

# 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. 170-78)

La seconda lezione sull'estetica giobertiana era questa:

Il panteismo ha prodotto e produce troppo desolanti conseguenze; onde noi, per attraente che sia, dobbiamo rigettarlo. E, venendo a Gioberti, vedremo che i principii fondamentali della sua estetica sono questi due: 1.<sup>o</sup> L'essere supremo è distinto dalle sue creazioni. 2.<sup>o</sup> In questa distinzione è una legge, con cui quelle creazioni si vanno esplicando.

A dir vero, questi principii sono antichi; ma sono del Gioberti in questo senso, che egli li richiamò in vita dopo ch'erano stati per lungo tempo disconosciuti. Ora, se noi riteniamo i principii, non intendiamo di ritenere l'estetica di Gioberti, sebbene questa pare che sia conseguenza di quelli; poichè l'autore vi frammischiò molti altri elementi, e tali che fanno cadere tutta l'estetica.

Ecco come Gioberti fa nascere l'arte. Nella teoria del sublime, ei vede che il bello ed il sublime sono formati dall'idea di creazione; e l'idea di creazione per Gioberti è un sublime dinamico. Eseguita la creazione, nasce lo spazio ed il tempo, e dallo spazio e dal tempo nasce pure un sublime, che Gioberti dice sublime matematico. Il bello, dunque, esiste nello spazio e nel tempo, e suppone una forza creatrice, il sublime dinamico; ossia il bello esiste nel sublime matematico e nasce dal sublime dinamico. — Questo è tutto il magistero dell'estetica giobertiana. Qui potrebbe dirsi che, nel modo da lui tenuto, egli confonde ciò che esiste per opera di Dio e ciò che esiste per opera dell'artista, e che confonde la cosmogonia con l'arte; ma Gioberti giunge a questo, perchè l'arte per lui non è che quel modellare le cose secondo un tipo intelligibile.

Ora, innanzi tutto, noi dobbiamo vedere se esiste questo tipo intelligibile, ed esistendo quale luogo gli spetta nell'arte.

Il tipo intelligibile giobertiano non è una chimera; e che esista può dimostrarcelo pure quell'eterna discussione intorno alla sua esistenza, e le

scuole de' concettisti, de' nominalisti, e via dicendo. E come questo tipo esiste nell'arte, esiste pure nella critica; perchè l'arte in un certo tempo fu riposta nel togliere dalle cose reali tutto quello che hanno di brutto, e modellarle secondo una certa idea. Sicchè, non cadendo alcun dubbio quanto all'esistenza di questo tipo, ci resta solo a vedere qual luogo esso debba avere nell'arte. E, per potere giungere a risolvere questo problema, noi esamineremo prima psicologicamente i fenomeni dell'arte.

Allorchè l'artista crea, egli deve avere una cagione la quale risiede in un fatto occasionale esteriore. E questa cagione, di qualunque natura essa sia, certo modifica gli animi diversamente, secondo la loro diversa situazione: il che, non bene inteso dai sensisti, mena a conseguenze estreme e pericolose. Dopo questa modificazione, l'artista dimentica l'occasione che produsse in lui quello stato, e resta ondeggiante, eternamente confuso, se non è vero poeta; ma il poeta, vinto lo stato di confusione, vede come un fantasma, come un'immagine misteriosa, e sente il bisogno di riprodurla, di manifestarla in un modo sensibile. E niuna manifestazione poetica è possibile, senza questo fantasma interiore preesistente. L'opera esteriore deve corrispondere ad un tipo, ed il tipo è quel fantasma; ma questo fantasma è l'idea specifica, è l'esemplare di ciò che esiste, come crede Gioberti, ovvero è creazione dell'artista, è individuo, come vuole Hegel? Se l'idea specifica, astratta, opera d'intelligenza, preesistesse nell'animo dell'artista, noi non avremmo che figure squallide, quali può produrre il freddo intelletto. La Psiche di Tenerani ha qualità specifiche e qualità accidentali, e le une debbono essere accompagnate con le altre, perchè quel fantasma, perchè l'idea acquisti persona; e certe qualità sono accidenti rispetto al reale, ma qualità necessarie rispetto all'idea dell'artista, il quale, con una certa sua attitudine, vuole ora destarci una certa malinconia, ora una certa meraviglia; e, per contrario, molte qualità specifiche sono tralasciate. E se tutte le qualità dovessero essere specifiche, si avrebbero figure generali e non l'individuo secondo l'idea dell'artista. Il tipo, dunque, dell'artista non è il tipo specifico, ma il fantasma creato dall'artista, l'individuo compiuto, ed è facile creare le specie, ma non è ugualmente facile creare l'individuo ed animarlo.

Ora il tipo è un'idea pura e non esiste disgiunta da una forma sensibile che la riveli, nè è possibile una forma se non in quanto manifesta un'idea. Qui viene Kant col suo schema, e ravvicina all'intelligibile il sensibile, e vuole che questo si conformi a quello, e, modellate a questo modo le cose, egli crede che qui stia l'opera d'arte; ma questa è opera di giudizio, ed è comune a tutti gli uomini, e la poesia allora sarebbe ben poca cosa, sarebbe formale, consisterebbe in dar forma alle cose secondo certe idee eterne. L'arte di Gioberti sarebbe mai una semplice sintesi senza vita?

Gioberti vede analisi in quanto il tipo intelligibile preesiste al sensibile, e sintesi in quanto l'artista ravvicina questi due termini con l'aiuto d'una facoltà estetica fantastica. Questo cammino è ordinario nella vita umana; ma nel poeta noi non vediamo prima la coscienza dell'idea, e

poi del fantasma, con cui l'idea deve essere vestita. Il fantasma contiene l'idea inconsapevolmente; è un'immagine, un involuppo misterioso, che nasce con l'idea. Nella concezione poetica, non si riconosce analisi, sebbene si riconosca prima e dopo di essa. Nel momento della creazione, tutto è simultaneo nel poeta; ma prima egli deve soggiogare l'idea con gli studi materiali, e dopo, deve badare alla finitezza dell'esecuzione, deve rendere la forma tale che rappresenti come in uno specchio l'idea. Nè sempre si giunge nonostante ogni fatica, ad esprimere l'idea, quale apparisce nell'animo dell'artista.

Se nel momento della concezione non c'è analisi, neppure ci è sintesi dei due elementi, sensibile e intelligibile. Gioberti non dà all'artista una forza creatrice perfetta; e, giunto a dire che la fantasia crea in quanto modifica, egli pone pure codesto in dubbio, e dimanda se è possibile che l'uomo tolga a Dio tale potere creatore; ed infine conchiude che solo Dio crea, e che tutto quello che viene fatto da Dio è opera di Dio. Ora noi, senza porre ciò in dubbio, diciamo che pure l'uomo crea, e che quello ch'è attributo e pregio dell'uomo, è attributo e pregio di Dio. La fantasia è creatrice in tutta l'estensione del termine.

Quanto all'idea di Gioberti, se per la preponderanza del tipo intelligibile si vuole intendere che in ogni opera d'arte dobbiamo dalla forma innalzarci all'idea che da essa è rivestita, non v'ha più alcuna difficoltà. Ma, se si vuole che l'idea preponderi sulla forma, noi avremo allora due sistemi contrarii ed esclusivi: quello di Gioberti e quello di Hegel.

Hegel vuole che ci sia armonia tra l'idea e la forma; ma quest'armonia deve interpretarsi nel seguente modo. Noi possiamo avere una concezione immensa e non raggiunta dalla forma; possiamo avere una grande e bella idea e la forma minore dell'idea: così in Leibnizio vedremo un gran disegno di poema, non rappresentato corrispondentemente. Ora, se Gioberti intende che è così bella, così sublime la sua idea, che niuna forma può mai raggiungerla, la cosa può prendersi nel senso sopraddetto; ma, in tal caso, il difetto non è dell'arte. E poi, dimandiamo: l'ideale deve necessariamente esistere in un momento solo dell'arte, in questo momento romantico e cristiano, che Gioberti considera? Ed in questo momento l'armonia di Hegel si traduce in una corrispondenza tra l'idea e la forma; sicchè tutte le forme sono necessarie e buone secondo le idee, e se il concetto è confuso ed indeterminato, pure così deve essere la forma. In un altro tempo abbiamo eguaglianza tra l'idea e la forma, e allora l'ideale è l'ideale greco. Ma, cessato questo momento, non essendoci mezzo come uguagliare questi due termini, essendo la forma debole ed imperfetta rispetto all'idea, finchè abbiamo corrispondenza noi abbiamo anche ideale; ma la corrispondenza dev'essere una condizione del tempo e non capricciosa.

Secondo Hegel, quel ch'è ideale è assai più bello di quello che esiste realmente; e Gioberti crede che ciò possa stare nelle grandi cose, ma nelle minute il reale avanzi l'ideale. Ora, niuno pone in dubbio che non c'è nè bello nè sublime, che possa uguagliare gli spettacoli della natura.

Ma Hegel intende parlare di queste cose in quanto non hanno vita, non hanno spirito. Hegel vuol vedere improntato lo spirito nella faccia esteriore delle cose, e in questo senso l'ideale non è il reale, ma una creazione che è tra l'uomo e Dio, e che ci dà come un segno del nostro avvenire.

L'esposizione dell'estetica giobertiana si concludeva nella terza lezione sull'argomento:

Questa lezione non sarà che corollario di quello che abbiamo già detto e ci servirà per determinare ciò che bisogna pensare dell'Estetica di Gioberti. Alla dottrina del bello, che è il fondamento dell'Estetica di quest'autore, succedono quelle del sublime e del meraviglioso, e le applicazioni storiche.

In tutto il libro del Gioberti, noi non possiamo non vedere che egli, per amore di sistema, spesse volte cade in errore, ed altre volte, per certe felici inconseguenze, si vede dominato dalla verità e la manifesta, dimenticandosi del principio donde è partito. Questo vacillare nei principii, questo trionfo della verità, noi lo vediamo in Gioberti allorchè viene al sublime. Perocchè, se egli nel suo principio aveva cercato di combattere Locke e Kant, perchè l'uno escludeva lo spirito e l'altro tutto riponeva nello spirito, quando poi viene al sublime accetta la teoria di Kant e si sforza di applicarla alla sua formola ideale. Noi, conoscendo qual è il principio di Kant, vedremo pure come Gioberti, accettandolo, è caduto in contraddizione col suo principio. Per Kant, la tendenza dello spirito è alla massima unità dei concetti subbiettivi dell'intendimento, per mezzo delle idee; ossia le idee servono ad unificare i concetti, e i concetti le immagini. Queste idee sono tre, Dio, l'uomo e la natura; e quelle forme pure, con cui si rivelano, sono matematiche, quando si rapportano allo spazio ed al tempo, quando sono forme sensibili; e sono dinamiche, quando operano di per sè sole, come sostanze o forze. Ciò Kant applica al bello ed al sublime; e quando l'idea è Dio, essendochè l'infinito non può abbracciarsi, nasce il sublime, e quando vengono le altre idee, non si ha più il sublime, ma il bello. Dal che si rileva che nel concetto del sublime vi sono due cose: 1.º il dinamico e il matematico, che si trovano da per tutto; 2.º l'infinito, che non si trova in niuna cosa. — Secondo questa teoria, il sublime è nell'uomo, e al di fuori non ci ha che cause occasionali per risvegliarlo. Ora, Gioberti ha ritenuto questo principio, ma ha detto che era incompiuto e si è sforzato di farne l'applicazione alla sua formola ideale. Ma qui appunto è riposto il suo errore. Kant sosteneva una tale teoria, perchè la sua filosofia tutto faceva consistere nello spirito, ed era un fenomeno per lui tutto quello ch'era al di fuori. Ma per Gioberti tutto ciò che esiste è vero, reale, ed è distinto da Dio, ed abbiamo o l'idea di forza e di creazione, o lo spazio ed il tempo, nel quale quella forza opera: abbiamo o il dinamico o il matematico. Ora per Kant questi elementi sono nello spirito e quindi la sua teoria è estetica; per Gioberti, sono nelle cose, e quindi la sua estetica è una cosmogonia.

Passando all'applicazione dei principii, Gioberti ammette due specie di sublime, siccome aveva fatto Hegel, cioè il sublime positivo ed il sublime negativo. Ma Hegel considerava che l'idea poteva vedersi come sviluppata in tutte le cose, che poteva vedersi Dio nelle cose, e questo egli chiamava sublime positivo; considerava che poteva vedersi Dio come separato dal mondo, e tanto più grande quanto questo più s'annulla rispetto a lui; e questo concetto egli chiamava sublime negativo. Ma Gioberti, non volendo da sua parte accettare il sublime panteistico di Hegel, ritenne solo il linguaggio; e chiamò sublime positivo quello che presenta allo spirito l'idea di creazione, e negativo quello che presenta l'idea della distruzione e del nulla. Qui però è da notare una bella e vera riflessione del Gioberti in quanto al suo sublime negativo. Egli dice che il sublime negativo non potrebbe nascere se l'uomo non avesse il concetto della creazione; perocchè l'uomo in tanto è colpito dalla distruzione, in quanto essa richiama alla sua mente l'idea della creazione, che dà esistenza a qualcosa. L'uomo, dunque, ha due estremi di sublime, la creazione ed il nulla; e l'uno e l'altro essendo superiori all'intendimento umano, può dirsi che solo l'infinito costituisce il sublime. Gioberti lascia il sublime positivo di Hegel, ch'era una concezione panteistica, e ritiene e distingue solo il sublime negativo. Dopo il sublime, passa il Gioberti al meraviglioso. E qui, con molto giudizio, ha distinto il soprannaturale dal misterioso. E tra queste due specie noi non vediamo solo differenze di forma, come vorrebbe Gioberti, ma d'idee ancora. L'arte consiste nel rappresentare le qualità dello spirito, inconsapevolmente, misteriosamente; sicchè il misterioso è parte essenziale del bello e del sublime, e deve accompagnare sempre l'arte. Non è così il soprannaturale, il quale sussiste in certi tempi con certe condizioni, e noi possiamo vederlo nella pratica. Il soprannaturale può presentarsi sotto le forme di una rivelazione, con che l'uomo si sforza di spiegare i destini umani; ed in questo senso ogni tempo ha avuto il suo soprannaturale, in questo senso esso è poetico, ma è condizione dei tempi e non dell'arte (tale la magia, che sparisce con lo sparire di certi tempi). L'oltrenaturale può presentarsi come effetto della fantasia del poeta, e ciò accade quando l'artista sceglie un fantasma per rappresentare un concetto; ed in questo senso è condizione dell'arte e riguarda l'esecuzione. Così Milton spiega il male e la caduta; Klopstock, il rimedio di quel male, la redenzione: qui però il soprannaturale è puro, è idea. Ma in Dante il soprannaturale è nel campo fantastico, non nel concetto; il che si traduce nell'illusione, la quale, come bene osserva Gioberti, non deve essere sentimento della realtà, ma del fantastico; ossia non deve giungere fino alla realtà delle cose, ma lasciare intravedere la fantastica concezione del poeta. Così Goethe e Lesage, mettendo in iscena il diavolo vestito da uomo che cammina e vede, vi lasciano scorgere che quello è un mezzo fantastico ritrovato dal poeta per avere occasione di correggere l'umanità.

Una terza specie di oltrenaturale riguarda la natura stessa, e si ha

quando l'uomo, esaltato da una passione violenta, non è più nello stato d'intelligenza, ma è dominato dalla fantasia. Questo che avveniva al Tasso, quando gli pareva di essere perseguitato da uno spettro, può avvenire ad ognuno che si trovi agitato dal rimorso o dal dolore o da altre forti passioni. Ma queste specie diverse di oltrenaturale non sempre sono vive nell'arte nè sempre allo stesso modo. Questo soprannaturale deriva da una modificazione dell'animo per qualunque cagione; è un fenomeno interiore, che chiede di manifestarsi al di fuori. Shakespeare seppe bene manifestare questo soprannaturale; ma Voltaire, introducendo l'ombra di Nino nella sua *Semiramide*, temè che non dovesse far ridere gli spettatori; il che dimostra, da una parte, che quello non era il tempo di quelle forme, e che il poeta stesso non aveva saputo per gradi preparare quella grande esagerazione, in modo da illudere. Ora il Gioberti non distingue a questo modo il soprannaturale, e, confondendo tutte queste tre specie in una, insieme col misterioso li chiama elementi accessori del bello.

Avendo parlato del meraviglioso, veniamo alle applicazioni che ne ha fatte e che sono brevissime. E di ciò non avremo a maravigliarci, considerando che Gioberti voleva solo cangiare il principio di Hegel, per non giungere all'ultima inconseguenza. Ora, in queste applicazioni, a noi pare che il metodo che tiene Gioberti sia falso e dubitativo. E, difatti, come mai si può trovare arte nelle origini dei popoli, quando l'arte o non v'è o è imperfetta ancora? Come partire dalle famiglie camitiche e semitiche per trovar l'arte, quando essa non ancora aveva acquistato una forma particolare? Eppure il Gioberti, dopo lunghe investigazioni sull'antichità più tenebrosa, viene finalmente all'arte greca, che doveva essere il punto di partenza. E qui, trovando il fatto contrario all'idea, si vede tutta la dubbiezza del Gioberti. Egli, che avea posto l'arte nella preponderanza dello spirito, non poteva trovar questo nell'arte greca; e, intanto, non sapeva non chiamarla perfetta. E però si sforza di dimostrare che il bello greco esisteva, perchè ancora esisteva la memoria della creazione, la quale memoria sussisteva per l'intuito e per la parola. Sbrigatosi così dell'arte greca, passa al Cristianesimo. E qui ognuno crederebbe che Gioberti sia per isviluppare tutto il suo sistema, applicandolo al fatto; ma egli tratta di ciò brevemente, e, detto quali erano i tipi cristiani, riduce tutta la parte ortodossa in Dante, ed applica alla *Divina Commedia* la sua formola ortodossa, escludendo Milton e Klopstock, ed ammirando al tempo stesso le loro creazioni. I pregi di Dante sono tre: di avere unito tutte le favelle per formare una lingua bellissima; di avere avuto un talento ontologico e psicologico; e di essere stato il padre della civiltà moderna. Queste cose erano state già dette, e Gioberti non fece che incuorare gli altri allo studio di Dante e della lingua nostra.

Veduto il sistema e le applicazioni di Gioberti, noi vogliamo dire qualche cosa in generale del suo libro e di lui. Quanto al libro, bisogna dire che fu un avvenimento per l'Italia; imperocchè, fin che esso non apparve, non si era fatto che riprodurre Aristotele e i francesi; e lo stesso

Beccaria mostrò questa tendenza, riproducendo Condillac. Ora il Gioberti è stato esempio agli italiani per mostrare che chi scrive deve conoscere tutto quello che s'è fatto innanzi a lui, e che non deve riprodursi quello che più non ha vita. Quanto all'autore, risguardandolo non come filosofo ma come estetico, dobbiamo dire che con questo libro non ha voluto far altro che un articolo da enciclopedia, e che noi aspettiamo da lui un libro compiuto.

Il De Sanctis, dopo avere così trattato dell'italiano e contemporaneo Gioberti, raccoglieva le fila del corso sulla storia della critica e tornava a considerare la condizione alla quale lo Hegel aveva condotto la scienza estetica:

Giunti al termine della storia della critica, facciamo di guardare in una sola veduta tutto il cammino che noi abbiamo percorso insino a questo punto; e ci si presenteranno non idee confuse, accidentali, indistinte, non opinioni particolari, ma un quadro di opinioni, che segnano il progresso del pensiero umano. E, difatti, da Aristotele infine ad oggi, noi là ci siamo indugiati dove abbiamo trovato un nuovo passo, una nuova idea. — I moderni si rinchiusero nel cerchio hegeliano, e tutti ritennero l'idea e la forma, sebbene avessero adoperati altri termini come l'intelligibile e il sensibile, e via via. Ma noi, lasciando questo circolo delle medesime idee, dimandiamo se negli hegeliani si trovino tutte le concezioni di Hegel o se vi sia qualche cosa propria e particolare di Hegel, rimasa in lui. La libertà e la spontaneità della concezione artistica è idea propria di Hegel; e noi non dobbiamo far altro che formularla.

Gioberti, e prima di lui sant'Agostino ed altri ancora, hanno detto che l'arte è l'uno nel diverso; è l'arte che lavora sopra materiali diversi, che li spoglia delle parti brutte, che sintetizza e modella le cose secondo un tipo preesistente. Ma, per Hegel, l'unità deve essere creazione in sé stessa, simultanea, spontanea, inconsapevole. Coloro che pongono l'arte nella varietà ridotta ad unità, nella melodia, separano Dio dalle cose. Hegel, per contrario, vede Dio immanente nelle cose, vede l'idea che si sviluppa con esse; e di qui la concezione panteistica. Nella storia della critica, l'uomo, che considera i fenomeni dell'intelligenza, che guarda pure da alto il mondo morale, non può penetrare fino nell'avvenire, ed antivedere il cammino che l'umanità seguirà a fare, come bene si può nelle scienze fisiche; e però, limitandosi al presente, egli deve credere che quello sia l'ultimo passo che l'umanità poteva dare per questa via, e considera il presente come situazione estrema; il presente per lui è l'eternità. Ed una riprova di ciò possiamo averla in Hegel, il quale, giunto ai tempi suoi, credette che non potesse andarsi più in là, e che l'arte avesse percorso tutto il suo cammino.

Un'altra scuola, diversa da quella di Hegel, detta dei progressisti, crede che l'umanità mai non si rallenti nel suo cammino, che mai non invecchi, e che camminando ringiovanisca sempre.

Ora dobbiamo dire che Hegel, il quale tanto lavora sul passato, e che, restringendosi poi al presente, lo considera come situazione estranea, non passa sotto silenzio la questione del futuro. Ma, quando Hegel volge l'occhio al futuro, egli non vede che il passato. Noi diremo che, se tutte fossero determinate le leggi dello svolgimento dello spirito umano, tutto potrebbe vedersi il mondo morale, che deve ancora manifestarsi; siccome si determina il ritorno di una cometa quando si conoscono tutte le leggi cosmiche, con le quali l'universo si governa maravigliosamente. Ed Hegel avea pure innanzi alla mente certe leggi, con le quali credeva che l'umanità dovesse procedere. E noi vedremo queste leggi, esaminando prima psicologicamente l'artista e i fenomeni interiori indipendentemente dalla storia, applicando poi alla storia queste teorie, ed infine investigando se l'arte è eterna o transitoria. Ma, prima d'investigare il vero, facciamo di allontanare gli errori e i pregiudizii.

Hegel distingue nell'umanità: 1.º il momento senza coscienza, il momento in cui lo spirito è confuso con le cose e non si rivela in alcun modo; 2.º il momento in cui lo spirito comincia a separarsi dalla materia, e riconosce sè stesso al di fuori; 3.º il momento di riflessione, in cui lo spirito si ripiega in sè stesso e si riconosce in sè stesso. Nel 1.º momento non vediamo che sensibilità; nel 2.º l'arte, cioè lo spirito rivelato al di fuori; nel 3.º è la scienza, che considera i fenomeni in sè stessi. Di qui si vede che l'arte ha un luogo di mezzo, che dalla sensibilità nacque l'arte e da questa la scienza. Ma che cosa intende Hegel per arte? Non certo quello che intendono Gioberti e i critici francesi. Hegel assume questa formola generale: il fine dell'arte è l'arte; essa trova ragione in sè stessa: l'arte risponde ad un bisogno tutto proprio. Per Gioberti, l'arte è la veste dell'idea, è la veste della scienza; e a questo modo l'arte non morrà mai, chè mai non perisce la scienza, mai l'immaginazione non abbandona l'uomo.

Secondo Hegel, il suo sublime panteistico, la sua idea, è Dio, e si sviluppa nelle cose. Ma noi, che abbiám rifiutato il panteismo, considereremo l'idea fuori di questa immanenza di Dio nelle cose.

L'artista comincia con esser creduto strano di mente, quando vede le cose secondo un certo fantasma ch'egli ha creato, diversamente da tutti gli altri, e fa cose che possono spiegarsi solo in lui. Si trova in qualche momento di ozio, di mancanza d'interesse per le cose di questo mondo, e con una fantasia riboccante, non contento d'una trista e bassa realtà, si forma un mondo immaginario, di capriccio, un mondo fantastico. Questa è la fanciullezza dell'arte; è quel fanciullo di Leopardi, che raccoglie e riunisce tanti sassolini e fabbrica un picciol edificio, e poi lo distrugge e poi lo modifica. Ma queste costruzioni naturali del nostro spirito non hanno nulla di serio. Viene appresso la maturità dell'ingegno, e l'uomo si vede dinnanzi un problema, che è il tormento dell'anima generosa. Allora ei fa d'investigare i destini dell'uomo; allora sente levarsi nella sua mente il dubbio dell'avvenire; allora ei fa a sè stesso quelle

interrogazioni che il pastore errante del Leopardi faceva alla luna, e domanda: — Che cosa sono io? che è, che sarà il mondo? — Questi destini, difficili ad intendere con la ragione, Iddio li ha interamente rivelati al poeta in certi momenti. Con questo dubbio egli comincerà a gittar l'occhio nella realtà e farà d'interpretarla con un'anima elevata, ed applicherà al mondo tutto quello che si era formato nella sua fantasia, e sentirà il bisogno d'identificare sè stesso con un altro essere, sia una donna, sia la patria, sia Dio. A questo modo, l'uomo crede di avere sciolto l'enigma della vita e si acqueta. Ma, dopo un altro tempo, egli sentirà che queste cose esistono in lui, ma non al di fuori; si accorgerà che tutto è stato illusione; vedrà la scienza, il vero, che a poco a poco discaccia quel dolce immaginare di prima; nell'artista allora sorgerà lotta tra la scienza e l'arte, tra la mente ed il cuore. Qui cade l'arte per ricostruire una nuova forma.

Ricapitolando, diciamo che ne' primi tempi gli uomini si abbandonano e vivono nel presente; che poi edificano e distruggono, ridendosi essi stessi delle loro creazioni; che, infine, con maturità di senno cominciano a veder le cose quali sono, e si mettono nel vero, nel campo della scienza.

Dopo che ha mostrato Dio come l'Idea, Hegel mostra la triplice forma dello spirito nel manifestare l'idea: l'arte simbolica, l'arte classica, l'arte romantica, con la quale l'arte decade, e, per Hegel, non è più possibile l'arte. Ora a noi pare che si debba cercare, indipendentemente dall'idea fantastica hegeliana, un principio motore, che spinge l'uomo a queste tre manifestazioni. Questo principio è il gran problema dell'universo, Iddio, l'uomo e la natura: enigmi cui si volge lo spirito in ogni suo momento. E non c'è uomo che pensi il quale non abbia, in qualche momento di raccoglimento, meditato su quest'essere nostro a noi stesso ignoto. Quando l'uomo si affoga ne' sensi e non pensa ad altro che a ciò che vede, quando non ancora si è accorto di essere uomo, questo travaglio sublime non è cominciato, nè l'arte, nè la scienza; ma, tosto ch'egli è fuori della condizione del bruto, tosto che il senso non è più la sola vita dell'uomo, l'immaginazione e l'intelletto cominciano a tendere a quei tre problemi, e l'arte dal suo canto finge con l'immaginazione ciò che ei desidera e non giunge a spiegare, e l'intelletto dall'altro si sforza di scoprire, ed agita sistemi, guerreggia con verità ed errori, medita la filosofia. L'uomo tende a quella trilogia con la finzione e col raziocinio, colla fantasia e coll'intelletto, con l'arte e con la scienza. Sicchè noi siamo condotti ad un medesimo segno da due vie diverse, dall'immaginazione e dalla riflessione, e la religione riunisce la scienza e l'arte.

Ora l'immaginazione bramosa percorre tre stadi nella ricerca che propone, e, non raggiungendo mai il suo scopo, non risolvendo mai i problemi proposti, opera e vive. Nel primo stadio, non vede che fenomeni, non si eleva allo spirito, resta al sensibile, e si sforza col sensibile di fingersi Iddio. Accozza fenomeni esteriori, fatti, accidentalità; dà loro

grandissime proporzioni e crede così di formarsi un mondo nuovo: ma, essendo partita dai sensi, con l'ingigantirla è restata nei sensi. Il mondo, che l'uomo si aveva finto e che credea diverso dal suo, è il suo stesso mondo sensibile; onde si avvede di non avere, nel primo stadio, raggiunto nulla. Questo è lo stadio degli Egizi, dell'arte simbolica. Uscito l'uomo dai sensi, entra nel campo dello spirito; e qui con lo stesso sforzo, per lo stesso studio di sapere, si mette in una nuova via, e comincia un nuovo lavoro; e qui dapprima unisce l'anima ed il corpo, l'idea che forma e dà a Dio gli attributi dell'uomo. E, facendo Dio a sua immagine, colle umane perfezioni, crede a questo modo di avere raggiunto lo scopo che si proponeva. Questo è l'antropomorfismo dei Greci, di cui parla tanto Hegel; è Dio fatto a similitudine dell'uomo, come dice un acuto scrittore; è il classicismo. Ma, siccome nel primo momento di cui abbiamo parlato, nel momento de' sensi, l'uomo rimane, dopo tutti i suoi sforzi, sempre ne' sensi; così ancora in questo secondo momento, in cui entra lo spirito e si mette in relazione col corpo, l'uomo, immaginando perfezioni, immagina sempre le sue perfezioni. Egli resta all'oscuro sopra ciò che cercava e corre in un altro campo. Disprezza il fenomeno, la forma, non vede altro che spirito sotto qualunque apparenza, e comincia così il terzo momento, l'arte romantica, che noi abbiamo veduta innanzi. Nell'arte classica e nell'arte romantica all'epica succede il dramma, alla mera esteriorità succede lo spirito, che si rivela fuori di sé. La scultura, la pittura, la musica, e tutte quelle poesie in cui si vede un'idea sotto le apparenze sensibili, succedono alle piramidi ed alle gigantesche opere di mera esteriorità.

All'ultimo sforzo del romanticismo per risolvere i tre problemi dello spirito segue Kant col criticismo della ragion pura, e condanna lo spirito a non vedere mai altro che sé stesso. L'uomo non vede che sé stesso: restò in sé stesso nel periodo dei sensi, restò in sé stesso in quello dello spirito, e tutte le sue investigazioni sulle cose sopra umane restarono rinchiusi in lui ed egli non finse mai altro che sé a sé stesso.

Kant lasciava due vie dopo il romanticismo, vie opposte che procedevano dalla medesima origine. L'uomo che, esauriti tutti i suoi mezzi per conoscere, resta in ultimo nell'ignoranza, non ha altro scampo che la voluttà o la disperazione; onde da un canto è Byron e dall'altro Leopardi; il primo, vivente la vita animale e sensitiva dell'uomo; il secondo, più elevato e sdegnoso, maledicente il mistero. In questi ultimi due stadi, conseguenti ai principali che ebbero l'arte e la scienza, cioè la ricerca del mistero dell'universo, è da notare che esiste ancora un fonte artistico, e non tutto è prosa, come hanno preteso alcuni critici. I ritorni alla speranza ed alla vita, la disperazione posta nel contrasto del cuore con la mente, sono fonti incontrastabili di poesia.

*continua.*

B. C.