

LE LEZIONI DI LETTERATURA

DI FRANCESCO DE SANCTIS

DAL 1839 AL 1848

(dai quaderni della scuola)

(Continuazione: v. vol. XIV, pp. 414-33)

VI.

LE LEZIONI SULLA STORIA DELLA CRITICA.

Le prime lezioni di questo corso, — tenuto, come si è detto, nel 1845-6, — erano dedicate alla critica antica:

Presso gli ebrei, sottomessi a un governo teocratico, niun potere era dato alla parola e alla pubblica discussione; onde non vi furono oratori e perciò neppure retori, i quali vengono dopo di quelli. I primi trattati di retorica s' incontrano, adunque, nella civiltà greca, dove la democrazia fece spiegare libere forze all'eloquenza, e sentire l'onnipotenza del raziocinio, congiunta all'onnipotenza dell'affetto. Pericle è l'esempio di questa grande eloquenza, egli che parlava a un popolo sovrano, e, tutto intento all'affare che esponeva, disdegnava ornamenti e lisci, e adoprava pensieri nobili ed alti, e un dire semplice e serrato. E poichè l'eloquenza era via al potere pubblico, sorsero le scuole di « retorica » dei sofisti, che in essa addestravano e che preferivano al vero il brillante, all'eloquenza la declamazione, al pensiero la forma: il pensiero, divenendo acuto bensì ma volgare e falso, ebbe bisogno di ornamenti, di fioriture che piacevano e allettavano l'orecchio. In queste scuole i giovani si esercitavano a parlare su qualsiasi soggetto e all'improvviso; donde i luoghi comuni, le selve di argomenti: le ragioni non nascevano dal seno del soggetto, ma erano generali e applicabili a ogni cosa. Quando Atene decadeva, ci fu, come avviene nei popoli in certi momenti supremi, un risveglio, ma troppo tardivo e fuggevole: sorse allora Demostene, nel quale riapparve l'ombra del passato, l'eloquenza di Pericle, la medesima elevatezza nel pensiero, la medesima austerità ed energia nella forma; ma non più la calma di Pericle, anzi collera, impeto, ardore. Un cielo tranquillo è Pericle; Demostene offre immagine di un cielo in tempesta. Ma sforzi come quelli di Demostene sono individuali e brevi, e tosto si torna ai retori, e si ha

un Demetrio Falereo, in cui sotto il liscio della forma è la nullità del pensiero.

Fu in quell'epoca che Aristotele compose la sua Rettorica, nella quale tratta della disposizione, dell'elocuzione e dell'azione. Pei sofisti, la prima di queste tre cose non era quella fondamentale regola dell'arte dello scrivere onde le cose stesse si connettono col tutto e si abbracciano tra loro, ma la proporzione, la simmetria, la misura delle idee, insomma un artificio; l'elocuzione non era l'armonia di pensiero e forma, ma il brillante, il lusinghevole delle parole e dei periodi e delle immagini; l'azione, con la quale mercè la pronunzia e il gesto si dà vita allo scritto, formava per essi l'essenza dell'arte oratoria. La forma esteriore, insomma, nei sofisti predominava sul pensiero. Aristotele ben comprese che all'eloquenza erano necessari il pensiero e l'affetto; ma ricorse alla Logica per investigare l'origine e la natura del pensiero ed all'Etica per istudiare l'essenza e le proprietà dell'affetto: donde anche in lui i luoghi comuni o topici, e le altre parti per le quali si può dire che egli non combattesse, ma piuttosto rinnovasse la rettorica dei sofisti. Egli ridusse la rettorica a una meccanica del pensiero, e l'elocuzione (che confinò nella terza parte del suo trattato, laddove doveva essere la principale) a una meccanica della forma: errore che era, per altro, in perfetta armonia con la sua logica, la quale, consistendo tutta nelle regole del sillogismo, è una meccanica del pensiero. I suoi seguaci accrebbero l'artificio; onde lo scredito in cui è caduta la parola « Rettorica ». Ma rimane merito insigne di Aristotele di aver dato forma scientifica alla sua Rettorica, com'è proprio dei grandi ingegni che, pur movendo da un principio falso, lo elaborano con rigore.

Prima di Aristotele, c'era stato un filosofo, Socrate, che aveva combattuto l'arte sofistica e, andando all'eccesso opposto, aveva considerato il pensiero come il tutto e la forma come nulla; nel che fu seguito dal suo grande scolaro Platone, il quale rivendicò l'onnipotenza dell'ingegno, distruggendo le regole e l'arte sofistica. A questo modo filosofi e retori entrarono in vivo contrasto: e se questi ultimi menavano all'effeminatezza e al belletto, quelli avevano il torto di rimanere aridi e rozzi.

Un uomo che fu filosofo ed oratore insieme, Cicerone, è il simbolo dell'accordo tra filosofi e retori, tra la scienza e l'arte. Nel libro *De oratore*, che sarà eterno per l'eccellenza del dettato e pei principii che contiene, i quali fecondati potevano produrre immenso progresso, egli dimostra che i retori senza la filosofia non sono che parolai, e i filosofi senza l'arte non sono che bambini. Combattette il meccanismo aristotelico, che tutto riponeva nella forma, e tornò a Platone, rivendicando i titoli sacri dell'ingegno: e affermò così questi due importanti principii: l'armonia di forma e pensiero, e il predominio dell'ingegno sull'arte. L'oratore è formato dall'ingegno e dalla scienza profonda delle cose. Senonchè, disgraziatamente, Cicerone non solo non applicò convenientemente questi principii, ma non si tenne neppure fermo in essi, e ondeggiò, e tornò ad Aristotele: tanto è lento il progresso del pensiero umano.

Corrotta l'arte, sorse la critica, perchè i critici sogliono nascere dopo i grandi scrittori, come la riflessione segue alla spontaneità: Quintiliano, Tacito, Longino. — Quintiliano, nome riverito dalle scuole più opposte, non fu nè un gran filosofo nè un grande artista: egli non aggiunse nulla alle dottrine di Aristotele e di Cicerone. Ma era uomo probo, e fece valere questo concetto che la virtù è fonte dell'eloquenza: nè deve far meraviglia che tale verità fosse avvertita in tempi di corruttela, perchè, per l'appunto, il valore e il desiderio di un bene si sentono quando esso si è perduto. Inoltre, egli fu critico acutissimo, di gusto squisito (notò i vizii dello scrivere di Seneca), e dette precetti che sono preziosissimi.

Con Tacito, ossia con colui che fu l'autore del dialogo *De causis corruptae eloquentiae*, la Critica, materiale in Aristotele, intellettuale in Cicerone, morale in Quintiliano, fece un passo innanzi, che fu un passo importantissimo: divenne storica. Essa non ha più in quel dialogo la forma didascalica e pedantesca dei precedenti critici, ma si congiunge con le questioni sociali. Tacito, investigando le cause della decadenza dell'eloquenza ai suoi tempi, le trova nella forma mutata del governo, nella libertà perduta, nelle istituzioni nuove. Si può dire che egli precorra la scuola storica moderna, della quale furono principali rappresentanti in Germania i due fratelli Schlegel. Sotto l'aspetto teorico, Tacito condanna l'imitazione e afferma la possibilità del continuo migliorare; onde viene ad ammettere l'unità ed immutabilità del tipo o idea del bello, e la varietà e mutabilità delle forme, ossia il tipo modificato dai tempi. Ed anche questo concorda col principio moderno: parte universale, idea; parte storica, forma. Senonchè, il principio storico è esagerato ed abusato in quel dialogo, e il principio teorico non è applicato; onde nella pratica continuò a regnare l'indirizzo aristotelico.

La critica aristotelica non nasce dal gusto, dall'ammirazione e dall'amore pel bello, ma dal meccanismo; non è figlia dell'impressione e della commozione, ma dell'intelletto, del freddo calcolo. Da essa si staccò la critica che si dice alessandrina (Alessandria fu la città della critica, come Atene era stata dell'arte), diversissima dall'aristotelica. Spenta era la forza creatrice, ma abbondava la cultura e il gusto; e perciò la critica alessandrina fu piena dell'impressione e del sentimento del bello. Rappresentante di essa è l'autore del trattato sul sublime, Longino, critico di sentimento, ammiratore entusiastico del bello. Su questo principio verissimo, che la critica alessandrina non seppe per altro svolgere nè convenientemente applicare, si fonda la critica moderna. Uno scrittore ha detto che i grandi pensieri vengono dal cuore; e il cuore è l'occhio della critica. La critica vera non deve procedere da sottigliezza di mente, ma dall'impressione, dal buon gusto: in ogni altro caso, è falsa. In certi momenti non si può assegnare la ragione della bellezza di certe cose o della bontà di certi atti. Ragionandosi una volta del sacrificio che Dio aveva domandato ad Abramo del figliuolo Isacco, una madre, calda di entusiasmo, esclamò: — Dio non l'avrebbe domandato a una madre! — Queste parole sono belle; e pure chi saprebbe assegnarne le ragioni?

Sulle dottrine poetiche e rettoriche del Cinque e Seicento, il De Sanctis passava rapidamente:

Quando, dopo lunga barbarie, risorsero gli studii, non ci fu solo l'ammirazione e l'imitazione delle bellezze dell'arte classica e delle forme della vita antica, ma anche risorsero le antiche rettoriche e la critica aristotelica, corruttrici dell'arte. Così in Italia, con Castelvetro, coi Cruscantì, con lo stesso Torquato Tasso; così in Francia, che nel secolo decimosettimo ebbe il Corneille e i suoi miserabili critici, l'Accademia, e ancora ai principii del secolo decimottavo aveva i Dacier. Qualche eccezione vi fu, ma non abbastanza energica. Tale il Gravina, pessimo poeta e critico solenne, come poi il Laharpe in Francia: e mediocre filosofo, ma di gusto squisito, come già Quintiliano. Tuttavia, l'autorità aristotelica lo vinceva; e perciò fu un miscuglio di buon senso e di pedanteria. Espone ottime osservazioni su Dante e su Ariosto; ma poi, in ossequio alle regole di Aristotele, giudica il Trissino superiore al Tasso!

Una reazione si ebbe in Francia per effetto della filosofia cartesiana; l'autorità cadde e sorse la ragione: e il Boileau segna in questo punto il passaggio dalla antica critica alla moderna. Egli fece guerra al cattivo gusto, inculcò la semplicità e la gravità, e condusse la Francia a condizioni migliori.

Indi esaminava i vari moti del nuovo pensiero sulla fine del secolo decimosettimo e nel decimottavo, volti a distruggere la critica antica e a costruire la nuova; e li distingueva in quattro epoche: la prima in cui s'inizia la reazione alla critica antica, la seconda in cui si conduce l'opera di distruzione, la terza qualificata dallo scetticismo, e la quarta dagli sforzi non riusciti per gittare le basi di una nuova critica.

Già il Montaigne, nel secolo decimosesto, aveva negato i precetti dei retori antichi. Al tempo di Luigi XIV il celebre Arnaud, in nome della filosofia, gridò contro la topica e i luoghi comuni; e il padre Lamy fece il simigliante in letteratura, ma non ebbe il coraggio di dichiarare falsi nel loro principio i luoghi comuni, anzi asserì che i luoghi comuni danno fecondità all'oratore, perchè lo inducono a esaminare la questione da tutti i lati. Ma l'oratore non deve guardare la questione da tutti i lati, sibbene sotto un rispetto essenziale: deve vedere ciò che ciascuna cosa ha di proprio, e deve perciò studiare le cose. Il Dumarsais fu il primo a mostrare che i tropi e le figure, e quei lunghi cataloghi che di essi fanno i retori, menano alla pedanteria; egli introdusse in questa materia l'esame filosofico, e ridusse i tanti tropi a poche leggi universali. Non si trattava di distruggerli, perchè i tropi non sono chimere ed esistono nella letteratura; ma il Dumarsais mostrò che essi non appartengono alla retorica, sibbene alla lingua. Lo studio del periodo, che era stato reso sopracca-

rico dall'Einuccio (1), fu ridotto semplicissimo dal Buffon, che, risalendo al pensiero, tolse via quel vano ingombro e quel meccanismo.

Così cadde a pezzo a pezzo l'edificio aristotelico; ma che cosa gli fu sostituito?

Dapprima, si ebbe lo scetticismo. L'Addison (che per altro era veramente uomo di gusto) disse inutili le regole, perchè giudicare si può solamente col gusto. Venne poi l'Hume. Si fece valere il genio, la natura, la impressione vera, il cuore, come il fondamento dell'arte e della critica.

Ma lo scetticismo non è che passaggio da una all'altra credenza: dal suo seno nasce il bisogno di credere a qualcosa. Di qui gli sforzi per riedificare; e il Pope, critico ed artista, nel *Saggio sulla critica* propose l'imitazione degli antichi: principio vecchio, perchè era stato quello del rinascimento, e pedantesco perchè condannato già da Tacito, che aveva fatto valere la possibilità del continuo progresso. Il Batteux propose invece l'imitazione dalla natura, che rappresentava senza dubbio un avanzamento sul Pope, e apriva un campo più largo; e nondimeno era un principio insufficiente, sebbene permanga in alcune scuole moderne, che si attengono al reale e non lo congiungono e fondono con l'ideale, e si stanno paghe a imitare, tale quale essa è, la natura, mescolando senza giudizio il brutto col bello, il comico col tragico, le cose necessarie e le accidentali. L'Home, acerrimo nemico degli antichi e di Omero, e lodatore dello Shakespeare, fece valere l'ordine e la proporzione: cose importanti, ma non essenziali, perchè sono prodotte dall'intelletto e dall'immaginazione, non dal cuore e dal sentimento, che è la vita e l'anima dell'arte. E l'Home era un critico senza cuore, veramente inglese; l'arte per lui sta tutta nel disegno, nello stile, nell'elocuzione. Non conosce quell'ordine disordinato, che viene dalle passioni e che è assai più profondo; non conosce il linguaggio del sentimento.

Il De Sanctis passava all'esame dei vari sistemi formati dalla critica francese nel secolo decimottavo, ciascuno dei quali prendeva a principio una sola delle facoltà umane.

La prima scuola si attenne alla sola ragione: e il Buffon, che discende dall'Home, in un suo discorso all'Accademia si oppose alle esteriorità dei retori, e disse che lo stile sta nelle cose e non nelle parole, sta nel disegno e nell'ordine delle idee. Il che fu un progresso relativamente ai tempi in cui si dava eccessiva importanza alle parole e alle forme, e progresso anche rispetto all'Home, il cui principio veniva for-

(1) Allude al libro del famoso giurista (Heinecke o Einuccio, 1681-1741), *Fundamenta styli cultioris una cum sylloge exemplorum* (Halle, 1719, molte volte ristampato).

molato con maggiore generalità. Ma la ragione, scompagnata dal cuore e dalla fantasia, riconduce al meccanismo aristotelico. — Per la medesima via dell'Home e del Buffon procedette il Condillac, che fece l'applicazione di quei principii all'eloquenza e allo scrivere in genere, riducendoli a precetti pratici. E dà precetti eccellenti sulla scelta delle idee, ma esagera il principio dell'ordine, e fa consistere poi l'unica e perpetua qualità dello stile nella chiarezza, da lui ben definita « traduzione » o « trasparenza » delle idee. Anche per lui, cuore e fantasia gli è come se non esistessero al mondo. Ma nel modo stesso che per la filosofia del Condillac ci fu un Tracy che ne trasse le ultime conseguenze e, senza volerlo, ne venne indirettamente a mostrare le falsità, così per le sue teorie letterarie ci fu chi adempì allo stesso ufficio, e fu un italiano, il Beccaria. Pel Beccaria lo stile non è che un mestiere, un vero e proprio meccanismo, niente di più; ed egli crede che si possa insegnarlo nel modo in cui s'insegna a cucire le ciabatte. La sua teoria consiste nella distinzione delle idee principali e delle accessorie e nella loro meccanica distribuzione e collocazione. Ed egli, che volle essere scientifico maestro di stile, fu, da sua parte, pessimo scrittore.

La seconda scuola fu quella della sola fantasia; e ne è rappresentante il Diderot. Per lui tutto è relativo, e le cose non sono belle o brutte se non per i diversi rapporti che la fantasia fa scoprire tra loro: onde egli finisce col confondere il bello col semplice piacevole. Così il Diderot distruggeva l'essenza assoluta del bello. Il Montesquieu, osservatore acutissimo dei fatti, ma incapace di trarli all'universale, scrisse il suo saggio sul gusto, il quale è da considerare in relazione con gli scritti del Diderot. Pel Montesquieu, lo spirito è tutto: l'invenzione artistica non consiste in altro che nello scoprire inaspettati rapporti tra le cose, per modo che il lettore, sempre sorpreso e meravigliato, si diletta, confessando tacitamente la propria inferiorità rispetto allo scrittore: per lui, la forma non è altro che l'antitesi e il rapporto contrario dei pensieri, e modelli del bello scrivere sono Seneca e Floro. Ma questa critica di fantasia è sufficiente solo per gli spiriti rivolti al comico: il cuore e l'intelletto non si contentano dell'epigrammatico e del piacevole.

La terza scuola fu del solo cuore ed affetto; e in essa la maggior fama, usurpata dall'Elvezio, è dovuta interamente al D'Alembert. L'Elvezio ripone il bello nella forza e nella rapidità, principii desunti dal cuore, ma esagerati fino al punto da credere che il sublime non differisca dal bello se non nei diversi gradi di forza: onde il terrore sarebbe il sublime per eccellenza, opinione sostenuta dal Burke, ma falsa, perchè non sempre il terrore è sublime: dalla stessa causa nascono effetti molteplici e diversi. Il D'Alembert ripone anch'esso il bello nella forza e nella rapidità; e di ciò arrega in pruova che non mai l'altrui attenzione è meglio attratta che dalla forza.

Per queste tre scuole la critica non si è avvantaggiata se non in punti particolari. Pure, se i tre sistemi sono esclusivi l'un dell'altro, è chiaro

per altro il comune progresso rispetto alla critica antica. Chè, infatti, il campo della critica è stato mutato, e dall'esterno è stato cercato nell'interno, dalla forma nell'idea; e, anche circa la parte formale, alla semplice rettorica è stata surrogata l'arte dello scrivere.

Il tentativo di riunire gli indirizzi unilaterali delle diverse scuole era dal De Sanctis attribuito al Sulzer, al quale dedica un'intera lezione:

Nelle scuole ora esaminate si aveva l'apparato scientifico, ma non la sostanza della scienza; e, nonostante le giuste osservazioni particolari, il bello non era riconosciuto nel suo carattere oggettivo ed assoluto, ma ridotto all'individuale e relativo. Del subietto stesso non erano state considerate tutte insieme le facoltà. Tuttavia queste scuole furono seguite in Italia e in Germania. Il solo, che da esse si stacca in Italia, fu il Vico, che cercò di ricostruire la critica sulle rovine antiche; ma il Vico, avendo voluto abbracciare tutto, non ha potuto svolgere tutto in modo adeguato.

Un critico tedesco, il Sulzer, autore dell'*Analisi dell'ingegno umano* e delle *Ricerche sui piaceri dello spirito*, procurò di riunire i vari principi delle scuole francesi. Aver considerata la rettorica come analisi dell'ingegno è certamente un progresso rispetto agli antichi (dove appena se ne ha un lume in Cicerone, e solo nella parte astratta), ed è un punto d'accordo con la scuola francese. E, come nella scuola francese, la critica del Sulzer è subiettiva. Per lui, il ben dire è prodotto dall'esercizio delle facoltà intellettuali e dall'ingegno; e l'ingegno è ispirazione, è creazione, è potenza intellettuale, che per attuarsi ha bisogno dell'esercizio. Suoi caratteri sono l'entusiasmo, che egli chiama amore, e che è il desiderio sempre crescente di perfezionarsi: l'inazione è segno di poverissimo intelletto. I grandi uomini muoiono scontenti di non aver saputo e prodotto abbastanza. Contro la comune opinione, che il bisogno della fatica derivi dalla povertà di mente, convien dire che le grandi fatiche sono dei grandi ingegni, e quelle pedantesche dei meschini. In tutto ciò il Sulzer si accosta all'Elvezio e al D'Alembert.

Ma un ingegno che avesse soltanto quell'entusiasmo, quell'amore, potrebbe venire acquistando idee, ma non produrre grandi cose. Per iscorgere i rapporti tra le cose, si richiede spirito: in ciò il Sulzer si accorda col Diderot e col Montesquieu. E poichè alla mente di Dio tutti i rapporti tra le cose sono chiari, più si avvicina a Dio chi vede più facilmente e chiaramente.

Ancora: all'amore del sapere e allo spirito chiaroveggente si deve aggiungere la continenza dello spirito, la castità del pensiero, perchè non accada come agli uomini che hanno bensì ingegno ma non coltura, i quali dicono disordinatamente tutte le cose che loro si affacciano alla mente. Acquistata una massa d'idee, vedutine i rapporti, l'andar togliendo il superfluo e riducendo l'opera a maturità, è la cosa più difficile. La po-

tenza intellettuale, dopo aver disegnato e generalizzato le idee, dà loro la forma conveniente e le perfeziona. E in ciò il Sulzer s'accorda con la scuola del Buffon.

Così l'ingegno abbraccia tutte e tre le facoltà, e la critica del Sulzer riunisce le tre scuole della critica francese. Nessuna delle tre facoltà opera isolatamente, sebbene l'una possa trovarsi predominante sulle altre, come nel poeta. L'intelletto rappresenta la comprensione, lo spirito l'estensione, ma per eseguire questa e quella, per comprendere e generalizzare, si richiede l'entusiasmo o l'amore, senza cui ogni altra facoltà sarebbe morta. Ove in un lavoro si noti aridità nel disegno e poca proporzione, segno è che manca l'entusiasmo. Se i rapporti sono triviali e comuni, se i pensieri non sono concepiti rapidamente ma con istento, vuol dire che vi è povertà d'intelletto. E dall'impressione, che un'opera suscita, si può giudicare dell'ingegno dello scrittore. Perché i grandi ingegni debbono ampliare la nostra mente, farci vedere le cose lucidamente e prontamente, e riscaldarci di entusiasmo.

A queste scuole di critica, che erano tutte di critica individuale, si contrappose la scuola storica:

La critica ha seguito lo stesso cammino della storia. Questa non fu dapprima che la semplice narrazione delle azioni umane; e la critica fu del pari nient'altro che l'estetica contemplazione delle opere dell'arte. Poi la storia si convertì in investigazione delle cause prossime e remote delle azioni umane; e la critica fu ricerca delle cagioni dei capolavori dell'arte. E il secolo decimottavo, che creò la filosofia della storia, creò altresì la filosofia della critica. Fino a quel secolo, la critica si fermò all'impressione dei lavori artistici; e a questa si attenne anche la critica francese, al pari dell'antica. Solo il Vico in Italia, e poi il Voltaire in Francia, cominciarono a cercare le cagioni storiche delle opere artistiche.

Il Vico dà l'opposto della formola della critica francese, perchè questa considerava l'individuo come cagione della società, e il Vico considerò la società come cagione dell'individuo. L'una e l'altra formola, separatamente prese, sono inesatte; ma il Vico per primo aprì un indirizzo (proseguito poi in Germania), che rende possibile le spiegazioni di tutte le azioni e di tutte le discipline e di tutte le opere d'arte, e nel quale non si passa da scuola a scuola, secondo gli individui, ma da civiltà a civiltà. In questa concezione, i capolavori delle civiltà anteriori non vanno perduti, perchè restano come monumenti di quelle civiltà. Alla vita degli autori il Vico sostituì la vita dei popoli, alla biografia la storia: così la critica divenne veramente storica.

Ma, lasciando le teorie e guardando alle applicazioni, il primo nome da ricordare in questo indirizzo storico è quello del Voltaire, il quale ebbe come un presentimento della forma che doveva prendere poi la critica, e si allontanò dalla scuola francese e all'individuo sostituì la so-

cietà. La sua critica è preziosa dove, lasciando i principii generali, si attiene al buon senso e al gusto, in lui finissimo. Ma il Voltaire è superficiale: in poche pagine vuole spacciare la storia dell'eloquenza e della letteratura, e, in effetti poi, non mostra le modificazioni che la società portò nell'arte, ma ritorna ad Aristotele e si attiene all'individualismo della scuola francese. In lui c'è la semplice forma della critica storica, non già la realtà.

Invece, la scuola storica si formò davvero in Germania, sopra sparsi pensieri dello Schiller, fecondati e svolti dai fratelli Schlegel, nei quali ciò che nello Schiller era speculativo, divenne dottrinale. I fratelli Schlegel rappresentano la scuola storica non nello stato di ragione, ma di reazione: reazione letteraria e non politica, come alcuni avrebbero desiderato; e reazione contro la scuola francese, che tutto aveva spiegato con l'individuo senza dire che cosa modificò l'individuo. Gli Schlegel, per reazione, annullano l'individuo, e lo considerano come posto sulla terra unicamente per rappresentare un'idea (così Vico era stato tratto dal rigore del suo principio a negare la personalità di Omero). Pure, tale critica, nonostante le sue esagerazioni e i suoi errori, produsse importanti investigazioni storiche, con le quali compì la critica francese; e per questa parte noi dobbiamo, dice Hegel, benedire questi critici.

Dalle loro investigazioni storiche gli Schlegel vennero condotti ad esaminare l'antica e la moderna letteratura e a notarne le differenze. Questa indagine, nata nella scuola francese (si ricordino le polemiche del Perault), si aggirò in Francia intorno a nomi d'individui: per gli Schlegel, intorno alle epoche, alle società e ai loro caratteri. Ed essi staccarono nettamente l'antico e il moderno come classico e romantico, e, distruggendo così il bello oggettivo ed assoluto, distrussero senza avvedersene e il bello classico e il romantico. Perché il bello è uno, e quel che varia sono le sue forme e manifestazioni. Donde si vede che la questione del classicismo e del romanticismo non è di parole, ma involge una gravissima questione di principii.

Il De Sanctis esponeva e criticava ancora una volta le dottrine dei due Schlegel sul classicismo e sul romanticismo; e notava che gli Schlegel furono confutati a pieno dalla critica filosofica dello Hegel. Ma quanto al Bozzelli, che li prese a confutare in Italia, il suo libro dell'*Imitazione tragica*, sebbene mostri in molte parti gli errori di quei critici, non è ben condotto, perchè discute e rettifica fatti particolari e combatte, per così dire, le persone degli Schlegel, ma non oppone principio a principio. « L'errore della scuola storica non era la forma storica, ma l'idea storica del bello; e questa bisognava combattere ». Dopo di che, il De Sanctis continuava:

L'influsso della critica degli Schlegel fu grande. Essa allargò il campo della letteratura oltre i limiti antichi; fece valere la grandezza dello

Shakespeare, del Calderon e di altri poeti che erano usciti fuori delle antiche regole; scosse il giogo della pedanteria; distinse tra regole generali e regole particolari, relative quest'ultime ai tempi e ai luoghi senza autorità di legare gl'ingegni. Divulgata dalla signora di Staël e da altri scrittori francesi, che resero chiaro e facile ciò che essa presentava di oscuro e nebuloso, quella critica giovò assai anche in Italia, e, tra l'altro, richiamò gli Italiani allo studio delle letterature e alle storie moderne.

Ma un altro progresso fu compiuto dai francesi: l'armonia dei principii, la conciliazione tra la ragione e l'autorità, l'elettismo. — Questa critica fu messa in pratica dal Villemain e formulata filosoficamente dal Cousin.

Il Villemain, a primo sguardo, parrebbe riattaccarsi alla scuola individuale francese e non punto alla tedesca. Egli non ricorda la scuola tedesca altro che come scuola dell'ardito ed eccessivo congetturare; ama la biografia; è stato detto il Laharpe del tempo suo. Pure, spontaneamente, egli segue la scuola storica tedesca. Ama e sente così gli antichi (Laharpe era ignorantissimo degli antichi) come i moderni; e preferisce la rude energia dello Shakespeare al liscio della *Zaira* del Voltaire, sebbene non si lasci accecare da fanatismo shakespeariano e giudichi con severità il Calderon. Le sue biografie non sono le biografie del Tiraboschi, sequele di notizie senza alcun rapporto tra loro, ma si volgono all'anima e ricercano le modificazioni che gli studii, le vicende della vita, la società portano negli scrittori. Del Metastasio egli riconosce, che i difetti erano dei tempi e i pregi suoi proprii.

Il Cousin fu successivamente sensista, ideologo, kantiano; viaggiò in Germania, conobbe Schelling ed Hegel, e ricomparve in Francia con le idee del Bello, del Buono e del Vero. Si dice, che non ha guari abbia rinnegato tutto quello che è di anticristiano nei suoi scritti. Ciò mostra la pieghevolezza della mente del Cousin, la capacità sua di abbracciare le dottrine più opposte, traendone quel che gli sembra buono. Era questo il concetto dell'elettismo, indirizzato a conciliare la storia con la filosofia.

continua.

B. C.