

LE LEZIONI DI LETTERATURA

DI FRANCESCO DE SANCTIS

DAL 1839 AL 1848

(dai quaderni della scuola)

IV.

I GENERI LETTERARI.

2) IL GENERE NARRATIVO.

(Continuazione: v. fasc. preced., pp. 105-16).

Anche delle lezioni sull'*Orlando* avanza solamente lo scheletro della parte generale, essendosi perdute le tante analisi particolari di quel poema, che il De Sanctis già fin d'allora era venuto facendo:

Per intendere il poema dell'Ariosto bisogna anzitutto rifarsi presente il medioevo, con l'elemento barbarico che soverchiò la civiltà romana, con la religione cristiana e la cavalleria e la lotta contro gl'islamiti. La cavalleria, in ispecie, principio di organizzazione nel medioevo in quanto difendeva la religione e i deboli, era ai tempi dell'Ariosto in piena decadenza, essendo sorte altre forze sociali che adempivano al suo ufficio, e la rendevano antiquata e ridicola.

L'Ariosto, amato e ammirato da quelli che si attengono alle impressioni delle opere d'arte, fu censurato da coloro che giudicano con le regole di Aristotile; e censurato perfino dal Tasso, che di queste regole fu vittima. Sorse allora la sciocca questione: se l'Ariosto o il Tasso fosse superiore. Le accuse mosse all'Ariosto furono la mancanza di unità, la eterogeneità dei fatti narrati, l'averne accolti perfino di bassi, triviali ed assurdi, e la forma poco dignitosa e poco conveniente a un poema epico. Ma la critica moderna, come doveva risollevar Dante, così ha fatto dell'Ariosto, simile a Dante, nonostante la gran diversità delle materie trattate.

Anche del fine dell'Ariosto si è disputato; e alcuni hanno sostenuto che fosse al tutto serio; altri, che fosse rivolto al divertimento delle brigate. Ma che la lettura del poema sia divertente, non è ragione per affermare che tale sia il suo fine. L'Ariosto rappresentò l'ideale della cavalleria, che era un passato, al modo in cui un poeta deve rappresentare il pas-

sato, cioè col sentimento del presente. Il torto di altri poeti di quel tempo, che trattarono la materia cavalleresca, era nella serietà che portavano nel tema. L'Ariosto invece rise, e quel riso è il suo trionfo. E rise senza mettere direttamente in beffa il mondo cavalleresco, al quale ancora molti prestavano fede e tributavano omaggio; anzi, espose i fatti con serietà quale si trova in Omero, e mise lo scherzo nello stile. E lo scherzo si vede negli effetti sproporzionati alle cagioni, nel saltare da un fatto all'altro, nei moti che rompono a un tratto la magnificenza delle narrazioni. Venne poi il Cervantes, che gettò il ridicolo sull'azione cavalleresca stessa; ma allora il mondo cavalleresco era affatto caduto: l'Ariosto, mantenendosi nel serio, scrive ancora un poema; il Cervantes trapassa al romanzo.

Ciò che si è detto, non toglie che nell'Ariosto siano tratti ed episodii commentati; ma in questi non vi ha più la cavalleria in caricatura, sibbene semplici casi umani. Anche nel Cervantes vi ha episodii seri; ma ciò non cangia il carattere generale dell'opera di lui.

L'azione dell'Ariosto non ha regolare principio, come nel Tasso; ed è vana sottigliezza quella dei critici che trovano il principio del *Furioso* nel poema del Boiardo, essendo impossibile che un'opera di tanto valore artistico abbia il suo capo in un'altra ben mediocre. E, come non ha principio, non ha fine. La guerra dei Mori e l'assedio di Parigi sono mezzi, e non già azione principale. La religione non vi ha nessuna seria parte: gli eroi combattono per cavalleria e non per religione. Del resto, al tempo dell'Ariosto, pur senza disputare sulla verità o falsità del Vangelo, c'era, in Italia, indifferenza religiosa, una sorta di ateismo pratico.

Hegel dice che la cavalleria è il trionfo dell'individuo sulla società, della varietà sull'unità, della volontà sulla legge. E ciò è confermato dalla storia. Non che al tempo della cavalleria non ci fosse una società; c'erano monarchi, leggi, milizie, tutto l'apparato esterno sociale, ma la forza non era colà; era nei cavalieri, ossia negli individui. È affatto naturale dunque che il poema dell'Ariosto, nel quale si vedono bensì i re, Carlo e Bradamante, ma impotenti, costretti spesso a battersi le guance perchè nessuno loro obbedisce, non avesse l'unità che nasce dall'unità sociale, e si risolvesse tutto in episodii. L'assedio di Parigi è un semplice punto di annodamento di parecchi episodii; ma non ha ufficio dominante. Mandricardo, udito che un cavaliere ha distrutto l'esercito pagano, lascia il campo, corre e va a provarsi col cavaliere. Rodomonte, mentre sta per incendiare Parigi, ricevuto da un valletto l'annuncio che la sua bella è stata rapita, lascia Parigi e va in cerca della bella. E così gli altri tutti. E poichè i cavalieri si mescolano a ogni sorta di gente, ogni condizione di persona entra nel poema dell'Ariosto, come in quello di Dante. Il poema non è sbagliato, perchè non osserva le regole; ma sarebbe sbagliato, se le osservasse. La sua unità, il suo ordine, è l'unità nel disordine.

L'Ariosto ottiene il ridicolo con l'esagerazione, essendo noto quanto piccolo sia il passo che divide il sublime dal ridicolo. Tali sono gl'intrighi

della Discordia per mettere a subbuglio il campo moro, e quelli a cui è costretta la Pace, per sedare il subbuglio. Tale anche l'esagerazione della forza fisica, che non è già grande come in Omero, in Virgilio o Dante, ma smisurata, come si osserva nelle prodezze di Orlando. Tale anche i contrasti dei guerrieri, che s'insultano e vituperano. Tale l'amore, che si cangia in ostinazione. Tale l'importanza data agli oggetti, allo scudo, alla spada, ai cavalli, che portano nomi proprii, e sono cause di azioni grandiose e complicate. Queste cose, che avevano la loro importanza ai tempi della cavalleria, esagerate ora dal poeta, fanno ridere. Tali, infine, i combattimenti, le uccisioni, le stragi, narrate con tono frivolo, come se fossero incruenti tornei.

Ma, quando questi cavalieri escono dal mondo dei loro costumi, e provano affetti e dolori, l'Ariosto si ricorda che sono uomini, e si commuove e ci commuove: come nella pazzia di Orlando, nell'episodio di Olimpia, e in tanti altri. Ruggiero è l'eroe serio; sebbene a questo carattere di serietà contribuisca il proposito cortigianesco del poeta, adulatore degli Estensi; e le parti cortigianesche sono le sole noiose di questo così gradevole poema. La politica e la patria vi hanno piccolissimo luogo; e meglio sarebbe stato toglierle del tutto. Il solo tratto nazionale che vi si noti è la celebrazione degli uomini sapienti e letterati d'Italia.

[L'Ariosto, con buon giudizio, ha tratto l'eroe serio, ideale, dalla cavalleria errante. In Ruggiero sono tre elementi: religione, onore e amore, prima in contrasto e poi armonizzati. L'amore di lui per Bradamante è opposto all'onore, che lo lega al suo re Agramante, e alla religione, che egli professa. L'amore di Ruggiero è rappresentato prima come appetito sensuale, nell'episodio di Alcina; poi attraverso la gelosia di Bradamante per Marfisa, che quella credeva amante ed era sorella di Ruggiero; la maga Melissa mostra in quell'amore la futura grandezza di casa d'Este. La conciliazione dell'amore con l'onore accade mercè il giuramento che Rinaldo e Ruggiero fanno di abbandonare il loro proprio re, ove questi violi le leggi dei duelli; e il violatore è Agramante, e Ruggiero si trova sciolto. Tuttavia, segue Agramante in Africa, ma una fortuna di mare lo getta sopra una spiaggia, dove è raccolto e battezzato da un eremita. Ma la conciliazione così ottenuta non basta all'Ariosto: c'è una forma più alta di onore, il sacrificio di ogni cosa alla virtù; e ciò si svolge nell'episodio di Ruggiero che combatte per Leone contro Bradamante; e, infine, per provare altresì nelle forme debite cavalleresche la lealtà di Ruggiero, ha luogo l'ultimo duello con Bradamante. Ruggiero è il primo carattere poetico moderno. In Omero, l'ira di Achille e l'amicizia di lui per Patroclo non sono poste in lotta tra loro, ma ciascuna opera secondo l'occasione; nè questa lotta si vede nell'Enea virgiliano, il quale, al primo ordine di Mercurio, abbandona Didone. Gli antichi attribuivano gli avvenimenti meno al giuoco delle passioni umane che alla volontà immutabile del Fato; come si vede negli amori di Fedra e di Mirra, negli omicidii di Edipo e di Oreste. Ma nei tempi moderni le passioni umane hanno

il potere principale, e ciò fu ben inteso da Dante, il cui poema è un quadro delle umane passioni, ma rappresentate rapidamente, nei personaggi che hanno terminato la loro vita. Svolte esse sono invece in tutta la loro estensione nel carattere di Ruggiero.]

All'unità interna, che si è mostrata, risponde l'unità esterna, ottenuta mercè la fine preparazione dell'un fatto mercè l'altro, e l'arte di interrompere e legare i varii episodii. Tutto ciò può essere provato da un esame dell'orditura del poema, dal quale apparisce che le azioni, procedenti parallele sino all'assalto di Parigi, si riuniscono poi e s'intrecciano. E un esempio, tra gli altri, la storia di Zerbino e Isabella, può mostrare la convenienza delle interruzioni. Quella storia si esplica in quattro situazioni: Isabella in mano ai masnadieri — l'incontro dei due amanti — la morte di Zerbino — la morte d'Isabella: quattro situazioni diverse, che si prestano alle interruzioni e se ne giovano.

L'Ariosto, lodato come gran maestro nel descrivere, è stato censurato come scarso di affetto e di profondità. Ma questa accusa è frutto di poco maturo giudizio. Poichè il poema ha un fine generale scherzoso, e il serio vi entra come accessorio, è grande arte non approfondire troppo la serietà, scorrervi sopra per accenni, per non produrre dissonanze. La censura mossagli si risolve, dunque, in lode. Al procedere descrittivo, che deve osservarsi nella maggior parte del poema, ben risponde il metro prescelto, l'ottava, adattissima a quest'uopo, come fu dall'Ariosto trattata.

L'Ariosto, col suo riso, distrusse il mondo cavalleresco; e dopo di lui non furono più possibili poemi seri di questa materia. Ottant'anni dopo, la Spagna ebbe il *Don Chisciotte*, che produsse i medesimi effetti; ma la gloria prima per questa parte è dell'Italia. Seguirono poemi eroicomici, privi di valore artistico. Il *Ricciardetto* del Forteguerra, che volle insistere nel tono scherzoso, cadde nella buffoneria e nell'insipidezza.

Il poema, che intendesse effettivamente progredire su quello dell'Ariosto, doveva avere carattere opposto al suo. Ma non lo troviamo di certo nell'*Italia liberata dai Goti* del Trissino, della quale non parlerò, perchè benissimo giudicata dal Voltaire. Il Trissino imitò Omero, ma non in ciò che questi ha di universale e di eterno, sibbene nel particolare, e fu affrettato, arido, gelido. Anche il Caro pensava a un poema epico regolare (gli eruditi e letterati biasimavano l'«irregolarità» dell'Ariosto), e, per prepararsi, tradusse l'*Eneide*; ma si fermò a questa traduzione, che è bellissima.

Più magro è ciò che ci rimane delle lezioni sulla *Gerusalemme*:

Il poema regolare lo fece Torquato Tasso; ma non sarà questa la lode che noi gli daremo, perchè egli è grande quando segue, non già le regole (chè allora si sente lo sforzo), ma l'ispirazione e la fantasia. Il Tasso non era contento dell'Ariosto, che non soddisfaceva le sue proprie tendenze. Uomo assai dotto, e critico che raggiunge il più alto livello della critica cinquecentesca, si provò dapprima a comporre un poema

regolare su *Rinaldo*; ma la materia contrastava alla forma. Tentò di poi anche un poema sul fondamento della religione nel *Mondo creato*; ma quale poema poteva sorgere se il poeta presceglieva un soggetto nel quale l'uomo non c'era, perchè non era stato ancora creato? Alla fine, concepì la *Gerusalemme liberata*, nella quale all'unità cavalleresca succede la religiosa, nella forma che la cavalleria assume nella storia con le Crociate. Così egli veramente si riavvicinò ad Omero, facendo un poema in cui il principale è riposto nell'azione.

Il Lamartine ha detto che il Tasso avrebbe fatto meglio se si fosse attenuto al solo elemento religioso; ma non considerò che egli non rappresentava un periodo di lotta religiosa, ma un momento nel quale la religione già esiste ed è rassodata. Per altro, nel miscuglio con l'elemento cavalleresco, quello religioso prepondera. La differenza tra l'Ariosto e il Tasso si vede già nell'inizio dei loro poemi: l'*Orlando* s'inizia con lo scompiglio che segue una battaglia; la *Gerusalemme* con Goffredo, che, a capo di un esercito di alleati, riceve ordini da Dio. Dio primeggia sin dall'inizio, e dispone la conquista di Gerusalemme. Il contrasto nasce dall'opposizione infernale; e così, nel poema, Cielo e Inferno lottano. L'Inferno ricorre a tutti i mezzi umani per impedire la vittoria dei crociati: l'amore, la discordia, la magia (che a torto il Voltaire critica, giacchè ai tempi del Tasso ancora le si prestava fede). I demonii si danno un gran da fare, come accade ai più deboli; il Cielo opera poco, e vince con pochi colpi.

Il Tasso fu foriero dei poeti odierni: egli ritrae la bellezza cristiana, laddove Dante aveva ritratto gli affetti infernali; e precorre così il Manzoni e il Lamartine. Ma egli troppo ancora si avvolge nell'elemento mondano; e la conversione di Clorinda, accaduta per grazia e volontà di Dio piuttosto che per processo interiore, è ben distante dalla conversione dell'Innominato. Egli si attiene ancora piuttosto all'esterno che all'interno del cristianesimo. Della cavalleria presenta la parte nobile, e ritrae così non i tempi, ma sè stesso. Goffredo è l'ideale perfetto del guerriero religioso; ma è un personaggio che soddisfa la mente e non il cuore. Tutto ragione, senza passione, senza contrasti, con un carattere « matematico », non si vede come possa esser capo di tanti cavalieri pieni di entusiasmo. Nella poesia si deve mostrare l'uomo; e nota bene lo Schlegel che l'Achille omerico, prode com'è, non ignora i moti di paura. L'Achille del Tasso è Rinaldo; ma l'imitazione è sforzata: gli effetti sono sproporzionati alle cause; di Rinaldo ricordiamo l'aspetto amoroso, non il guerresco. Raimondo fa l'ufficio di Nestore; ma qual bisogno ha un saggissimo, come Goffredo, di un Nestore? Quel personaggio è nient'altro che l'eco dello stesso Goffredo. Il più vivo di tutti questi cavalieri è Tancredi, l'ideale del nobile cavaliere errante, assente nelle battaglie, presente nell'amore e nei duelli. Si crede che il Tasso, in quel personaggio, ritraesse in qualche modo sè medesimo.

Lo stile è conforme a questa situazione seria, religioso-cavalleresca.

Il Tasso si trovò innanzi lo stile petrarchesco, ornato, fiorito, molle; e lo riportò alla gravità dantesca. Nel ritrarre le scene e gli oggetti, non scende ai minuti particolari, ma si ferma ai tratti principali. L'Ariosto dell'ottava fa un periodo; il Tasso, due. Evita la lingua fiorentina, reagisce a ogni elemento dialettale, e adopera la lingua generale italiana. E poichè codesto era una novità, egli fu martire della novità; tanto che un letterato, anzi una letterata, annoverò quindici errori nella sola prima ottava della *Gerusalemme*. L'Ariosto si distende nelle descrizioni; il Tasso è sobrio, lasciando campeggiare l'affetto: sobrietà descrittiva, a torto rimproveratagli dal Galilei.

Per un altro rispetto, lo Schlegel trova maggiore bellezza negli episodii e nei particolari del poema che non nell'azione generale. Ma ciò si può dire altresì di Dante, la cui poesia non è nel viaggio pei tre regni, ma in Francesca e in Ugolino: e si può dire di altri poeti, dell'Ariosto, di Virgilio, perfino di Omero. Il vero difetto della *Gerusalemme* è che la nobiltà talvolta non è nel pensiero, nel forte pensiero come in Dante, ma nel periodo. Ma i tempi di Dante erano passati, e il Tasso viveva quando l'Italia declinava. Anche quando i concetti sono elevati, si avverte in lui sovente l'imitazione e lo sforzo. E in lui gli affetti sono portati troppo oltre, sicchè, invece di rappresentare i pensieri che nascono da animo commosso, egli si perde spesso in giuochi di spirito: donde antitesi, artifici, ingegnosità, come si vede nelle parole di Tancredi dond corpo dell'uccisa Clorinda. I tempi portavano a ciò; e il falso del Seicento non fu se non imitazione dello stile del Tasso.

[Dopo il Tasso, l'Italia non ebbe più poemi: i poemi, che ancora si composero, erano lirici, sotto forma epica: lirico-elegiaci, come nel *Conquistato di Granata* del Graziani, in cui gli affetti sono tutti gravi al modo del Tasso, ma fioriti e ornati; lirico-mitologici, come nell'*Adone*; burleschi, come nel Tassoni, nel Bracciolini, nel Lippi. Dopo il Tasso, l'Italia non fu più regolatrice della civiltà del mondo, come ai tempi di Virgilio e di Dante e di Ariosto; e perciò non poteva più rappresentare la civiltà del mondo; e, quando ripigliò la via diretta, trovò la civiltà trapiantata e prospera in altri paesi, in Francia, in Inghilterra, in Germania. Il principio religioso, cantato dal Tasso, era stato disciolto da Lutero e da Calvino: i popoli di Europa non ebbero più unità religiosa: e i poemi epici stranieri ebbero perciò non ispirazione universale, ma nazionale, come le *Lusadi* del Camoens, il *Telemaco* di Fénelon, e più tardi l'*Enriade* del Voltaire. Ma intanto una nuova filosofia si formava e si spandeva per l'Europa, e Grozio riunì i popoli nel principio sociale col diritto naturale, e Cartesio cercò l'uomo fuori le contingenze storiche, e Vico creava una scienza dell'umanità. A questa nuova universalità in formazione si congiunge il poema del Milton.]

Senonchè, del giudizio sul *Paradiso perduto* e sulla *Messiad*e appena è traccia nei riassunti scolastici:

Il progresso ulteriore accade fuori d'Italia; la nuova epica doveva essere non più quella dell'Occidente in contrasto con l'Oriente, ma del genere umano nella sua unità. A questo concetto giunse il Vico, quando concepì la storia, non più di questo o quel popolo particolare, ma la storia veramente umana, la storia perpetua dell'umanità. Al poema dell'umanità si elevò il Milton, nel *Paradiso perduto*, dove Dio non è più, come in Dante, un punto luminoso, ma è un Dio che ha passioni, forti e terribili, un Dio che opera. Ma l'attenzione è richiamata dalla figura di Satana, che prepondera nel poema, appunto perchè esso narra l'origine del male sulla terra, e preannunzia la poesia scettica e disperata, Rousseau, Byron, Leopardi. Il Milton senti che con la storia del male non era compiuta l'umanità, e si accinse a un altro poema, il *Paradiso riacquistato*; ma fu opera senile e sbagliata. Ciò che egli non riuscì a eseguire, fu ripreso dal Klopstock nella *Messiade*, che narra la redenzione, e svolge un principio che doveva avere la sua realtà, dopo gli errori del secolo decimottavo, con Bonald e De Maistre, con Chateaubriand, Lamartine e Manzoni. Milton e Klopstock, poeta il primo del male, il secondo del bene, prefurano in certo senso Leopardi e Manzoni.

Ed ecco come, nei sette poemi epici da noi passati in rassegna, si rispecchia il progresso dell'umanità: lo stato di famiglia in Omero, quello di patria in Virgilio, quello della nazione vagheggiata come ideale in Dante, il prevalere delle forze individuali in Ariosto, la riduzione di esse nell'unità sociale in Tasso, l'idea dell'umanità sotto l'aspetto del male in Milton, e sotto l'aspetto del bene in Klopstock.

A questo esame storico seguivano alcune dilucidazioni teoriche, intitolate: « Regole intorno alla condotta del poema epico », nelle quali si notava, anzitutto, che lo stile non è cosa diversa dall'invenzione, come aveva creduto il Buffon, ma che anzi esso risponde all'invenzione, onde da ciò che si è detto dell'invenzione del poema epico si traggono le regole del suo stile. Si discuteva poi sul come debbano essere modificati i fatti per diventare proprii del poema epico, e si concludeva che in questo i fatti sono considerati come sottoposti immediatamente al potere di Dio, e perciò la religione vi ha gran parte. Si passava alle questioni sull'unità, che veniva distinta dal concetto quantitativo di grandezza, e a quelle sui caratteri epici; e si trattava infine della natura dell'« episodio ». Di questa parte segue un cenno, che, come in essa si dice, forma transizione all'esame dei romanzi.

Dall'esame da noi fatto rimane confutata l'opinione che una sola sia la forma che conviene al poema epico, essendosi mostrato quanta differenza sia tra Omero, Dante e Ariosto. Toccheremo ora di una parte del poema epico, che ci servirà come di passaggio alla trattazione del ro-

manzo: l'episodio. Sull'episodio si hanno due teorie: la prima, sostenuta dal Tasso, che cioè esso sia bello nel poema quando o serva per contrasto o sciolga il contrasto. Per questa teoria egli sacrificò nella *Gerusalemme conquistata* il bellissimo episodio di Sofronia ed Olindo. L'altra teoria, sostenuta da critici tedeschi, p. e. dallo Schlegel, pone l'episodio come una variazione da servire di riposo e produrre diletto nel lettore: e reca in esempio l'episodio di Erminia presso i pastori. Ma nessuna delle due teorie è la vera: quella del Tasso, troppo stretta; quella dei tedeschi, superficiale. Invero, se l'episodio varia l'azione principale, come può dirsi slegato da essa? non la serve a suo modo? Nonchè cosa estranea, l'episodio è l'azione medesima del poema nelle sue varie determinazioni. Mercè gli episodii, si prepara lo svolgimento dei fatti; si lumeggiano i caratteri dei personaggi; s'introducono gli interessi del presente nel passato (come Virgilio fa per la casa di Augusto, l'Ariosto e il Tasso per gli Estensi ecc.); si dà la rappresentazione del cuore umano, che non trova luogo nell'azione generale e pure è necessaria a compiere l'immagine della società. E quest'ultimo è l'ufficio principale dell'episodio; e però accade che gli episodii interessino più che l'azione generale, che interessò storicamente i contemporanei, laddove quelli interessano l'uomo di tutti i tempi.

Dall'episodio del poema epico nasce il romanzo, come dall'episodio del romanzo il dramma, e da una scena del dramma la poesia lirica, e da un movimento di questa la pittura e la scultura. Onde deve dirsi che l'epica è il principio delle belle arti, la pittura e la scultura la conclusione.

L'esame del Romanzo si apre con poche parole sull'indole di questa specie letteraria e sulle manifestazioni di essa nell'antichità e nel medioevo:

È stato detto che il romanzo è il genere più difficile e importante della letteratura. Certo, i critici non ne hanno inteso la natura, confondendolo alcuni con l'epica e chiamandolo poema romanzesco, altri con la storia e assegnandogli il compito di descrivere gli usi, i costumi, gli abbigliamenti e altrettanti cose, cioè l'esteriore della storia.

Ma il romanzo non è nè epica nè storia, e sta in mezzo alle due, quasi passaggio dall'una all'altra, tanto che lo vedremo cominciare con prevalenza di elemento epico, raggiungere la sua purezza, e, nei tempi moderni, innestarsi alla storia. E sebbene alcuni critici alemanni abbiano procurato di dimostrarlo falso come genere, i capolavori dello Scott e del Manzoni bastano a confutare il loro giudizio. Il romanzo storico, eccelente quanto difficile, testimonia il progresso intellettuale dell'età nostra.

Lo scopo del romanzo non è, come nell'epica, la rappresentazione dell'intera società, ma quella dell'individuo, al quale la società serve di sfondo. Achille, Orlando, Goffredo stanno per la società del loro tempo; ma nel romanzo si ha l'inverso: la società è il secondario, l'individuo il principale. Onde i personaggi dell'epopea, riassumendo i caratteri di

una società (p. e., Goffredo), sarebbero falsi come meri individui, trasportati in un romanzo; l'affetto che l'epica suscita è la meraviglia, laddove nel romanzo è un affetto particolare, sia odio o amore, dolore o piacere, suscitato da vizio o da virtù; e, se non tutti i tempi sono capaci di epopea perchè non tutti producono il meraviglioso, tutti invece hanno le passioni, proprie del romanzo, che può ritrarre anche i tempi vili e bassi. E c'è stato un tempo, attissimo quant'altro mai al meraviglioso, quello di Napoleone; eppure non ha avuto poema, e il suo poema è stato la storia nella sua schietta manifestazione.

Il primo romanzo in forma epica è l'*Odissea*, paragonata da parecchi, che non vi trovano la nobiltà e la magnificenza dell'*Iliade*, al « sole che tramonta ». Ma i pregi, che vi si vorrebbero trovare, sarebbero, invece, difetti. Quale magnificenza, quale grandiosità poteva essere nel racconto di un viaggio, mosso dal desiderio di un uomo di tornare alla sua patria e rivedere la sua famiglia? Si tratta di affetti privati; e di questi e di descrizioni di costumi, di scene della vita domestica, di pranzi è piena l'*Odissea*, simile ai racconti di viaggio che tuttodì si compongono. Omero medesimo annuncia di voler narrare di un uomo che ha veduto molte città e costumi. Ed è strano che i critici abbiano chiamato poema l'*Odissea* al pari dell'*Iliade*, laddove questa è tale perchè ha per soggetto i pubblici avvenimenti, e l'altra, che ha per soggetto fatti privati, è da dire romanzo. Ma già gli stessi critici hanno chiamato « poema » perfino quello scherzo, che si dubita che sia di Omero, in cui si racconta la battaglia dei topi e delle rane!

Un altro notevole romanzo dell'antichità è la *Ciropedia* di Senofonte, che è il romanzo storico degli antichi, perchè, com'è stato osservato, c'è un fondo storico con particolari immaginati. Senofonte fece quel che tanti secoli dopo rifece l'arcivescovo di Cambrai; e buon per costui se avesse meglio imitato l'antico, e per ammaestrare i principi avesse trovato una forma più semplice che non quella di ricorrere a Ulisse e a Calipso. E romanzo è, in certo senso, la *Repubblica* di Platone, da lui immaginata. Ma di questo parleremo in séguito, e intanto lasciamo da parte anche gli altri romanzi degli antichi come il *Dafni e Cloe* e l'*Asino d'oro*, per venire senz'altro ai tempi medievali. Nei quali, mentre il latino persisteva per le prediche, per la scienza, per le storie, per la letteratura grave, i racconti erano trattati in lingua volgare, romana o romanza, donde il nome di « romanzi » dato a quei racconti, e poi la parola « romanticismo ». E i primi romanzi furono cavallereschi ed epici, pieni di meraviglie, come nei cominciamenti delle letterature: e si dissero, con distinzione estrinseca e meschina, romanzi scritti in prosa, e poemi quando erano scritti in versi, come la *Teseide* del Boccaccio, nel quale l'eroe è rappresentato come un cavaliere errante. Ricorderò dei romanzi del medioevo l'*Alessandro*, tanto imitato, e il *Romanzo della rosa*, che si vuole abbia in qualche parte suggerito a Dante il disegno della *Commedia*. E i romanzi medievali duravano fino al Cervantes, che li spazzò via, con

un libro che gli spagnuoli dicono « classico dei classici » e che anche in noi, che non siamo spagnuoli, suscita grande ammirazione.

Del quale libro, ossia del *Don Chisciotte*, si dà questo cenno:

Il Cervantes volle distruggere il falso romanzesco, ancora prediletto al suo tempo, e sostituirvi il vero e il naturale. E raggiunse il suo intento in modo molto semplice, col mettere accanto l'uno all'altro il meraviglioso e il reale, donde il ridicolo che questo getta su quello. I mulini, che nell'immaginazione di Don Chisciotte figurano i giganti, il bacile del barbiere, che egli crede l'elmo di Mambrino, e simili, sono le caricature del meraviglioso. E rappresentando un uomo dei suoi tempi, che, esaltato dalla lettura dei romanzi, si dà a fare il cavaliere errante e a cercare avventure, il Cervantes trovò il naturale congiungimento tra il mondo del meraviglioso e quello della realtà, tra l'elemento vecchio e l'elemento nuovo. Senonchè i cavalieri avevano alti pensamenti, erano nobili e prodi; e il Cervantes non può gettare e non getta il ridicolo su queste cose, che ridicole non sono; e dà al suo Don Chisciotte eccellenti qualità. La fonte del ridicolo nasce da Sancio Panza, che gli è messo al fianco, l'uomo pel quale nobiltà, valore, sacrificio pel bene altrui sono astrazioni, vuote di senso, e solo il reale conta. Ma anche Sancio non è oggetto di satira e di orrore; tutto dedito al corpo, come il Cervantes ce lo rappresenta, è insieme, se incapace di fare il bene, incapace altresì di fare il male, e affezionato e fedele al suo padrone. Donde nascono nel lettore impressioni giocose e sorge il riso.

Il Cervantes fece qualcosa di più che semplicemente distruggere il vecchio romanzo: dette l'avviamento al romanzo nuovo. E ciò eseguì nelle parti episodiche del suo libro, nelle novelle inserite, che sonò fra le cose più belle, e prepararono il romanzo puro. La sua opera fu seguita da molte imitazioni, non solo in Spagna, ma in Italia e in Francia, imitazioni vane, perchè la cavalleria era già stata ammazzata dal Cervantes. E vani furono, d'altro canto, quei romanzi che, abolendo le exteriorità della cavalleria (i maghi, gl'incantesimi, i castelli fatati e simili), ne serbarono la sostanza, cioè i caratteri esagerati e le azioni straordinarie, che colpiscono l'immaginazione: come l'*Antigono*, la *Cleopatra*, la *Mariana* ecc. (genere che ai nostri giorni continuano il visconte d'Arlincourt e la signora Cottin).

Al *Don Chisciotte* viene riattaccato il *Gilblas* del Lesage:

Colui che intese il modo in cui dopo il Cervantes, si poteva progredire, fu un francese, il Lesage, autore del *Diable boiteux* e del *Gilblas*; il quale distrusse anche la parte intima della cavalleria, non toccata dal Cervantes. Il Lesage visse da solitario osservatore; e, quando pubblicò i suoi romanzi, fu subito fatto segno di attenzione e di opposizione, il che prova che quelle erano opere di pregio. E si disse che era stato copia-

tore del Cervantes; cosa non vera, perchè, sebbene egli segua il genere del romanzo spagnolo, vi porta uno spirito tutto suo. Il Laharpe, critico valente nelle considerazioni generali, ma infelice allorchè scende al particolare, accusa il *Gilblas* di attenersi costantemente al mediocre, senza rappresentare le cime della virtù o del vizio. Ma il Lesage volle appunto contrastare al romanzesco e gonfio, e volgersi alla realtà, alle umane debolezze, alla prosa della vita. La sua ispirazione è comica; sotto il lato comico rappresenta gli affetti umani, amore e odio, piacere e dolore; dopo la commedia del Molière, viene il suo romanzo; e se al Molière non si fa colpa di non avere ritratto le alture della virtù e gli abissi del vizio, non deve farsene neppure a lui. Dei due suoi libri, il *Diable boiteux*, che è il primo, è meno perfetto: si può dire che in esso il Lesage abbia avuto a modello Dante, e, nel *Gilblas*, l'Ariosto. Come Dante immagina l'inferno per rappresentare le passioni dei colpevoli e malvagi, così il Lesage fa che il diavolo vada osservando le cose del mondo. Ma Dante è egli stesso l'osservatore, e le passioni che rappresenta si ripercuotono nel suo animo; laddove il diavolo è diavolo, incapace di risentire gli umani affetti; onde le scene che si descrivono nel libro si succedono slegate, mancano di centro, si legge aspettando di trovare un annodamento delle varie parti, e questo non giunge mai. Nell'*Asino d'oro*, rifatto dal Firenzuola, c'è un po' lo stesso difetto; ma quell'asino è, per lo meno, un uomo trasformato in asino per incantazione, e qualcosa sente. Nel *Gilblas*, tutte le svariatissime scene delle più diverse condizioni degli uomini si legano al personaggio del protagonista, come i fili del poema dell'Ariosto si legano alla guerra che si combatte intorno a Parigi. Certo, il vantaggio è qui dal lato dell'Ariosto, perchè, se è ben naturale che tante varie cose accadano nel corso di una guerra, non è naturale che il mondo giri intorno a un individuo, qual è Gilblas; e in ciò che questi viene operando, si sente l'espedito dell'autore per poter dipingere le scene che ha in mente. Ma il difetto non è gravissimo: nel romanzo, quel che importa veramente non è la connessione esatta del racconto, ma la rappresentazione del cuore umano; la qual cosa è ottimamente adempiuta dal Lesage. Perchè (dicono i critici) scegliere ad eroe quel Gilblas così abietto e vile? Ma ciò risponde alla situazione che l'autore assume di svolgere. Dante, innanzi ai personaggi e alle cose turpi poteva dire: « Non ragioniam di lor, ma guarda e passa »; « Quinci fian le nostre viste sazie ». Il Lesage doveva indugiarsi proprio in quelle turpitudini, e di esse comporre non solo i personaggi secondarii, ma i principali, Gilblas e Scipione. Nè poteva introdurvi caratteri e azioni nobili, perchè, nell'idea di quel romanzo, non c'è il contrasto e la reazione, ma solo la prosaicità e la comicità. Per dare esempj presi da romanzi moderni, nei *Misteri di Parigi* e nell'*Ebreo errante* si trovano quei caratteri elevati, perchè c'è la reazione contro i mali e le lordure che si descrivono e condannano. Gilblas non è uomo che posseda un gran sapere, ma nemmeno è uno sciocco; ha il senso comune, che sogliono avere i campagnuoli: non è atto a far bene,

ma neppure è malvagio, e solo scende a certe bassezze per istigazione altrui e per compiacere il principe. Povero, cerca di aprirsi una strada; ed eccolo, a volta a volta, scolaro, servitore, medico, e così via; e prima beffato, poi beffatore, come accade negli uomini del suo taglio. Lo stile, con cui si narrano tante varie cose, è eccellente, come riconosce lo stesso Voltaire. E il libro si legge con gran piacere, anche per la molta esperienza, che esso ci fa acquistare della vita.

continua.

B. C.