

degli uomini e de' governi, per conseguire il fine, si valevano di quanto incontravano per via o buono o reo. Ne' loro scritti, adunque, noi non troveremo quel calore di stile che nasce da un animo passionato; nè tampoco quel movimento d'idee, che nasce da una mente speculativa. Noi vi troveremo però in grado supremo l'intelligenza degli affari ed il pensiero lucidamente tradotto, quello che si dice l'eloquenza della ragione. Questo è lo scrivere degli uomini di stato; e questa gloria è tutta italiana. Il rapporto del Machiavelli, scritto al tempo del concilio di Pisa, e l'altro suo rapporto al cardinale Giulio de' Medici, dove riferisce le pratiche che egli tenne coi frati di Carpi, sono un bell'esempio di questo genere di lavori.

Nonpertanto, questa eloquenza appartiene a tempi corrotti, dove il fatto prevale al diritto, dove la passione e la virtù è soffocata, e l'utile e l'indifferenza sono la regola delle umane azioni. In questi tempi non poteva essere eloquenza religiosa; la quale, invece, apparve in Alemagna, quando un eccesso si volle correggere con un altro eccesso. Di qui sorse l'eloquenza di Lutero, di Melantone, di Calvino, energica, naturale e non fiorita e misurata, come diviene sotto la penna dello storico Robertson. Ma a questa eresia si opponeva la compagnia di Gesù, la quale da una parte faceva conversioni in Asia, dall'altra combatteva scolasticamente contro i luterani. In Asia, san Francesco Saverio, il padre Acquaviva, ed altri animati da divino fuoco, furono eloquentissimi; e questa eloquenza ci è rappresentata dal Bartoli. Ma l'ambizione letteraria, che domina costui, fa che egli sia facondo e non eloquente. I suoi pensieri sono troppo fioriti, troppo lisciati; i concetti, brillanti piuttosto che sodi; più fantasia che sentimento; più spirito che verità. Questi difetti sono minori nella sua storia che nelle altre opere, e forse nelle prediche; nonpertanto, vi sono, e perciò il Bartoli rende un'immagine poco fedele dell'eloquenza dei suoi compagni. Fuori delle missioni, nei paesi di Europa, la vivacità della discussione era attutita dalle formole scolastiche, e le prediche erano indirizzate solo al basso popolo. Di codesti oratori popolari Segneri è il principale.

Di queste lezioni sugli oratori, come ho detto, non rimane altro.

V.

LEZIONI DI ESTETICA.

Come ho avvertito (*Critica*, XIII, 34), di queste lezioni, che furono tenute tra il 1843 e il 1845, non si può determinare il tempo preciso; e forse non derivano tutte da uno stesso corso, ma furono ricucite insieme nei quaderni del Nisio, donde sono tratte.

La prima lezione concerne il Bello:

Il bello è di frequente confuso con altre idee:

1. con l'imitazione della natura, messa da molti a scopo dell'arte. Ora, il principio dell'imitazione si riduce alla ripetizione degli oggetti che sono in natura; nel qual caso l'arte sarebbe inutile, perchè ciò che si vede in un quadro o in una poesia ben lo possiamo vedere nei nostri giardini e nelle nostre case. E sarebbe altresì uno sforzo vano dell'uomo, perchè, per quanto egli cerchi d'imitare la natura, non vi riesce mai perfettamente, anzi le resta sempre inferiore, nei limiti dei mezzi che si posseggono per la rappresentazione. Si produrrebbero soltanto illusioni imperfette, e, invece del reale e della vita, si avrebbe la menzogna e l'ipocrisia della realtà e della vita. Si lodano presso gli antichi la pittura di Zeusi delle uve che ingannavano gli uccelli, e presso i moderni quella della scimia di Butner; ma, invece di lodare queste opere per avere ingannato gli animali, bisognerebbe biasimare coloro che credono di aver innalzato a gran dignità l'arte, col darle per iscopo un'imitazione, che è molto al disotto della stessa natura. Egli è vero che ci dilettiamo d'incontrare nell'uomo quest'abilità imitativa; ma infinitamente superiore è il piacere che viene dalla creazione. Sotto questo rispetto, la più piccola invenzione nelle arti meccaniche è più nobile e ha più valore agli occhi dell'uomo che non un lavoro di semplice imitazione.

Altri, per salvare il principio dell'imitazione, dicono che bisogna imitare della natura le sole parti belle. Ma ciò, invece di salvare il principio, lo distrugge; perchè, non essendovi criterio per giudicare quale tra le infinite forme della natura è la più bella, la cosa resterebbe abbandonata al gusto individuale, al gusto senza regole fisse, di cui si può sempre disputare e che varia col variare delle circostanze di tempo, luogo, coltura e individui.

Si noti ancora che il principio nell'imitazione non si può neppure applicare a tutte le arti; perchè se si può in apparenza giustificare per la pittura e la scultura, che significato ha esso nell'architettura o anche nella poesia (tranne che nel genere descrittivo)? E qui si è ricorso a un ripiego, e si è detto che per la verità dell'imitazione basta il verisimile. Ma come si determina ciò che è verisimile e ciò che non è? Si ricade sempre nella stessa difficoltà di far giudice l'individuo: l'individuo, che non può esser norma di tutti gli altri e di tutti i popoli. E poi, bisognerebbe escludere dall'arte il genere fantastico, che molte volte esce dai limiti del vero e del verisimile, e che pure ha prodotto innumerevoli lavori artistici presso tutti i popoli.

Dunque, scopo dell'arte non può essere la semplice imitazione, la quale può dare opere tecniche, ma non mai opere di creazione. Senza dubbio, l'arte deve prendere per base la natura, perchè deve rappresentare le idee sotto forme sensibili e reali. Ma la forma esteriore e materiale non deve darsi come la base e lo scopo dell'arte.

2. Altri pongono a scopo dell'arte l'utile. Ma il bello non è l'utile, il quale anzi è il suo maggior nemico; e sebbene una cosa bella possa

arrecare altresì utile a chi la possiede, il godimento della bellezza manca o diminuisce, quando quella si considera o si adopera come utile. Oltre a ciò molte cose sono belle e non utili, e all'inverso. Il bello è un sentimento, l'utile è un effetto della ragione. Io affermo che un oggetto è bello prima ancora di sapere a qual fine sia destinato e quale utilità possa arrecare; conosco il bello immediatamente, l'utile mediatamente. L'utile importa un'attinenza reale, o almeno possibile, di un oggetto verso i nostri bisogni; laddove il bello è indipendente da noi e consiste e si termina in sé stesso, e sarebbe né più né meno, ancorché mancasse di spettatori. E chi lo contempla, ne gode senza appropriarselo e senza violare menomamente la sua indipendenza, laddove, con l'usare ciò ch'è utile, si distrugge e si scema la sua libertà. Da ciò viene che la materia del bello si apprende solo per l'udito e per la vista, sensi intellettivi, che ci danno la conoscenza senza darci il possesso dell'oggetto, laddove la materia dell'utile soggiace al tatto, che afferra o ritiene le cose.

3. Altri affermano che un lavoro d'arte è bello quando piace, e confondono il bello col piacevole. Opinione falsa e pericolosa: falsa perchè il piacere è individuale, mutabile, derivante dalla sensibilità, e il bello è assoluto. Noi non ci meravigliamo che ad altri dispiaccia quel che a noi piace; ma accusiamo d'ignoranza o di errore chi giudica brutto quel che noi giudichiamo bello. Ond'è vera quella massima che ogni bello è piacevole, ma non ogni piacevole è bello. Il bello piace a tutti ed in tutti i tempi, e quindi è invariabile; il piacevole è secondo gl'individui, e quindi mutabile. Il piacere è solo sentito, il bello è principalmente inteso; l'uno parla unicamente al senso, l'altro per via dei sensi e della fantasia si riferisce all'intelligenza. Egli è vero che nel favellare ordinario ciò che diletta si chiama bello; ma le improprietà volgari del discorso debbono essere scusate, anzichè approvate e seguite dal filosofo. Il bello è indipendente e il piacevole desta in noi il desiderio di fruirne, e col possesso il godimento diminuisce, e finalmente si spegne al tutto. — Tale opinione è poi pericolosa perchè anche il vizio ha la sua parte piacevole e potrebbe con la vista del bello sedurre l'uomo e corromperlo.

4. Vi ha altri che confondono il bello col bene, come è avvenuto presso gli antichi, che il bene scrivere era indirizzato al bene operare. Questa opinione è stimabile, e sarebbe da desiderare che fosse vera. I fautori di essa dicono che l'arte deve avere per iscopo di rendere gli uomini migliori, di purgarli dalle passioni ed elevarli al cielo. Certo che questo può essere un effetto dell'arte; ma altro è l'effetto ed altro l'essenza dell'arte. Se l'elemento morale costituisse da sé lo scopo dell'arte, ogni opera morale sarebbe artistica; il che notoriamente è falso. Egli è vero che alle volte le opere virtuose entrano nel giro dell'estetica; ma, anzi che al bello, appartengono piuttosto al sublime, come accade alla virtù eroica. E se altre volte la virtù ci pare bella, è per un altro elemento che ad essa si aggiunge, non perchè la virtù sia il medesimo che il bello. Il bene, inoltre, importa un'idea di obbligazione; ma l'uomo

non è obbligato a fare lavori belli; e se lo scrittore è immorale, mancherà al bene, non al bello. Un artista può essere viziosissimo e creare capolavori; per contrario, si può essere uomo virtuoso e artista pessimo.

5. Altri confondono il bello col vero, affermando che ogni bello è vero: al che si oppone l'altra sentenza: che non ogni bello è vero. E quando il vero è bello, non è tale per sè stesso, ma per una nuova qualità che si aggiunge alla sua natura. Così per es. un'equazione algebrica può chiamarsi bella solo in quanto esprime un'armonia quantitativa, acconciamente vestita con certi segni, quasi concetto espresso da leggiadra frase o cifra scolpita in grazioso anello. Quando si dice generalmente che il vero è bello, si prende questa voce in senso improprio, come sinonimo di dilettevole, perchè la verità è il bene dell'intelletto. Ma il piacere intellettuale è ben diverso dal contento che si prova nel contemplare la bellezza. Il vero appartiene al solo intelletto; il bello, che dev'essere vestito di una forma sensibile, appartiene all'intelletto ed alla fantasia.

6. Finalmente, l'idea del bello viene da alcuni confusa col patetico, riducendo così il sentimento del bello alla pietà od al terrore. Secondo questa opinione, ogni oggetto, che muova a pietà od a terrore, dovrebbe essere bello. Ma un uomo scontraffatto, lacero, smunto dalla fame, ispira pietà; un animale orribile ispira terrore; e pure non sono affatto belli. E se non sono belli in natura, come potrebbero divenire belli nell'arte? Egli è vero che il sentimento del bello può essere accompagnato alle volte dal patetico; ma la questione è se il patetico è l'essenza del bello e se l'arte ha per iscopo il patetico. Accade anzi che questo sentimento, portato tropp'oltre, invece di far risaltare il bello, lo distrugga.

Tolte le idee estranee, e passando alla definizione intrinseca, è noto che Platone considerò il bello come il vario nell'uno: opinione ripetuta da Sant'Agostino e poi dal Leibniz, ed ultimamente difesa dal Cousin, e da altri combattuta. Combattuta, perchè, si dice, a questo modo il bello si riduce a una proporzione geometrica, e l'*Italia liberata* del Trissino, come più proporzionata e regolata, sarebbe più bella dell'*Orlando* dell'Ariosto. Ma questo è un fraintendere la definizione. Secondo il Cousin, la varietà è nella fantasia, innanzi a cui si presentano gli oggetti esterni, ed è perciò oggettiva; l'unità invece è nell'intelletto, che ha la facoltà di scegliere il bello nella natura e perfezionarlo, facoltà che è detta « ideale ». Queste due facoltà, delle quali la fantasia rappresenta la varietà, il piacevole, il sensibile, e l'intelletto l'unità e l'ideale, producono, lavorando unite, il bello. L'ideale senza il reale manca di vita, e il reale senza l'ideale manca di bellezza pura. Da ciò si vede che la definizione del Cousin è da tenere per vera ed esatta.

Quanto all'altra questione, se il bello sia assoluto o variabile, è evidente che, ove esso fosse l'espressione di un sentimento individuale o il frutto del capriccio di ciascuno, le discussioni sulle belle arti non avrebbero possibilità di conclusione: Omero sarebbe stato bello in un tempo, brutto in un altro; e ora belle ora brutte le statue greche e i dipinti di

Raffaello. Perchè una teoria del bello sia possibile, bisogna che qualcosa di assoluto si abbia nell'idea del bello, come per la scienza del vero e del buono è mestieri qualcosa di assoluto nell'una e nell'altra di queste idee. Il vero, il buono e il bello sono la diretta manifestazione dell'infinito, cioè di Dio. E se l'infinito è assoluto e immutabile, sarà tale anche il bello, che è la più diretta manifestazione dell'infinito. E poichè l'infinito non può rivelarsi a noi se non sotto forme finite e sensibili, missione dell'arte è rappresentare il finito e l'infinito, il visibile e l'invisibile, il reale e l'ideale, l'individuo e l'assoluto. Donde s'intende che la forma dell'arte è mutabile secondo i tempi e i luoghi, e l'idea del bello immutabile e assoluta.

La seconda lezione concerne il Sublime:

Finchè c'è armonia tra l'idea e la forma, tra il finito e l'infinito, si ha il bello; quando quest'armonia si rompe e l'idea e l'infinito trionfano sulla forma e sul finito, si ha il sublime, detto così perchè sublima l'uomo sopra le cose create e, per la sua smisurata grandezza, non si lascia comprendere dalla nostra mente.

Il sublime è uno stato anteriore al bello, perchè la rivelazione dell'infinito accade nella coscienza dell'uomo, prima di quella del finito. Epperò l'Oriente è stato la culla del sublime, la Grecia del bello.

Le differenze tra il bello e il sublime sono queste:

1. Il sublime consiste nei concetti di tempo, spazio e forza, tutti infiniti; il bello, nel tipo di una cosa creata o finita.

2. Il piacere del sublime differisce per natura da quello del bello, perchè l'uno ha non so che di tra grande ed austero, l'altro di dolce e soave; e differisce altresì per grado, perchè l'impressione e commozione del sublime è più intensa e gagliarda e profonda, e ci trasporta fuori di noi, ci rapisce, per così dire, in cielo, ci slancia nell'infinito e produce un veemente stupore più forte della meraviglia. Le cose belle si ammirano; ma le sublimi suscitano un non ingrato spavento, un sacro e dilettevole orrore, a cui il perfetto bello non solo non giunge, ma anzi ripugna.

3. Il sublime ed il bello possono talvolta accoppiarsi nello stesso oggetto, ma con iscapito reciproco, come avviene in uno smisurato obelisco, in un grande e magnifico tempio gotico. La cagione di ciò è che l'essenza della bellezza è l'armonia del finito con l'infinito, e quella del sublime il predominio dell'infinito sul finito; onde quanto più l'attenzione è occupata dall'uno, tanto meno può essere rapita dal suo contrario.

4. Il bello proviene in gran parte dall'eleganza della forma e non può essere perfetto senza di essa; laddove il sublime non ha d'uopo del dire elegante e si appaga di una pura semplicità, anzi rifiuta tutti gli ornamenti: e quanto più lo stile è ingenuo, breve, rapido, tanto meglio spira il sublime, perchè in questo caso la mente non è impedita dagli accessori. Onde i passaggi più sublimi degli scrittori mantengono il loro

pregio in qualunque lingua siano tradotti, purchè la versione ne renda schiettamente il pensiero: il che non avviene dei luoghi notevoli per bellezza, la quale scapita sempre, e talvolta manca affatto, nella traduzione. Mosè, Giobbe, Isaia, i salmi serbano l'eccellenza loro, anche tradotti in modo incolto, assai più che non Omero o Pindaro. La qual cosa proviene dall'essere gli autori biblici più elevati di tutti, rappresentando idee religiose ed oracoli, emanati dall'infinito; epperò ben fece Longino quando, benchè pagano, scelse da quelli, anzichè da Omero e da Pindaro, esempi del sublime, notando come sublimissimo il *Fiat lux, et lux facta est*.

Seguendo Kant, che del sublime ha dato la teoria più soddisfacente, esso è di due sorte: matematico e dinamico. Il matematico è l'infinito nello spazio, come l'immensità della terra, dell'oceano, dei cieli, o l'infinito nel tempo come l'eternità. Il dinamico è l'infinito nella forza; o che questa sia materiale come un monte che gitta fuoco, un terremoto, un fulmine, o morale, come la virtù eroica, la fermezza nel soffrire animosamente la sventura (onde è esempio il *Medea superest* di Seneca), il coraggio nell'incontrare i pericoli e la morte (onde è esempio il *Caesarem vehis* di Lucano).

Il sublime, sia fisico sia morale, può essere positivo o negativo. Il primo è rappresentato dall'idea di creazione, la quale è rappresentazione di una forza produttrice del bene, dell'ordine, dell'armonia; l'altro è rappresentato dal concetto della distruzione, che è una forza infinita, autrice del male, del disordine, della confusione, e termina nel caos e nel nulla. E se il *Fiat lux* è immagine della prima sorta di sublime, i luoghi dei profeti o dei profani scrittori che descrivono gl'imperi, i regni, le città distrutte dalla mano potente ed irata dell'Altissimo o dalle forze disordinate della natura, appartengono al sublime della seconda specie.

Al sublime negativo si riferisce eziandio quell'orrore che nasce dall'ateismo, il quale, ritratto bene, può riuscire poetico, come si vede in molte poesie del Byron, e specialmente nel poemetto intitolato *Le tenebre*. Impareggiabile in questo genere è il famoso sogno di Giampaolo Richter, imitato da Edgardo Quinet nel suo *Ahasvero*. Tale è pure il sublime infernale o satanico, che dipinge la colpa, il delitto, la ribellione, la strage, la sventura, i terribili cruciati dell'anima e del senso; il quale sublime se non è trattato da mano maestra, traligna facilmente in orrore spiacevole. I poeti indiani, e il Milton, e il Goethe, sono talvolta grandi in questa maniera di poesia; e incomparabili Dante e Shakespeare. A questa specie di sublime anche appartengono la follia di Orlando, la discordia nel campo di Agramante, Rodomonte all'assalto di Parigi, dipinti dall'Ariosto; l'Adamastor del Camoens, imitato felicemente dal Leopardi in un suo dialogo.

Ma, per compiere la rappresentazione dell'umanità, bisogna considerare nel finito il brutto, nell'infinito lo strano.

È certo che nella natura non si trova il bello perfetto, e che il bello vi si trovi sempre accompagnato dal brutto. Così è pur certo che il su-

blime si trova in compagnia dello strano, del meraviglioso, del soprannaturale. Si dice strana l'opposizione tra la fantasia e la realtà, quale l'Orca dell'Ariosto, l'Orilo del Boiardo, le streghe di Shakespeare; le quali sono la riunione che la fantasia fa di molte bruttezze sparse nella natura, il cui tipo è nella fantasia dello scrittore e non nella realtà. Si dice meraviglioso quello che è superiore al corso naturale delle cose. Si dice soprannaturale la missione di esseri sopra la ragione, come sono gli dei, il fato, gli angeli, ecc. Tutte e tre queste idee si esprimono da noi con la parola « strano ». Orbene: il brutto e lo strano non si possono adoperare che in tre casi:

1. Come mezzo per far risaltare il bello ed il sublime. Così Tersite in Omero è introdotto per dar risalto al valore e alla bellezza degli eroi greci; così Tiziano, per far risaltare la bellezza della sua Venere, le mise di rincontro un satiro. A questo principio si oppongono coloro che danno troppo luogo al brutto e allo strano e lo dipingono come scopo e non come mezzo per dar rilievo al bello ed al sublime. Ma Omero, col suo squisito buon gusto, dipinta in breve la bruttezza di Tersite, non vi torna più sopra; il che non avvertono quei moderni che danno largo campo nelle loro opere alla dipintura del deforme sì morale che fisico, e cadono nel disgustevole e nello schifoso. Di ciò è esempio Victor Hugo, il quale nei suoi drammi molte volte dipinge con troppa compiacenza atrocità e laidezza.

2. Il brutto e lo strano può usarsi come mezzo comico. Come tale, conviene alla satira, alla commedia, ai componimenti giocosi, e talvolta al romanzo ed al poema epico. Così il don Abbondio del Manzoni, il don Chisciotte del Cervantes, il diavolo zoppo del Lesage, il Falstaff dello Shakespeare, il Mefistofele del Goethe. Bisogna avvertire che i vizii ed i difetti degli uomini non si debbono dipingere esclusivamente, ma come mezzo per fare spiccare la virtù; perciò devono essere mitigati col bene: altrimenti si cade nel difforme. Il che non si può dire di Molière nel *Tartufo* e del Machiavelli nel fra Timoteo della *Mandragola*, i quali eccedettero i termini nel dipingere la bruttezza morale di codesti personaggi. Ma lo stesso rimprovero non si può fare al Goldoni, che, ritraendo i difetti degli uomini, si mostrò studiosissimo di questa delicata sobrietà; e basta citare i *Rusteghi*, che sono un capolavoro in ogni parte perfetto.

3. Si userà il brutto e lo strano come rappresentazione del contrasto, che è nel mondo, tra il bene ed il male. E siccome il male non è fine a sè stesso, ma mezzo per fare spiccare il bene, così la sua dipintura non deve oscurare il bene e menomarne l'effetto. Al che non mise mente il pittore Spinello Spinelli quando dipinse Lucifero in forma di bestia sconciissima. Tale è ancora il Tifone degli Egizii, che somiglia alle caricature moderne, essendo di statura membruto, panciuto, barbuto, con le gambe storte, la testa enorme, poca o niuna fronte, occhi obliqui, bocca sconciamente ridente, per modo che tiene del deforme e del ridicolo insieme.

Da tutto ciò si rileva quale sia l'uffizio del brutto e dello strano, mezzi per il comico o per rappresentare il contrasto del bene col male.

A queste lezioni sul bello, sul sublime e sul brutto, seguivano altre sulle « forme particolari del bello »:

Tre sono gli oggetti del bello: Iddio, la natura, l'uomo. E secondo ch'è stata diversamente considerata l'idea di Dio e dell'Assoluto, le forme dell'arte sono state diverse: simbolica, classica, e romantica.

Nell'arte simbolica, l'idea essendo indefinita, indeterminata e vaga, cerca la sua espressione nelle forme della natura senza trovarle; onde la sua forma è incompleta, imperfetta e rozza: in essa è lotta incessante tra i due elementi dell'idea e della forma esteriore, che cercano vanamente di mettersi in accordo.

L'arte classica è l'armonia perfetta dell'idea e della sua forma esteriore.

L'arte romantica è quella in cui l'elemento soggettivo predomina, in cui tutto è spiritualizzato, e la forma esteriore che è sensibile e materiale non giunge a rappresentare l'idea tutta spirituale; e perciò l'ideale sorpassa, e non viene raggiunto dal reale e dalla forma esteriore.

Enunciata questa partizione hegeliana (la quale farebbe sospettare la già detta contaminazione con un altro gruppo di lezioni, perchè nelle due lezioni sul Bello e sul Sublime non si nota altra traccia di Hegel), si passa, nei quaderni che ho innanzi, a caratterizzare in particolare l'arte simbolica, la classica e la romantica. Tralasciando questa parte che ricompare in un altro corso, e accennando solo alla conclusione del De Sanctis, cioè: che nella letteratura moderna Dio, l'uomo e la natura sono rappresentati diversamente da quel che furono nell'arte antica (nuova idea di Dio, il Dio d'amore; — nuova idea, dell'uomo, il cui tipo è Gesù Cristo, e della donna, il cui tipo è la Vergine; — nuova idea della natura, la quale, separatasi da Dio, tende più che verso l'arte, verso la scienza, verso il reale), avverto che negli stessi quaderni si tenta poi l'« applicazione dei nuovi principii alla letteratura italiana ». Ma questa applicazione, che poco si lega coi principii esposti, si dimostra essere nuova redazione delle lezioni già recate sulla scuola italiana del corso del 1841-2; sicchè, se la parte sulle tre forme dell'arte è forse attinta dal corso posteriore sulla Critica, che ora verremo esponendo, questa è certamente trasportata dal corso anteriore. A noi basta avere riferito le due lezioni sul bello e sul sublime, che non contengono nulla di originale, ma sono già un passo innanzi rispetto a quelle sul medesimo argomento, che erano nel corso sullo stile del 1841-2, e segnano il successivo innalzarsi del pensiero del De Sanctis alla filosofia dell'arte.

continua.

B. C.