procedente dal sapere, dal sentire, dagli usi, dall'indole, dal clima, e da tutte le altre condizioni del popolo che parla quella lingua. Delle frasi bisogna dunque non far uso sempre, ma solo quando si entra nella grazia e nell'eleganza.

Lo stato d'immaginazione accesa si ha quando l'oggetto esterno fa una rapida impressione. E lo stile cerca allora la forza, e se la procaccia con la brevità e con la scelta degli accessori, nella lingua con l'ellissi, nella forma con l'armonia, cioè col suono che non lusinga l'orecchio come la melodia, ma dipinge le idee. In questo stile, l'astratto è espresso per somiglianza con cose fisiche, e si hanno i tropi di somiglianza detti metafore; si considerano le cose senza osservare i loro rapporti, onde si pone l'effetto per la causa, il segno per la cosa segnata, il conseguente per l'antecedente (si ricordi l'« Ei fu » del Manzoni), e si hanno così i tropi di dipendenza detti metonimie. I tropi, dunque, sono il linguaggio dell'immaginazione.

Quando la mancanza dell'oggetto produce un sentimento di dolore e insieme un desiderio di veder quell'oggetto, si sale dall'immaginazione alla passione. E qui immaginazione e ragione sono in aperto contrasto, e il mezzo di cui si vale l'immaginazione per vincere è l'amplificazione, che presenta alla mente l'oggetto con colori sempre più seducenti. Dal contrasto e dall'amplificazione nascono le figure, e al primo corrisponde la figura d'interrogazione, al secondo quella di esclamazione.

Nello stato di entusiasmo, stato sublime per l'uomo, la passione ha già trionfato della ragione; onde quel disordine e quell'uso di ardite e violente figure, che in altri stati moverebbero il riso. Lo stile di entusiasmo, dunque, non può aver luogo se non in rare occasioni.

Le lezioni dalla ventunesima alla venticinquesima, trattando dello stile, s'incontravano, come accade nei trattati di retorica del secolo decimottavo, con quel gruppo di questioni che si dissero più propriamente « estetiche ». Così la XXI è consacrata al « gusto »; la XXII, al « sublime »; la XXIII, al « sublime scrivere »; la XXIV, al « bello »; la XXV, alle « differenze del bello ». Naturalmente, la questione che si offre prima di ogni altra è quella, tanto agitata nel secolo decimottavo, dell'assolutezza e relatività del gusto.

Fondamento del giudizio è il sentimento, la ragione viene dopo: il pensare procede dal sentire. La ragione dai casi particolari sale ai principii, stabilisce la legge del gusto. La ragione investiga i casi particolari, ne distingue le qualità belle e forma gli elementi del bello. Ecco i due fondamenti della critica. Essa però ci ha recato danno in quanto si è voluto adottare la critica di altri popoli, e non la razionale. Questo frenò gli ingegni di Roma e gli rendette poco originali. Di qui si scorge che le leggi delle arti devono essere scolpite nel cuore degli artisti, ma che le regole e le osservazioni sulle arti sono succedute agli artisti, come viene

rifermato anche dalla storia. Nè è punto vero che essa si oppone talora al giudizio dell'universale, poichè opere generalmente e costantemente applaudite possono talora opporsi alle regole minute della critica, ma contengono in iscambio tante bellezze che i pregi vincono i difetti. Tali sono le opere di Shakespeare.

Nelle « differenze del bello » si distingue un bello universale, un bello nazionale e un bello individuale, e tre stili correlativi. E qui, a proposito del bello individuale, è quella lezione sui « temperamenti », della quale il De Sanctis parla nel frammento autobiografico, dicendo la ragione del poco incontro che trovò presso gli scolari (1).

Ma gioverà, per documentare il livello ancora basso delle cognizioni e del pensiero estetico del De Sanctis nel 1841, riferire per disteso la traccia della lezione XXIV sul « Bello »:

Il sublime non è che una parte del bello; tutto il rimanente vien detto bello. — Ora che cosa è questo bello? Se ne è scritto assai; e molto si è fantasticato: noi però spoglieremo la materia di quanto ha di filosofico e di ricerche astratte. Abbiamo bisogno di fatti; questi accertati, possiamo, senza risalire all'origine di essi, farne l'applicazione all'arte. Ora tutti gl'individui riduconsi a specie e le specie al genere. Prima questione adunque: quante specie ci ha di bello, e queste a che genere appartengono? Che poi questo sia vero, risulta da ciò che l'impressione ricevuta dal bello è uniforme, e solo modificata secondo le specie e gl'individui. Ci ha dunque specie e genere del bello.

Cominciamo dalle specie. Il bello risulta dalla sensibilità, dalla fantasia, dal cuore, dall'intelletto: quindi tre specie di bello: sensibile, fantastico, intellettuale. Fuori di questi, non ce ne ha altri.

Onde risulta il bello sensibile? — Dalla vista e dall'udito degli oggetti esterni. Ho detto vista e udito, essendo gli altri tre sensi, secondo il P. André, stupidi e grossolani; quindi, bello ottico e bello acustico. Quelli stessi che sostengono poter gli altri sensi ancora dar l'idea del bello, convengono però che per l'arte la sorgente più feconda è formata dai due primi sensi, soli o in compagnia di altri. Così « bell'odore » suppone il solo odorato; « bei maccheroni » solo il gusto; « bel marmo » solo il tatto. Ciò posto, gittando gli occhi sugli oggetti esterni, noi vi possiamo scorgere il bello di figura, il bello di colore, il bello di moto, il bello di suono, il bello di azione.

La figura. Celebri sono le linee serpentine, semplice o avvolta ad un corpo, dette da Hogarth l'una della bellezza, l'altra della grazia. La regolarità nella figura pare bella in quanto tende ad un fine; ma in gene-

(1) Op. cit., p. 258-9.

rale una certa varietà non lascia pur di esser bella. Tali sono gli alberi, i conì, le piramidi, i giardini all'inglese.

Il colore è una idea semplicissima, e quelli che fanno in noi più suave e delicata impressione ci riescono più belli. Così il rosso piace ai villani; il pallido è di moda. In generale, i colori naturali sono più belli, come il color delle penne, le foglie de' fiori, l'iride, ecc.

Il moto e il suono violento e disordinato producono il sublime; ma il moto e il suono suave e con ordine il bello. Talora questi quattro belli si trovano uniti, e ne sorge il bello complesso. Ne' fiori, negli alberi e negli animali ci diletta il colore, la figura, il moto e il suono. Nell'uman volto, oltre a ciò, èvvi l'espressione bella o sublime secondo la natura della passione « espressa » dal volto. Ora queste specie di bello sensibile da qual general principio derivano? In ogni oggetto bello, per poterci piacere, senza di che non ci è bello, si richiede: 1. una quantità di sensazioni; 2. che tutte sieno piacevoli; 3. che cospirino a un punto per modo che non si contrastino a vicenda. Da queste tre condizioni si scorge che l'unità nella varietà è il principio regolatore del bello sensibile.

Passiamo al bello fantastico. La fantasia ha per oggetto di assimilare l'individuo all'oggetto, aggiungendo ad esso gli accessorii che essa gli suggerisce. Quando il bello è accompagnato da circostanze o indifferenti o dispiacevoli, l'individuo le separa dall'oggetto, e ve ne aggiunge altre piacevoli. Il suo fondamento è nel bello sensibile; ma come talora la fantasia suole trascorrere, così fantastico n'è detto l'abuso, e questo bello dirassi piuttosto bello di fantasia; e neppure « poetico », non essendo esclusivo del poeta. I tropi e le figure hanno tutte per fondamento il bello fantastico. Il bello di similitudine o diversità si riduce pure a questo. Un quadro può esser bello in sè; ma sarà deforme se non è simile all'originale. Di qui ne viene che il brutto può formare oggetto di bello fantastico, quando cioè vien dipinto con accessorii convenienti, e si ha così una bella descrizione di un oggetto brutto. Il fondamento del bello fantastico è il bello sensibile, e perciò pure l'unità nella varietà. Difatti non possiamo dipingere cose astratte che sensibilmente.

Veniamo al bello morale. Il bello fa diversa impressione secondo la disposizione del cuore; e perciò secondo le umane passioni. Ci ha però un bello morale assoluto, risultante da azioni capaci di destare affetti belli. L'affetto, quando è nobile, tiene del sublime; quando è buono, tiene del bello. Tutte le passioni dolci sono tali, come la compassione, il dolore, la pietà, l'amicizia, la bontà ecc. Queste però, giunte all'ultimo grado, diventano sublimi, come l'amicizia di Oreste e Pilade, il dolore di Guido Cavalcanti ecc.: ora il fondamento del bello in esse è il buono. Una « bella azione » val quanto una « buona azione ». Il bello d'azione produce sempre il bello o il sublime morale. Il suo fondamento è il bello sensibile, al quale si riattacca. La passione in sè stessa è fredda; sono gli accessorii sensibili che la rendono bella.

3. Passiamo al bello morale, sviluppandone il poco dettone. La sede delle cose morali è il cuore, dove stannosi le passioni. Esso è relativo, risultante dalle disposizioni intellettuali; è assoluto, procedente dall'indole delle passioni virtuose o viziose. La virtù o il vizio ne costituiscono il bello o il brutto. Il sentimento della virtù par che abbia un'affinità col bello sensibile: benigno riguardo forse di Dio, che ha voluto disporci alla virtù per sentimento. Questo bello diviene sublime, quando giunge la passione al grado estremo, come il fatto di Damone e Pizia, il dolore di Ugolino e Cavalcanti opposto al dolore «bello» di Francesca. Il fondamento di questo bello è la varietà delle azioni tendenti a produrre un affetto. Lo scopo è la formazione del costume. Ecco perchè si è creduto che lo scopo dell'arte fosse l'utile. Si è impugnato questo principio, come se l'utile non fosse pur bello morale. La differenza de' due sistemi si è che gli antichi negavano potere il bello sensibile o fantastico essere oggetto dell'arte, ma li consideravano mezzi, e fine ponevano il bello morale; laddove i moderni pongono per fine qualunque bello. Ancorchè l'uomo fosse vizioso, deve scriver virtuosamente per esser letto. Il bello morale è accresciuto dal bello di espressione.

Il bello intellettuale o di perfezione appartiene alla facoltà mediativa. L'intelletto non è come il gusto; questo va pe' particolari senza sintetizzare, quello sintetizza sempre; per questo ogni parte è bella, per quello solo è bella in quanto concorre al tutto. Esempio di Olindo e Sofronia, e della descrizione delle schiere che il Tasso introdusse nella *Gerusalemme conquistata*. Esempio sul macchinismo dell'orologio. Esempio di Socrate, della scarpa di argento, disdicente al filosofo. In letteratura il bello intellettuale è rigorosamente richiesto, avendo per fondamento la varietà dei mezzi, conducenti alla unità del pensiero.

Questi quattro belli sono universali e particolari. Tutti hanno sensibilità, fantasia, cuore e intelletto; ma non tutti nello stesso grado; avendo stabilito varietà di gusto, ne nasce varietà di bello. L'investigazione, che rimane a fare, riguarda l'ingegno. Volendo imitare il bello, l'universale si può da tutti, il particolare no; altrimenti, l'imitazione sarebbe non libera. Qual è dunque il bello nazionale e individuale? Ciò si scorge gettando un occhio sulla letteratura de' popoli e applicando i principii agli italiani.

Con la considerazione di quella delle « differenze del bello », che è il « bello nazionale » (lez. XXVI), si passava a un terreno sul quale il De Sanctis si muoveva con maggiore libertà: a un primo abbozzo, cioè, di storia universale della letteratura. La lezione XXVII tratta degli « scrittori greci »; la XXVIII, degli « scrittori latini »; la XXX (la XXIX manca) della « forma dell'antico e nuovo Testamento »; la XXXI, dello « sviluppo della letteratura nel medioevo »; la XXXII, dello « sviluppo della letteratura italiana ». Da questo

punto in poi, la traccia del corso, divisa per lezioni, ci abbandona, e bisogna ricostruire il séguito coi riassunti degli scolari. Rechiamo come ultimo saggio della traccia, di cui ci siamo valse finora, la lezione XXX: « Forma dell'antico e nuovo Testamento ».

Delle forme speciali, onde sono rivestiti i concetti della Bibbia, è da notare anzitutto il proverbio, ch'è l'espressione del divino *fiat*. Le lingue primitive si risolvono negli aforismi, ne' distici de' Joni, e ne' proverbi è la prima forma che esse prendono; tale è pure il distico del sanscrito. Il proverbio ebraico però è libero da misura, ed irregolare nella costruzione de' pensieri. Che se i pensieri corrispondono simmetricamente e ci ha un ritmico movimento di parole e d'immagini, avremo il parallelismo, come ne' salmi e ne' cantici, in cui si corrispondono e i singoli versi e le parti del tutto divise in istrofe e antistrofe o conclusioni. Un severo metro non è questo, ma una semplice e libera forma originale del poetico movimento. E certo, di tutte le forme artificiali de' Greci, loro non convengono nè le forme drammatiche, nè i concetti dell'epopea, nè le rettoriche escogitazioni, nè i trovati della filosofia; ma solo la lirica, ovvero la poesia dell'ispirazione, di cui i canti più sublimi sono da rinvenir nella Bibbia. Ciò che genera la distinzione si è, che in essa giammai la forma non prevale al pensiero; non ornamento, non arte, ma una inarrivabile semplicità, congiunta con una profetica profondità. Nel parallelismo noi veggiamo l'anima signoreggiata dalla ispirazione; ma nella visione essa è in estasi o rapita, e passivamente sottoposta all'influenza divina. Parecchie parti sono al tutto composte di visioni, e se ne vede lo spirito dovunque. Ma poichè l'eterna verità non si conosce che per rivelazione, sono le dottrine velate con parole e con immagini simboliche; di qui lo spirito allegorico che vi predomina. Come tutto è pronunzio del Cristianesimo, così tutto vi si riferisce, ed anche i fatti sono di una veste simbolica ammantati. Su questi principii sono fondate le tre specie d'interpretazioni: letterale, allegorica, e mistica o secondo l'anima. Così avremo avanti completamente lo spirito e la veste della Scrittura in tutta la sua chiarezza.

Così i Greci ci porsero esempi in ogni arte o scienza; i Romani costituiscono il passaggio dal mondo antico al moderno; le tradizioni e gli usi del medioevo ne formano il tempo eroico; ma l'intelletto artistico e l'acutezza greca, la maniera e la cognizione delle cose umane de' Romani, e il senso profondo e profetico degli Ebrei non furono condotti ad unità e ad un tutto compiuto se non nell'Evangelo. Esso è il compimento dell'antico Testamento; ne' quattro Evangelii ci si fa chiaro quel mistero del divino amore, che in Salomone, ne' Salmi e ne' Profeti ci viene con tante allegorie rappresentato. La rivelazione, la storia simbolica e la simbolica dottrina del Verbo si trovano quivi chiarite. Gli Atti apostolici sono indiretti alla Chiesa, mostrandocene l'origine, l'ordinamento, il progresso; le Epistole ci presentano il loro mutuo operare con

tutto amore; e l'Apocalisse, spingendosi nella fine de' secoli, forma l'ultimo anello di una catena che comincia dall'origine dei secoli. Se guardiamo alla semplicità della forma, esso è il libro del popolo, ed ebbe perciò una influenza massima nel mondo. Vi predomina pure l'allegoria, ma di una speciale maniera, detta parabola. Se il proverbio è l'espressione del *fiat*, cioè del divino volere nella più semplice esposizione, la parabola è la parola di Dio, rivestita d'immagini non astratte, non simboliche, non poetiche, ma popolari e domestiche; e dalla realtà della vita trasportate alla significazione di celesti dottrine. Questa semplicità era la veste più conveniente per la divina sublimità; e ben lo mostrano gl'imitatori della Bibbia, da Dante fino a Monti; ben lo riconobbe lo stesso pagano Longino.

Dopo la decadenza della letteratura latina e dalle barbarie medievale, si viene a considerare la nuova letteratura italiana: l'epica in Dante, l'amore nel Petrarca, la politica in Dino Compagni (qui dovette forse aver luogo quella lezione sul Compagni, che ci è serbata nelle pagine relative della *Storia della letteratura*), il miscuglio dell'antico e del medievale e l'amor sensuale nel Boccaccio. Al medioevo, età della fantasia, era contrapposto il secolo decimosesto, dal quale cominciava l'età della ragione: e gli appunti ci mostrano che il De Sanctis toccò della reazione della letteratura volgare (Pulci, Poliziano, Boiardo) contro l'umanistica; e poi del Bembo e dell'imitazione petrarchesca (Casa, Caro, ecc.). Più ampiamente dovè occuparsi dell'Ariosto, il cui poema gli pareva che in Ruggiero esponesse il lato serio e in Orlando il lato comico della cavalleria, e la forma, così perfettamente armonica col pensiero, paragonava a quella di Sofocle nella letteratura antica. Toccava poi degli altri epici, del Trissino, del Camoens, e più ampiamente del Tasso:

Il Tasso tentò un poema cavalleresco, il *Rinaldo*, e poi uno religioso sulla creazione del mondo. L'elemento cavalleresco e religioso sono riuniti nella *Gerusalemme*. Esposizione di questo poema. « Goffredo riunisce il consiglio di Raimondo ed il valore di Tancredi e di Rinaldo. Sotto l'aspetto religioso, la sua indole è perfetta; ma non si può negare che egli è stato dipinto in un modo troppo astratto ed ideale. È troppo perfetto per dirsi poetico. Raimondo è molto al disotto del Nestore greco: egli poco opera col consiglio: e si può dire che sia in ogni cosa l'eco di Goffredo. Rinaldo è invenzione tutta del poeta, che ha voluto in lui rappresentarci l'Achille omerico. Pure, per la parte eroica, Rinaldo è molto al disotto di Achille. E primamente egli, al canto quarto, scomparisce, e non ritorna che al diciottesimo, quando poco rimane da fare. Il poeta ha cercato di superare questa difficoltà, mettendo una rivalità tra Rinaldo e gli amanti di Armida; ma, pel poco spazio che gli avanza, non ha potuto

sviluppare bene questo punto; oltre a ciò, l'avversario di Achille è ben determinato, e la morte di Patroclo accende la lotta a morte tra i due, e non può dirsi lo stesso di Solimano, rivale di Rinaldo. Questi due non si sono mai veduti; mai non han combattuto insieme. Sveno è ucciso da Solimano, ma niun paragone può essere tra Sveno e Patroclo. Da ultimo, l'aspettazione, che suscita Achille, è immensa; la vista delle sole sue armi basta a far fuggire i Troiani; là dove di Rinaldo nulla è l'aspettazione, ed i nemici non se ne danno punto pensiero. Per tutte queste ragioni sembra che sia debole la parte eroica in Rinaldo: il che è però supplito dalla parte amorosa; ed invero il nome di Rinaldo non ci risveglia Solimano, ma bene Armida. Passando a Tancredi, il contrasto suo con Argante è assai ben sostenuto; ed in questo modo soltanto riluce la parte eroica di lui, trovandosi egli nel resto oscurato or da Goffredo ed. or da Rinaldo. Tancredi è l'ideale della parte amorosa; e prima Clorinda, di poi Erminia ne promuovono il pieno sviluppo. Clorinda è un personaggio troppo perfetto; la sua conversione è precipitata, i suoi affetti sono ignorati. Non per tanto la sua morte è così teneramente immaginata, che per questo solo diviene interessante. Ma la predilezione del lettore si volge ad Erminia; e con molta arte il poeta ci fa presagire il trionfo di costei. Il difetto della parte amorosa è nell'essere troppo generale; e si vuol riprendere il Tasso ch'egli abbia nel suo poema rappresentato sè stesso piuttosto che i tempi suoi ». Esame della lingua, dello stile, dell'ottava del Tasso. « Gli effetti di questa forma furono dannosi per la poesia italiana, come si vide nel Guarini e, più tardi, nel Marino ».

Tutto il resto del corso era dedicato alle considerazioni delle varie letterature moderne o « scuole letterarie ». E cominciava con queste considerazioni generali sulla scuola italiana, di cui aveva rapidamente tracciata la storia:

Per dare uno sguardo d'insieme sulla scuola italiana, rappresentato da questi grandi poeti, è mestieri prima determinare qual potere abbia avuto sopra di essa l'elemento greco e latino, ossia l'elemento antico. In ogni letteratura, ci è un elemento generale ed immutabile, e un elemento speciale e mutabile secondo le differenti società. La rappresentazione del passato e del futuro è l'elemento della prima specie, che è comune a tutte le letterature, e che, avendo origine nel cuore dell'uomo, non s'imita, ma si crea. La rappresentazione di questi due tempi avviene sotto la forma del presente, il quale non può da sè essere scopo della letteratura, ma è come un velo di cui si copre la ricordanza del passato e la speranza dell'avvenire. Or di qui si scorge che il passato e il futuro costituiscono l'essenza, il presente la forma della letteratura; e che però le differenze tra le letterature non sono di essenza, ma di forma. L'elemento del presente si risolve nell'elemento politico, intellettuale, morale e religioso; e questa parte, essendo propria di ciascuna nazione, non si può senza danno

imitare. Nella scuola italiana questi elementi hanno avuto grande potere; ma vi è stata assai dannosa l'imitazione della forma, come è avvenuto nella prosa italiana; la quale non si vede al tutto libera dalla maniera del Boccaccio, fuor che nel solo Machiavelli, quantunque nobile e grave si mostri presso il Casa ed il Guicciardini, e disinvolta e leggiadra presso il Caro, il Firenzuola ed il Gelli. Ora, esaminando gli elementi presso i nostri quattro poeti, non si trovano essi riuniti che in Dante solo, e nel Petrarca. Il primo si spinge nel passato più remoto, dipingendoci in tutta la sua verità la storia del cuore umano, e, purgando l'uomo, lo conduce per tutti i gradi della speranza fino alla glorificazione, sicchè si vede in lui mirabilmente congiunto il passato col futuro; e questa idea vien manifestata sotto la forma del presente, come si vedrà esaminando a parte a parte i quattro elementi testè detti. Nel Petrarca l'amore è dipinto in tutta la sua profondità, e mirabilmente egli unisce la ricordanza al desiderio amoroso; e quantunque sia preponderante il primo elemento, pur basterebbe a legarlo col futuro quel divino sonetto, nel quale egli imagina di veder Laura in cielo. L'Ariosto è il poeta del presente: egli nè si spinge negli involuppi del cuore umano, nè si dà pensiero dell'avvenire; ma ci descrive la vita secondo la sua esterna apparizione, e però la sua forma è sempre gaia, festevole e serena. Il Tasso non ci ha dipinto storicamente il passato; ma per la parte ideale può dirsi il poeta della speranza: presso gli stranieri, Calderon ha dipinto l'uomo nella sua glorificazione; egli fuggevolmente ci descrive la vita e si affretta sempre a dissolverla, facendo dalle pene e dalle miserie eromper un amoroso sentimento, che innalza a Dio. Shakespeare, per contrario, ci rappresenta in tutta la spaventosa realtà la vita umana; entra nei più profondi abissi del cuore, ci presenta gl'involuppi e contrasti degli affetti; insomma, ci pone sott'occhio l'enigma dell'esistenza senza risolverlo: egli è stato detto il poeta delle ricordanze, e Calderon il poeta delle speranze. La via che entrambi essi hanno tenuta li rende diversi dalla scuola italiana; perchè essi dagli individui, dalle tradizioni, dalle memorie, dai casi particolari, traggono e sviluppano i due elementi universali; laddove gli Italiani prima concepiscono l'universale ed indi scendono agl'individui come per farne l'applicazione; perciò la scuola italiana è stata detta allegorica o simbolica. Lo Spenser nel suo poema *La regina delle fate* ha emulato, ma non raggiunto, l'Ariosto; ed il Milton, se per la forma va a paro col Tasso, rispetto all'invenzione è vinto da lui; perocchè quel presentarci l'uomo caduto, ma non rigenerato, offre un quadro poetico imperfetto. Sembra adunque che il Milton ci mostri l'uomo nella sua originaria grandezza e nella sua caduta, come Eschilo fra i greci; Shakespeare, l'uomo in tutto il reale della vita; Calderon, nella sua alta destinazione, presentandoci così tutti e tre un'invenzione imperfetta; e che il solo Dante giganteggi tra essi, come colui che ha saputo concepire una storia poetica e compiuta dell'uomo.

Più larga trattazione era data alla scuola francese, differente al tutto dalle tre delle quali si era discorso innanzi:

Si prendevano le mosse dal Richelieu e dall'Accademia: si notava nella tragedia francese la rappresentazione dei personaggi antichi in costume francese e la rettorica delle passioni. Da questi difetti andò esente la commedia, che fu tutta nazionale col Molière. Anche nella tragedia si ebbero eccezioni: il *Cid* del Corneille, in cui l'impeto lirico giunge al sommo; l'*Atalie* del Racine, nella quale sono felicemente introdotti i cori alla maniera greca; e l'*Alzire* del Voltaire, nella quale dai dolori sorge la luce, come nel Calderon e che è la prima tragedia francese romantica. Ma il Voltaire, se per l'arte appartiene ancora al secolo di Luigi XIV, pel pensiero appartiene all'epoca seguente. « Un mutamento radicale accadde nel pensiero, movendo da Bacone, Cartesio e Grozio, e dai loro principii: l'esperienza, il dubbio e la ragione, la società o la natura. Questi principii stabilirono la tendenza psicologica della nuova filosofia, e di essi giovandosi il Bayle sparse per tutto il dubbio e l'ironia e aprì la via ai negatori del secolo seguente. Uomini saggi tentarono opporsi a questa falsa direzione del pensiero: il Bossuet, col suo spirito religioso, non molle come quello del Fénelon ma energico, e il Leibniz, da filosofo, che non attaccò direttamente quei nuovi principii, ma da esperto politico e cortigiano quale egli era procurò schivarne le conseguenze estreme. Ma in Francia, intanto, s'introduceva la filosofia lockiana, e tutto fu ridotto al senso e all'esperienza. Si giunse così fino al materialismo del Diderot e dell'Elvezio. Il Rousseau, per supplire al principio religioso e sociale che era stato distrutto, stabilì il principio della « natura ».

Gli effetti di questa filosofia modificarono profondamente la letteratura, che acquistò due nuovi elementi: l'elemento filosofico e quello del « presente »:

Elemento filosofico. Nella letteratura antica il pensare fu separato dal sentire, eccettuato nel solo Dante, il quale tentò di rappresentare poeticamente la filosofia dei suoi tempi; ma lo scolasticismo è eminentemente prosaico, e si richiedeva quell'altissimo ingegno per rivestire d'immagini sensibili le morte astrazioni della scuola. Ma nella nuova letteratura avvenne l'opposto; perocchè non solo la filosofia s'incorporò con la letteratura, ma le lettere divennero mezzo ed istrumento per rendere la filosofia popolare. Da ciò seguì che l'elemento filosofico a poco a poco distrusse la poesia: il che accadde in modo diverso presso i francesi e gl'inglesi. La filosofia francese dei sensi si estese per tutta l'Europa: in Prussia, in Germania, in Italia; ma in questi paesi non fu che pretta imitazione, e la scuola sensuale fu rigorosamente francese. Presso gl'inglesi, dagli stessi principii nacque lo scetticismo, rappresentato da Hume; e si sarebbe giunti anche colà fino all'ateismo, se Adamo Smith non avesse opposto il prin-

cipio della felicità nazionale: sicchè, per opera sua, la filosofia ateistica non si sparse fra il popolo come in Francia. Ora negli scrittori inglesi le lettere non sono che un mezzo di rappresentare il loro pensare individuale; e quindi vennero le epistole morali, dove non ci è di poetico altro che la forma. In Francia s'introdussero pure le epistole morali per opera del Voltaire; ma, per diffondere lo spirito filosofico, con mal consiglio si adoperò la drammatica, e, oltre alle declamazioni rettoriche che si leggono nelle migliori tragedie del Voltaire, sorsero allora le commedie filosofiche del Diderot e di altri. Così la poesia veniva meno a poco a poco, finchè, perduto nelle « poesie fuggitive » (nelle quali fu inimitabile il Voltaire), finì come in Grecia. Nella prosa accadde altrimenti, perchè la scuola francese ebbe grandi scrittori, Voltaire, Buffon, Rousseau. Ma l'elemento filosofico predominò anche in essa: nelle storie al modo di Voltaire, nelle storie dell'umanità, nelle memorie, nelle confessioni, nelle biografie, e finalmente nel romanzo filosofico. E l'Inghilterra, oltre il Robertson, ebbe allora l'Hume, che rappresenta la scuola inglese, e il Gibbon, che rappresenta la francese. In queste storie, la parte artistica cede del tutto alla scientifica.

Elemento del « presente »: dominante nella nuova letteratura, perchè, essendo sensuale la filosofia, gli sguardi si arrestavano alle apparenze e all'esteriorità della vita. Codesta rappresentazione può diventar poetica quando è rievocazione del passato, come nell'Ariosto, e come, in Inghilterra, nel Walter Scott, che ritrae i tempi cavallereschi della Scozia e fu detto l'Ariosto inglese. Ma in Francia fu veramente il presente circoscritto alla vita reale, come ne fan fede e i giornali e le biografie; e però s'introdussero le descrizioni della natura divinizzata e i minuti particolari, che riescono saziewoli. Che se un alto animo, per sua mala ventura infangato in questa filosofia, voglia rappresentare questa vita sensuale, egli non si terrà già contento alla nuda apparizione del presente, ma, penetrando nei più segreti nascondigli del cuore umano, darà l'immagine della vita reale; e poichè questa non è legata colla speranza dell'avvenire, la sua poesia sarà di bestemmia e di disperazione. Tale è l'elemento, che, delineato a grandi tratti dallo Shakespeare, viene rappresentato da lord Byron e dal Leopardi. Da ultimo, essendo scosso ogni principio intellettuale e morale, questa letteratura è difettosa per una cotale licenza che si vede e nella lingua e nello stile, e nell'invenzione; e perchè il presente, com'è detto, è lo scopo di essa e lo spirito filosofico vi ha tanta parte, ne viene che all'ideale ed al bello, finì di ogni letteratura, essa ha già sostituiti il reale ed il vero.

*continua.*

B. C.