

LE LEZIONI DI LETTERATURA

DI FRANCESCO DE SANCTIS

DAL 1839 AL 1848

(dai quaderni della scuola)

VI.

LE LEZIONI SULLA STORIA DELLA CRITICA.

(Continuazione: v. fasc. preced., pp. 16-25)

Una breve caratteristica dell'eclettismo formava passaggio all'esposizione dell'Estetica dello Hegel:

La formola, che riassume il metodo del Cousin, si può esprimere nelle parole: la scienza si risolve nella storia. — Di qui l'idea del progresso nella società moderna, che può essere considerato col sistema de' peggioristi, i quali tengono che il mondo peggiorando invetera; o col sistema di coloro che, non vedendo nell'azione altro che l'azione, non s'innalzano all'ideale e credono che tutto sia effetto del caso; o, infine, con un terzo sistema, rispondente alla formola del Cousin, nel quale si sostiene che non può aversi un'idea astratta del Vero, del Bello e del Buono, e che l'Assoluto dev'essere studiato nelle sue manifestazioni, nelle opere dell'intelligenza e del cuore. E poichè la storia è il cammino che percorre l'uomo nella ricerca della verità, niuna dottrina o capolavoro deve trascurarsi, perchè ogni cosa può aiutare a questa nobile ricerca. Ora, rigettare il metodo di esclusione, abbracciare e conciliare tutte le dottrine, non è che l'eclettismo; dunque, la scienza oggi si è risolta nella società, nella storia.

L'uomo cammina progressivamente nelle tre forme dell'individuo, della società, dell'umanità. E l'attività umana, la forza del sentire, è lo strumento mercè cui l'uomo, e i popoli e l'umanità, progrediscono. Essa si manifesta in modo eminente nei grandi uomini, che producono i rivolgimenti sociali, i quali altro non sono se non il trionfo di un'idea nuova sull'antica. L'uomo è rispetto alla società quel che questa è rispetto

all'umanità, e nel modo in cui esso fa trionfare il vero nella sua patria, i popoli raggiungono lo stesso scopo nell'umanità, e con mezzi materiali, con la guerra, con l'industria, ravvicinano e rendono comune il linguaggio, comune il pensiero.

Ma se l'eclettismo consiste nello sceverare il vero dal falso, come si può venire a distinguere l'uno dall'altro? Qui si riattacca la teoria dell'errore. L'errore non è essenziale; e viene da questo, che gli uomini non sempre possono vedere la cosa da tutt'i lati; e, raggiunta una verità, non si accorgono ch'essa è limitata e la estendono a tutte le dottrine. E gli uomini si trovano in questo stato naturalmente. Noi sentiamo il bisogno dell'unità, il bisogno di spiegar tutto con un solo principio; ma, poichè non possiamo venire all'unità senza prima percorrere ed esaurire la varietà, tutte le volte che crediamo di avere raggiunta quella senza aver percorso questo cammino, la lotta tra il bisogno e le credenze nostre è l'errore, il sistema erroneo. E alla domanda se l'errore aiuti o arresti il progresso, gli autori della teorica dell'errore rispondono che, se l'uomo abbraccia tutte le parti d'una dottrina, quello che acquista in estensione perde in comprensione; per esaminarla profondamente, fa mestieri di molto tempo e studio; e se non si fosse caduti in errori, non si sarebbero avute molte scoperte pregevoli, nè tanti ingegni si sarebbero rivolti ad esaminare l'errore e a chiarire la verità delle cose. E per depurare l'errore dalla verità non c'è bisogno dell'individuo: è la società stessa, sono i tempi, che a poco a poco sceverano il falso dal vero. Ogni vero ha tre stadii: il primo è la lotta del nuovo vero con l'antico, a cui deve succedere; il secondo è la transazione, la conciliazione, l'eclettismo, in cui gli uomini ed i principii si accordano; il terzo, il trionfo d'un'idea sull'antica. Dopo la lotta tra due principii, si sente il bisogno di ravvicinarli; ma, ciò ottenuto e armonizzato il passato, non si può condannare l'intelligenza a rimanere stazionaria; e, cessato l'eclettismo, si viene a nuove teoriche e a nuove lotte.

L'eclettismo non fu senz'alcun effetto e senza alcuna utilità; perchè, prima di esso, le scuole classica e romantica combattevano, richiamandosi a principii diversi; e poi si ravvicinarono così praticamente come filosoficamente, e questo mutamento è rappresentato dal Villemain e dal Cousin. Poi ancora si cominciò a ravvicinare gli antichi ai moderni e a conciliare il principio individuale col principio sociale.

Oggi può dirsi che l'eclettismo rappresenti l'ultimo sforzo a cui è giunta la considerazione subbiettiva dell'arte; ma resta ancora ad esaminare l'arte nell'arte. — Gli aristotelici considerano l'arte negli artifizi esterni; i francesi la videro nell'uomo; gli alemanni nella società; e queste tre scuole si fermarono nel principio della critica subbiettiva. Oggi deve vedersi se l'arte possa essere considerata in sè stessa, fuori dello spazio e del tempo; e questa considerazione obbiettiva dell'arte va unita al nome di Hegel.

Così s'introduceva l'esposizione dell'estetica hegeliana, la quale continuava per parecchie lezioni:

Quando l'Hegel mise mano alla filosofia dell'arte, che oggi noi diciamo Estetica, aveva egli chiara coscienza dello stato dell'arte? Gli artisti operano spontaneamente, senza potere il più delle volte ripiegarsi su sè stessi e assegnare le cagioni delle loro opere. Ma ogni filosofo degno del nome deve aver meditato e conosciuto lo stato delle cose prima di formare il suo sistema. Ed Hegel aveva coscienza dell'arte; e noi possiamo riconoscerlo, esaminando rapidamente la sua introduzione all'Estetica, dove gittò i germi della scienza ch'egli dovea formare.

Hegel si propose questi due problemi: « È egli possibile la filosofia del bello? »; e non vedeva innanzi a sè alcuna traccia di questa scienza. Domandava ancora: « Che questa scienza sia per avventura una chimera? ». Per rispondere alla prima domanda, passò in rivista la critica ch'era stata prima di lui, e la trovò tutta sperimentale, a posteriori, come quella di Aristotele; e per dimostrare poi che la scienza era possibile, procurò di determinare le condizioni che si richiedevano per la filosofia del bello; e, non trovandole nel passato, venne alla naturale conseguenza che gli antichi non potevano spingersi dov'egli era giunto. Dimostrava così che quanto si era detto prima di lui sul bello era incompiuto, e passava a costruire la sua scienza. S'immagini qui il suo orgoglio, sentendosi pervenuto a tanta altezza. Queste sue pagine dettero luogo ad altre assai eloquenti del Cousin. Ma noi, venuti più tardi, cessata la reazione e la confutazione delle opinioni parziali, possiamo esaminare la quistione più semplicemente.

Ci è un fatto comune, in cui tutti i critici si accordano; e questo è il bello, nella sua apparenza, considerato come fenomeno che si presenta innanzi a noi, come cosa sensibile, come cosa piacevole, come un involucro esterno. Ed, oltre a questa parte esteriore e sensibile, tutti ancora hanno ammesso una parte interiore e razionale. Non pertanto il bello è stato riguardato ora per un lato ora per un altro; ora è stato confuso col piacevole, ora col perfezionamento morale dell'intelletto e del cuore. Altri hanno incarnato il bello nella società e nell'umanità; ed hanno detto che il bello è la pittura viva del cuore e delle passioni. « Dipingetemi », essi dicono, « i tempi e i costumi vivamente, e voi avrete raggiunto il bello, come espressione sociale ». Di qui si vede che il bello è stato considerato ora come cosa sensibile, ora come cosa razionale, ora come la storia del cuore, ora come l'espressione della società. E tutti costoro hanno espresso ora un lato ora un altro del bello, ma non l'hanno raccolto nell'unità; e noi non neghiamo già che il bello piaccia, ma ciò avviene per la parte sensibile, ch'è nel bello. Oggi si vede anche il bello come ritratto della natura, ma, in questo caso, l'arte sarebbe cosa servile ed inutile, riprodurrebbe ciò ch'è nella natura; e spesso l'artista non raggiungerebbe la natura; spesso si abbasserebbe ritraendola nella sua bru-

tale realtà, non idealizzata. I razionalisti credono che sia bello rendere evidente una facoltà dell'ingegno, un sentimento del cuore; e così sarebbe artista anche il Fontenelle, con la sua pluralità de' mondi, e, forse, anche il geometra. Il sistema razionale ha avuto un motivo lodevole, ch'è la moralità dell'arte; ma sarebbe tradir l'arte il cercarne i pregi fuori di lei stessa. Il cuore umano e la società debbono dare i materiali all'arte; perchè, dovendo essa operare sull'uomo e sulla società, è mestieri che si valga delle passioni umane e della società come mezzi, non come fine.

A queste si riducono tutte le opinioni individuali che hanno falsato l'arte, confondendola con diversi fini: ora col piacevole, ora col perfezionamento morale, e via discorrendo.

Per formare la scienza dell'arte, dobbiamo vederla non più nelle sue forme, ma nella sua essenza; e allora potremo determinare se l'umanità sia giunta al punto di formarne la scienza, e risolvere i suoi più ardui problemi. — Dicendo che l'arte esiste, dobbiamo vedere a quale situazione dell'uomo corrisponda, e, trovata questa situazione, potremo dire che l'arte è essenziale e l'umanità non può farne senza. L'umanità ha combattuto tra il principio materiale ed il principio spirituale, e questi principii non sono ancora in armonia; e c'è chi nega lo spirito e chi nega la materia, non potendo spiegare come l'uno e l'altra si armonizzano. E, come in filosofia, così anche nella storia si ritrova quest'antagonismo; chè non è altro la lotta tra l'individuo e l'umanità se non il contrasto tra il materiale e lo spirituale. Ma, nell'arte, quest'antagonismo sparisce, perchè l'arte è l'idea, la spiritualità rivelata sotto forme sensibili e materiali; nell'arte, l'idea non si considera astrattamente, ma attuata. Ora l'umanità nel suo cammino ravvicina sempre lo spirito alla materia, il sensibile all'intelligibile. E quindi il bello sfugge all'analisi, e si deve vedere espresso sensibilmente.

C'è una scuola la quale pone l'arte nel razionalismo, e la riduce così alle speculazioni ed alle sentenze. Di questa scuola bene intendiamo l'origine. I critici, che vennero dopo Orazio, fecero un lavoro d'intelligenza sul lavoro dell'immaginazione; portarono l'analisi in quello ch'era stato sintesi, e presentarono come Bello un'idea astratta, che videro incarnata in un'opera d'arte. La qual cosa produsse non poco danno; perchè, se quei critici non poterono distruggere l'arte ch'era stata prima di loro, falsarono non pertanto quella che venne di poi. E, rivolta la critica a vedere nell'arte un'idea astratta, e a considerare le sentenze, Gravina giunse a preferire Euripide a Sofocle.

A questa seguì un'altra scuola, e assai più dannosa, la quale, ponendo il bello nella forma, e non nel concetto, si dette ad ornare le cose più ignobili.

La prima scuola distrugge l'arte, e vi sostituisce la ragione; ma la seconda deturpa il bello e lo demoralizza.

Hegel spiega la verità e la moralità dell'arte. Il fine delle umane azioni è l'acquisto progressivo della verità; e la verità può apparire nuda

innanzi alla ragione, può presentarsi nell'azione ed essere Bene, può mostrarsi incarnata nella natura ed essere Bello reale, può rivelarsi nelle opere di fantasia ed essere Bello propriamente detto. La verità, dunque, è il bello, il bene, il reale. E però il bello è essenziale al vero, senza del quale sarebbe forma e null'altro. E il vero è essenziale al bene; perocchè il bene non è che il vero innanzi al cuore. Ma quando il vero ed il bene possono diventare bello? Se il vero ed il bene si presentano innanzi alla ragione, e noi ne abbiamo coscienza, essi non sono bello, e sono propriamente il vero ed il bene. Ma, quando si presentano allo spirito dell'artista, che non ne ha coscienza, questi non vi vede che un'immagine che sente bisogno di ritrarre; non vede il concetto astrattamente, ma l'involucro in che si nasconde. Ed il vero ed il bene, celati misteriosamente in quest'immagine, sono il bello per l'artista. — Viene poi il critico, ed analizza quest'immagine, e freddamente esamina, distinguendo il concetto dalla forma. Ma, se il lettore è artista, egli dapprima sente soltanto, e la sua intelligenza non opera se non dopo un certo riposo.

Hegel dimostra che il bello non è che l'armonia della forma con l'idea, e che queste nascono insieme. Ma quest'armonia (egli si domanda) può essere fuori di noi? Ed altrimenti: Il bello reale è compiuto in sé stesso o dev'essere idealizzato? Hegel esamina il bello reale, e, trovando ch'esso non raggiunge l'ideale, scopo dell'arte, conchiude che non si può fermarsi al bello reale. Le cose esterne, considerate come inorganiche, non sono belle di per sé stesse, e solo con la simmetria, con quella varietà ch'è al tempo stesso armonia, acquistano un bello di armonia, di relazione. Non pertanto qui non abbiamo il vero bello; chè codesto bello non è una unità sintetica, non è una unità artistica. Nella natura il bello s'incontra dove s'incontra la vita; chè la vita è condizione essenziale del bello e lo manifesta per mezzo di forme esterne. E però l'uomo è il bello per eccellenza; ed in questo senso si dice che l'arte è l'uomo, e nell'uomo si vede l'armonia tra l'intelligibile ed il sensibile. Ma questo bello è ancor esso incompiuto; chè non ogni movimento del corpo serve a rivelarci qualche idea, a rivelarci l'intelligenza. Quest'accordo può vedersi soltanto negli occhi e nell'aspetto. Ed oltre ad essere incompiuta, questa espressione è altresì alterata dalle passioni e dalle vicende della vita. E se nei giovanetti si possono trovare modi ingenui e semplici, non si trova poi profonda coscienza dell'idea. Ed oltre ad essere l'espressione incompiuta ed alterata, l'anima non è sempre libera e le condizioni sociali la modificano. Chi è nato vero artista, per non soggiacere a tante forze contrarie, dovrebbe chiudersi in una cella, o togliersi al mondo; e allora, la sua poesia uscirebbe spontanea, o certamente sarebbe sublime. Tale è la poesia di Leopardi.

Ma, se ciò ch'è fuori di noi non è capace di bello ideale, può non pertanto essere capace di bello formale? — Hegel dimostra che neppure questo è possibile. La regolarità (egli dice), la simmetria, la conformità ad una legge, l'armonia, sono i quattro mezzi di bellezza formale.

Ora la ripetizione di sè stesso in ogni parte, l'accordo di due parti in uno, cioè la regolarità e la simmetria, non rivelano affatto vita; ed anzi le parti vitali sono irregolari. L'unità del sistema planetario e la conformità ad una legge è una relazione logica, è un rapporto dell'intelletto, e non è il bello ideale. Disprezzata così la parte formale, Hegel disprezza al tempo stesso la rettorica antica, che pone in essa tutto il bello. — L'armonia nasce quando ogni corpo è modificato per formare un tutto, e questo è un bello reale: ma il vero bello non solo indica il molteplice ridotto ad uno, ma è la negazione del molteplice; e ne' corpi non trovasi mai armonia così perfetta da far che tutto sia bellissimo. Sicché, per concludere, il bello reale non soddisfa l'uomo; e l'artista si vale bensì di esso, ma vi mette il suggello di quel che egli ha dentro, l'ideale. Il bello, ch'è l'accordo della forma con l'idea, Hegel lo chiama melodia.

Le dottrine dell'Hegel sono così importanti che noi non possiamo non dirne ancora qualche cosa. E, quanto al bello, niuno dubita che il bello reale sia inferiore all'ideale; e noi non entreremo in questa questione, e riterremo come un fatto l'eccellenza del bello ideale, o perchè l'uomo è superiore alla natura esterna, come Hegel ha creduto, o per effetto del peccato originale, come crede Gioberti. Ma se il bello reale è imperfetto, consegue che si può procedere oltre e trovare un bello ideale perfetto. E se noi volgiamo un occhio sopra noi stessi, vedremo facilmente che l'uomo da natura è portato ad idealizzare le cose; e i giovanetti sono proclivi alla menzogna ed all'esagerazione per colorire e rendere più perfetto quello che narrano; e per questa facoltà i poeti abbandonano la bassa realtà e fingono.

Ora, il bello ideale, l'arte, come si manifesta a noi? Il Winckelmann, esaminando i capolavori dell'arte, mostrò in modo così esagerato la perfezione ideale ch'era in essi, che tutti gli altri gli tennero dietro, innamorati d'una forma ch'era fuori della natura. Come per reazione alla scuola del Winckelmann, un'altra scuola esagerò l'elemento opposto, il naturale, e volle ritrarre tutte le cose, così grezze come si presentano nella natura.

Hegel si pone tra l'una e l'altra scuola, e, facendosi più dall'alto, dice ch'è artista chi ha la potenza di manifestarsi, chi è libero e può incarnare nell'azione ciò che ha nell'immaginazione; e che sono prosaici, privi della libertà di arte, coloro che si sottopongono a tutti i bisogni della realtà, e lasciano operare sopra di sè tutte le cose inferiori. — I grandi artisti si contentano di esser martiri dell'arte, pur di restare liberi. L'arte è poesia; e la poesia deve sapere incarnare l'idea nella forma, avere l'energia di manifestarsi potentemente al di fuori. Non è arte quell'altra poesia in cui la forma vince l'idea, e che si vede avvolta nelle accidentalità e bassezze della vita. L'arte sia nella forma, ma la signoreggi e sorrida in essa. — Il concetto dell'ideale, dunque, è nella libertà dell'idea, nella libertà dello svolgimento. Schiller non dice altro, quando dice che il serio è proprio della prosa, il sereno della poesia; che l'arte non deve restare oppressa dalla forza esterna, e che essa, e specialmente

l'antica, sta nella coscienza della propria potenza, nella serenità. — E se i romantici tengono come prosa le semplici lacrime, e come poesia le lacrime rischiarate dal sorriso, ciò accade perchè, secondo loro, il sorriso rivela la libertà, che deve manifestarsi nell'arte.

Distinguiamo tre diverse manifestazioni dell'idea nell'arte: 1.^a l'idea nello spazio e nel tempo, 2.^a nella situazione, 3.^a nell'azione. Il primo ideale è quello stesso che si manifesta nella storia; e però chi vuol conoscere i tempi, a cui esso appartiene, deve stabilire quali siano i tempi poetici della storia. Ora, vi ha due specie di società: una che può chiamarsi Stato, con le sue leggi, dove tutto è determinato; ed un'altra dove nulla è determinato, dove tutto è capriccio, e che si dice società eroica. Nella prima società non c'è arte, perchè qui le azioni seguono un principio razionale, sono determinate e se ne ha coscienza; appartengono al bene o al male, e non al bello, che nasce dalla propria individualità, spontaneamente. In questo stato la poesia è ristretta nella famiglia, nella cerchia domestica. Le società poetiche sono le eroiche, come quella della cavalleria, dove le leggi erano eseguite da colui che le faceva. In quei tempi, l'onore e l'amore erano sentimenti individuali, spontanei, liberi, e offrivano il vero campo all'arte. Nel che ci conferma una più vecchia sentenza: che la poesia debba rivolgersi ai tempi lontani, perchè nei tempi vicini le azioni si presentano determinate, circoscritte, e ne' lontani sparisce la storia, che rappresenta la verità scientifica, e campeggia l'immaginazione.

Venendo al secondo modo, alla situazione, chi indovina la situazione (dice Hegel), già è artista. L'arte è l'armonia tra l'idea e la forma, che non debbono andare mai scompagnate; e il punto in cui l'idea s'incarna e si manifesta nella forma, è la situazione dell'arte. Questo punto d'unione non è effetto di ragione, ma di fantasia, la quale ha l'ufficio di concretare l'idea e rappresentarla. Ma è un punto che non tutti possono raggiungere; perchè se tutti gli uomini sono disposti al vero, non tutti ugualmente al bello. E finchè non si sente in sé questo nuovo Dio, non si è giunti ancora ad esser artisti grandi. — Circa la situazione, è da distinguere: 1.^a l'assenza di situazione; 2.^a la situazione indeterminata; 3.^a la situazione determinata. — L'assenza della situazione conviene agli Dei antichi, i quali serbavano sempre la loro serenità nelle più terribili passioni. Nella letteratura antica si vede la libertà dell'idea, che non può essere alterata dalle cose esterne: che è appunto l'assenza di situazione. — La situazione indeterminata consiste nell'attitudine ad operare, senza per altro operare. Nell'uomo abbiamo certe situazioni fuggitive, come il sorriso ecc., le quali sono indizio dello stato d'animo, e rappresentano il solo principio di un'azione e nient'altro. — Allo stato indeterminato, segue la collisione, il contrasto, accompagnato da coscienza; e quando alla lotta delle passioni segue un trionfo, cioè l'azione, si ha la situazione determinata.

In quest'ultima, nella collisione, dall'infinito si passa nel finito, dall'assoluto nel relativo; l'arte dall'astratto s'incarna in qualche idea, e l'idea

domina tutto e crea l'armonia dove prima era confusione, e trionfa sugli elementi estranei. La collisione può nascere o dall'ordine fisico o dal sociale o dal morale. Nel primo caso è bassa e, anzi che dirla collisione, è da dire occasione alla collisione. Tali le tempeste, i morbi; per es., la peste nata nel campo greco, che fu soltanto occasione alla lotta terribile tra Agamennone ed Achille. — Non così di quella che accade nell'ordine sociale, dove le istituzioni producono e sostengono la collisione. I contrasti eterni tra la plebe e i nobili, gli schiavi e i liberi, possono essere il campo dell'arte. Non pertanto, perchè l'arte, o l'uomo che rappresenta l'arte, trionfi, si richiede essenzialmente che l'idea, la quale viene rappresentata dall'istituzione, sia assurda, e, inoltre, che gli uomini abbiano coscienza dello stato assurdo e vergognoso, nel quale si trovano, ed abbiano un'anima più grande di siffatta società. In questa collisione tutti gli ostacoli che la società oppone debbono venire dalla parte di coloro che hanno il torto, perchè sarebbe assurdo fare trionfare un'istituzione assurda. — La terza collisione nasce dall'uomo stesso, dalla parte spirituale dell'uomo. Qui l'uomo è Otello, che, contro la sua propria idea, segue l'impeto delle sue passioni. Qui l'arte può rappresentare come vincitrice l'idea, e può fare che l'uomo lotti e cada vinto, come Francesca da Rimini. In quest'ultimo caso, il bello ideale è fuori dell'uomo, in lui è disarmonia tra la parte sensibile e la parte morale; e non pertanto è sublime quel sentimento di pietà che l'uomo, così vinto, ingenera negli altri.

Ma fin qui abbiamo noi l'arte? — Fin qui abbiamo la situazione, la parte materiale, nella quale dev'essere manifestata l'idea, il carattere. E queste situazioni sono sovente complicate, e chi non è artista si confonde e affoga in esse. Goethe e Schiller le amano complicate; ma le situazioni scelte dai greci erano semplici e belle. Il bello non sta tutto nella situazione. La situazione è l'arte già esistente nello spirito del poeta, è spontanea; e l'artista, informato della sua idea, già ha trovato la sua situazione. Ma essa deve venire rappresentata nell'azione, la quale è la situazione stessa messa in movimento; e se questa è spontanea ed assoluta, l'azione, invece, è relativa e dipende dalla situazione. Coloro che vagano in cerca dell'azione, non hanno bene determinata nel loro spirito la situazione, perchè quella prende le mosse donde le prende questa. E se tre sono stati i passi progressivi da noi notati nella situazione, tre sono altresì nell'azione: l'azione che si sviluppa, che incontra ostacoli e che infine vince. L'azione di per sè stessa rappresenta il primo passo della situazione; viene poi la reazione, e infine lo svolgimento. Essa dev'essere subordinata a certe potenze naturali dell'uomo, come le chiama Hegel, per distinguerle a bello studio dalle passioni: ciò che nell'uomo vi ha di nobile e di elevato, come la patria, l'onore e, insomma, le passioni buone, e anche quelle cattive quando lascino supporre un'anima elevata, — quali la superbia, l'orgoglio che abbiamo veduto rilucere in Capaneo e Farinata, — appartengono all'arte. Ma le passioncelle vili, che nascono da basse cagioni e da animo angusto, non entrano nell'arte. Gli

antichi rappresentavano sensibilmente le passioni, che essi credevano divinità, fuori dell'uomo: modo di vedere che è di coloro che stimano la magia rappresentare le nostre passioni rendute sensibili. Altri, considerando queste potenze come la forza stessa dell'animo umano, le simboleggiano con alcune figure pallide, come sono la Discordia o la Guerra. Hegel ammette le potenze naturali personificate al di fuori, ma a condizione che sieno individualità viventi, fuori di noi. Secondo Hegel, queste figure, indipendenti da noi, sono possibili, ma in quanto abbiamo in noi potenze simili, e perciò quando si ottiene l'armonia tra l'idea e la forma. — Quindi se quello ch'è fuori di noi, sebbene antico, rappresenta quello ch'è in noi, siamo nel campo del bello. Questa identità tra l'uomo e le potenze naturali, personificate o in noi o fuori di noi, Hegel la chiama *pathos*; e il *pathos* esclude le passioni basse ed ammette solo le nobili e sublimi.

Per manifestare la situazione, deve scegliersi un'azione che segua da essa, e non sia un accozzamento d'accidentalità. L'azione deve rappresentare un motivo poetico ch'è in noi. Tutti questi elementi, situazione, passione in sè stessa e fuori di noi, Hegel li unisce in sintesi, e conclude che, quando l'uomo opera secondo le sue passioni, egli ha carattere. A questo modo il carattere diviene poetico e suppone principii generali che formano il principio di ogni azione: le passioni. Hegel pone l'arte nel carattere.

Sarebbe errore credere che le sparse facoltà da noi esaminate esistano nel poeta così distinte come nella scienza. Hegel, per darci un'idea compiuta dell'ideale, ne ha sceverate le parti; ma, dopo l'analisi, pone in opera la sintesi, e ricostituisce nella realtà quello che per il bisogno della scienza ha considerato a parte a parte. Nell'uomo nascono ad un parto la situazione e l'azione, e queste sono strettamente legate alle potenze naturali. Ora, secondo Hegel, « carattere » è il vocabolo che sintetizza tutte le facoltà che formano l'ideale.

Il carattere dev'essere compiuto e personale: ciò importa, che, sebbene una tendenza dell'animo predomini sulle altre, non debbono soffocarsi le altre tendenze, che pure sono naturali. Quando il carattere predominante si manifestasse nudo, senza gli accessori, si avrebbe il brigante in cui nè pure il rimorso non alberga, o l'uomo debole senza alcuna energia. Si vuol rappresentare Bruto nel suo carattere predominante? Sta bene; ma lo si rappresenti anche come uomo intero. Ma di qui si vede insieme che il carattere non dev'essere fanciullesco, con particolarità reali, ma inutili. Il carattere deve rappresentare un *io*, un'identità personale. — Hegel si duole che questa massima non sia oggi bene intesa; e loda Omero (e noi aggiungiamo Dante), che in semplicissime situazioni rappresenta uomini, non astrazioni. Achille comparisce amoroso, amico tenerissimo, in tutto il vigore della sua energia, ora tratto potentemente dalla vendetta contro Ettore, ora dalla pietà inverso il padre; e qui si vede l'uomo in tutte le contraddizioni della vita. E poichè queste contraddizioni sono ridotte ad unità, quivi è l'arte. Il carattere dev'essere par-

ticolare e determinato: il che importa che una passione sia spiccata più delle altre e predomini. Finchè non si giunge a questo, l'uomo non esce dallo stato ordinario della vita, non entra nel campo dell'arte. Non pertanto è necessario, come si è detto, che questa passione predominante si mostri modificata dalle altre passioni. E così, per es., il dolore prende diverse fisionomie secondo le diverse tendenze che deve vincere. — Il carattere dev'essere fermo, cioè dee avere energia e libertà di manifestazione, e chi non sente in sè questa forza non è artista. Onde Hegel trova imperfetto il *Cid* di Corneille, che ondeggia sempre fra diverse passioni, e mai non ne sorge una che combatta e vinca le altre. Così la Fedra greca colpevole è artistica; ma debole quella di Racine. Il *Werther* di Goethe è un'anima malata, ora colpevole ora innocente, senza grande energia, e finisce poi con uccidersi, e però questo romanzo è monotono. — Seguendo questi principii, possiamo dire che l'ironia non entra nell'arte, perchè l'uomo, ch'è in quello stato, guarda le cose e si ride di tutte, come se ne fosse estraneo: l'ironia agghiaccia le situazioni.

Fin qui si è visto l'ideale manifestarsi, ma solo nell'uomo. Senonchè l'uomo vive in mezzo alla natura, e gli altri esseri della natura sono in relazione con lui; e perchè l'ideale possa raggiungere tutta la verità del reale, bisogna che l'uomo si metta in armonia con gli altri uomini.

Hegel, considerando da prima la natura astrattamente, dice che allora ella è degna di mettersi in rapporto con l'ideale quando ha tutte le condizioni del bello reale, come la regolarità, la simmetria, la conformità ad una legge, l'armonia; e pure noi vedemmo in altro luogo, che queste sono qualità secondarie del bello ideale.

Quanto ai rapporti fra l'uomo e la natura, abbiamo certe volte un'armonia tra l'ideale dell'uomo e la natura, un risponderci arcanamente l'uno l'altra, senza che vengano modificati e restando indipendenti fra loro. Ponete un uomo calmo e tranquillo sotto un cielo sereno in una placida notte, in una terra felice; la natura non viene modificata dall'uomo. E questo è il caso in cui la natura deve descriversi così com'è, come facevano gli antichi. I moderni, per contrario, si allontanano da questo sistema, e vogliono rappresentare l'uomo nudo astrattamente, e cadono nel falso; perchè l'uomo vive nella natura, e la natura non può annullarsi.

Un altro caso è quello in cui l'uomo si conosce padrone della natura. Hegel distingue qui la natura materiale, rispetto alla quale gli antichi menavano vanto della loro signoria sulle cose del mondo, e rappresentavano gli uomini splendidamente, con oro e vesti di porpora. I moderni si sono discostati da questo sistema; e un'ultima reazione contro di esso può vedersi nella semplicità ed abbandono dei protagonisti nel romanzo del Manzoni, in Renzo e Lucia.

continua.

B. C.