

NOTE

SULLA POESIA ITALIANA E STRANIERA

DEL SECOLO DECIMONONO

XX.

SCHILLER.

Federico Schiller è stato ed è un gran nome, ed ha occupato e occupa ancora un gran posto, nella storia della poesia. Eppure da che cosa gli viene quel nome e quel posto se non appunto dal metodo ibrido col quale quella storia suole trattarsi? Anzi, il caso suo può essere recato in esempio singolare delle aberrazioni prospettiche che quell'ibridismo produce. Giacchè solo per la confusione della storia della poesia con la storia della cultura è stato possibile formare la coppia Goethe-Schiller, *par nobile fratrum, lucida sidera* della poesia in genere e della poesia tedesca in particolare. Pareggiamento o avvicinamento che non nasce da niente di simile a ciò che condusse a dire Dante e Petrarca, Ariosto e Tasso, Corneille e Racine, ma che è suggerito ed imposto da ragioni del tutto extraestetiche: dal fatto che i due uomini furono per alcuni anni amici e collaboratori; dall'aver l'uno e l'altro raccolto al primo loro apparire nel mondo letterario le speranze e il plauso del loro popolo; dall'essere stato l'uno e l'altro, e l'uno contro l'altro, adoperati come segnapoli in vessillo nelle lotte politiche e letterarie tedesche. E, d'altra parte, solo per la confusione della storia della poesia con quella dei generi o istituti letterarii, accade di udire esaltare nello Schiller il poeta che « creò il teatro nazionale tedesco », il poeta il cui dramma (come dice un recente storico della letteratura), quali che ne siano le deficienze, e fossero anche maggiori di quelle che sono, è pur sempre il « dramma classico della Germania ».

Considerando invece sotto l'esclusivo aspetto della poesia (come non dovrebbe sorgere dubbio che si debba fare in una storia della poesia), e ragionando con quella semplicità di cuore che non disdice a siffatta storia, si verrebbe alla naturale conclusione che lo Schiller le appartiene solo nella categoria dei poeti secondarii: dato che codesta categoria sia da ammettere con avviso contrario a quello di Orazio, che la faceva rifiutare dagli dei, dagli uomini e dalle colonne. E poeti secondarii saranno quegli ingegnosi ed esperti letterati che si valgono delle forme artistiche già trovate, si aiutano con la riflessione, le arricchiscono di osservazioni psicologiche e sociali e naturali, per comporne opere elevate, istruttive o gradevoli. Sennati e decorosi scrittori, e non però poeti: la qual cosa non toglie che le loro opere possano talvolta tornare assai accette, e, a modo loro, più « utili » di quelle dei poeti veri.

Che talé « poeta secondario » fosse lo Schiller, è convincimento penetrato ormai, sebbene non sempre espresso con chiare note, nella coscienza effettiva non solo degli altri popoli, i quali dopo un breve periodo in cui lo lessero, lo tradussero e l'imitarono, tenendolo quasi uno Shakespeare ammodernato e temperato, lo hanno ora messo in non cale, ma dagli stessi suoi connazionali; e, cangiate le condizioni politiche, la ricorrenza del primo centenario della sua morte è stata celebrata, in guisa assai diversa dal famoso primo centenario della nascita, nel 1859. Critici ed artisti tedeschi, invitati a manifestare il loro giudizio, hanno rifermato, sia con recise negazioni sia con pietosi eufemismi, la caduta della riputazione poetica dello Schiller; e un balzano scrittore inglese, anch'esso invitato, scrisse che in verità egli non aveva mai letto un rigo dello Schiller, ma possedendo la virtù di dedurre dal suono del nome la qualità e il pregio di uno scrittore, congetturava che lo Schiller fosse uno di quegli autori assai raccomandati nella scuola, ma che tirano su dal petto grandi sbadigli. E costui non aveva tutti i torti nella sua teoria del suono del nome, perchè il nome di un uomo celebre s'impregna di tutte le impressioni che la sua opera svegliano, e dei giudizi di ammirazione o disapprovazione che ne sono stati dati, e dal tono più o meno caloroso dei giudizi stessi; e perciò è possibile assai sovente che dalla semplice risonanza del nome, chi altro non sappia, si accorga se si tratti di un uomo grande o piccolo o medio, geniale o pedante, misterioso per profondità di pensiero e di sentimento, o facile e aperto alla gioia di tutti.

Vero è che, nel ridurre a modeste dimensioni la gloria dello

Schiller, si è cercato anche di cangiarne le interne proporzioni, e, impicciolendo il merito dei drammi della sua maturità, dei drammi che passavano per perfetti, si è ingrandito quello dei drammi della sua giovinezza, degli imperfetti e caotici. Ma io ho forti ragioni di sospettare che, in codesta inversione di valori, abbia operato un criterio che in Germania (e anche fuori della Germania propriamente detta) è venuto in voga sul gran pregio dell'*echt-deutsch*, dell'*ur-germanisch*, del realismo sovraccitato e convulso come contrassegno di genuina e sublime poesia: di cosa cioè la quale a me vuol parere, salvo che nella rozzezza, tutt'altro che schietta tedesca e germanica primitiva della selva di Arminio, anzi nient'altro che una indigestione dello Shakespeare, inaffiata dal vino generoso del Rousseau, che si produsse la prima volta nella Germania della fine del settecento, e si rinnovò in seguito più volte, inaffiata da altri vini, tra i quali non va dimenticato quello poderoso ma perfido, che si traeva dalle cantine cattolico-sacrilego-incestuose del visconte di Chateaubriand.

Shakespeare è un momento della storia dello spirito, e non si può ripeterlo a piacere; e quando nei *Räuber* rivediamo sotto le spoglie del vecchio Moor o di Franz Moor o di Amalia i suoi Lear, i suoi Edmondi, le sue Cordelie, ci sembra di passare dal mito e dalla fiaba al brutale realismo, che viola le alte e delicate creazioni della grande poesia; e Giannettino Doria del *Fiesco* è uno spaccone della malvagità e della tirannia, a fronte di Riccardo III, e il moro sicario, dello stesso dramma, invece di attendere al suo ignobile ufficio, discorre *foolish* come certi buffoni del drammaturgo elisabettiano, ma trasporta così qualcosa di straniero nel mondo in cui è introdotto, e l'imitazione stride. Mi rendo ben conto dell'effetto che dovevano produrre a quei tempi le smanie e le tirate di Karl Moor contro le leggi e tirannie sociali:

Nein! ich mag nicht daran denken! — Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust, und meinen Willen schnüren in Gesetze. Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen grossen Mann gebildet, aber die Freiheit brüet Kolosse und Extremitäten aus... (1).

(1) « No, non posso pensarvi! — Debbo stringere il mio corpo in un busto e allacciare la mia volontà in leggi. La legge ha ridotto ad andatura di lumaca ciò che sarebbe divenuto volo d'aquila. Non mai finora la legge ha formato un grand'uomo, ma la libertà cova colossi ed esseri straordinarii... ».

E la risoluzione frenetica che segue:

Siehe, da fällt's wie der Staar von meinen Augen, was für ein Thor ich war, dass ich ins Käfig zurück wollte! — Mein Geist dürstet nach Thaten, mein Athem nach Freiheit, — Mörder, Räuber! — Mit diesem Wort war das Gesetz unter meine Füße gerollt. — Menschen haben Menschheit vor mir verborgen, da ich an Menschheit appellierte, weg denn von mir, Sympathie und menschliche Schonung!... (1).

Ma questo Moor, che opta pel mestiere del brigante, e poi è preso da indignazione quando i briganti attuano la logica del loro mestiere, è un brigante che si guarda attorno e vuole serbarsi la simpatia della platea:

. . . O pfui über den Kindermord! den Weibermord! — den Krankenmord! wie beugt mich diese That! Sie hat meine schönsten Werke vergiftet! (2).

In mezzo a tutto quel fracasso di gridi e di azioni violente, la struttura del dramma si dimostra intellettualistica e calcolata, senza nulla che giunga mai non previsto: nè l'uscita di Carlo Moor dalla società e la sua repugnanza alle estreme opere brigantesche, nè la sua tristezza e il suo tornare incognito alla casa paterna per salutarla e ripartire, nè la morte di Amalia, nè tutto il resto. Ed intellettualistica è la composizione di *Kabale und Liebe*, del resto anch'esso reminiscenza letteraria del dramma e romanzo borghese di Francia e Inghilterra, e del dramma lessinghiano; e solo vi si può ammirare qualche tratto indovinato nella figura del vecchio musicista Müller.

Lo Schiller era, in questi suoi drammi, moralista e polemista, con forme letterarie d'accatto; e perciò io non potrei, come i recenti critici di lui, rimpiangere la sua arte giovanile e notare di decadenza la posteriore, a cominciare dal *Don Carlos*, ossia dal *Don Carlos* in versi, che solo ci è rimasto. Mi sembra affatto nell'ordine delle cose, e assai laudabile, che egli, con l'affinarsi del

(1) « Ecco, cade come una cataratta dagli occhi miei: quale pazzo io era a voler tornarmene in gabbia! — Il mio spirito è assetato di azioni, il mio respiro di libertà. — Assassini, masnadieri! — Con questa parola la legge fu avvolto sotto i miei piedi. Gli uomini mi hanno nascosto l'umanità, quando io facevo appello all'umanità. Via da me simpatia e misericordia!... ».

(2) « Vergogna! uccisione di bambini! uccisione di donne! uccisione d'infermi! Come questo fatto mi atterra! Esso ha avvelenato le mie opere più belle... ».

suo gusto, col sollevarsi del suo ideale dell'arte, con la meditazione del concetto dell'arte, si distaccasse dalla maniera giovanile, che conveniva allo studente di medicina e non più al fino e cogitativo letterato che egli era divenuto. Nè vedo che in questo passaggio perdesse nulla delle sue doti naturali: non la spontaneità fantastica, che non aveva mai posseduta, nè l'entusiasmo morale e gli spunti polemici che possedeva e serbò, aggiungendovi un migliore studio della storia, della filosofia e dell'arte stessa. Furono le doti di moralista combattente e di drammaturgo psicologo e riflessivo che gli acquistarono il favore delle democrazie, nel suo paese e anche altrove, e nella nostra Italia, e tra gli altri, di Giuseppe Mazzini, che lo preferiva al Goethe e anche allo Shakespeare; perchè è proprio delle democrazie preferire in arte i valori scadenti ai genuini, che sono aristocratici e antiutilitarii. Il marchese di Posa è stato definito un « imperativo categorico impersonato », ma tal sorta di personificazione era già nei drammi giovanili, come nel vecchio cospiratore repubblicano che uccide il suo amico Fiesco, sospettando in lui ambizioni di dominio; e il cangiamento è solo nella più larga cerchia ideale in cui si muove quel campione della tolleranza religiosa e della libertà dei popoli, e nella maggiore esperienza acquistata dall'artista. E che lo Schiller, sotto l'efficacia dei casi rivoluzionari di Francia, cangiasse atteggiamento politico e si proponesse piuttosto la libertà interiore che quella politica, sarà cosa più o meno vera, ma che nemmeno essa ha importanza per la poesia, la quale può sorgere sull'una e sull'altra concezione, o su nessuna delle due.

Ciò che si fa chiaro invece nel periodo della maturità, dopo il *Don Carlos*, è che, sedatosi l'impeto giovanile che altri ed esso stesso scambiavano per genio e ispirazione poetica, lo Schiller entrò in quella condizione di spirito che è quasi altrettanto dolorosa per chi la soffre che per chi si fa a guardarla: la condizione dell'artista che non è trascinato o guidato da un problema interiore, il quale si svolga in lui come un processo oggettivo e abbia le sue tappe necessarie, e passi in modo naturale dall'una all'altra, e in modo naturale si foggia le sue forme o determini sempre meglio l'unica sua forma, ma che, invece, rimane come disorientato, si sofferma incerto e si mette a ragionare e a sottillizzare sui temi che gli convenga trattare e sulle forme che siano da tenere le più adatte e belle. È una condizione (per dir la parola non amabile) d'impotenza, che ci accade di osservare frequenti volte, e alla quale non è dato recare rimedio, perchè si può raddrizzare una forza errante per cause in

certa guisa accidentali, ma non già infondere la forza, che non c'è. Allora, l'artista si fa acuto ed escogita concetti che paiono a lui e ad altri stupendamente poetici, ma che hanno appunto il difetto di essere concetti, assai simili a quelli che il critico desume dall'arte già prodotta, e che, formati dall'intelletto per un'arte possibile, non avranno mai vigore di generarla; onde poi, per una facile illusione, accade di dire innanzi allo splendore di essi: peccato! — come se fossero residui e tracce di magnifiche opere distrutte o perdute. Tali sono, nello Schiller, per ricordarne qualcuno, Maria Stuarda, la donna della bellezza e del peccato, che, per austera che l'abbia fatta la sventura, suscita intorno a sè frenetiche brame e semina morte; o nella *Jungfrau von Orleans*, Giovanna, la quale, tostochè nel vibrare la spada resta presa, per un istante, da un moto di umano affetto, è abbandonata dalla forza prodigiosa che Dio le aveva conferita per una causa ideale, superiore a ogni affetto e tendenza personale dell'individuo; o, nel disegno del dramma non eseguito, *Die Maltheser*, il gruppo di cavalieri che debbono difendere sino all'estremo un posto, sacrificando sè medesimi, e non sono pari al compito, quantunque arditi e prodi ed eroici, perchè di un eroismo mondano, che si accompagna ad altri motivi, l'amore, la ricchezza, l'ambizione, l'orgoglio nazionale, e non più di eroismo ecclesiastico, di eroismo spirituale, quale si richiedeva all'impresa, vuoti come sono diventati del « puro spirito dell'Ordine ». In quelle escogitazioni l'artista si sente, come Pietro Schlemihl, privo della sua ombra, della sua forma naturale, e va attorno per procurarsene una artificiale o di acquisto; e si argomenta di combinare in uno la tragedia greca e il dramma shakespeariano, o di reintrodurre il coro degli antichi, o di far rivivere l'idea del fato, o di tenere uno stile affatto oggettivo, in cui non si avvertano in verun modo le inclinazioni dell'autore, e i fatti e i personaggi si movano da soli; e via dicendo. Lo Schiller precorse, in tutte queste cose, gli aridi conati della più recente letteratura, e perfino fu precursore in quell'ideale, che è, per ogni buon intenditore, il più caratteristico indizio dell'impotenza artistica, nell'ideale di un dramma di « pura e condensata poesia », che si liberi da ogni traccia d'imitazione della natura e si procuri aria e luce mercè l'introduzione di « concetti simbolici, che tengano il luogo dell'oggetto in tutto quanto non appartiene al vero ambito artistico dei poeti e non può essere rappresentato ma deve essere solo accennato », e così si accosti alla musica e all'opera (1).

(1) Si veda la sua lettera al Goethe del 29 dicembre 1797.

Lavorati con questi procedimenti, i drammi della maturità dello Schiller sono, come delle ballate di lui giudicava lo Schopenhauer, *kalt und gemacht*, freddi e artificiali. Più ancora che nei drammi giovanili, manca in essi affatto l'impreveduto, e tutto vi è come si aspetta che debba essere, perchè tutto vi risponde a un concetto che, appena enunciato, è a noi noto nelle sue facili inferenze; laddove nelle vere opere di poesia c'è la scoperta, l'inoltrarsi della fantasia in un mondo prima non conosciuto, e le espressioni che suonano più semplici ci riempiono di sorpresa e di gioia perchè rivelano noi a noi stessi. Ma lo schematico Tell dello Schiller non sarebbe Tell, se non salvasse il fuggiasco che sta per perire tra le onde del lago in tempesta e se non respingesse sdegnoso Giovanni il parricida, che batte alla sua porta fiducioso di trovare buona accoglienza presso un collega in assassinio politico; il cavalleresco Max Piccolomini, tra la fedeltà al suo imperatore e l'amore per la gentile figliuola del Wallenstein, deve slanciarsi contro il reggimento straniero che viene ad appoggiare il Wallenstein e farsi ammazzare. La manifattura si avverte anche nel maestrevole quadro del campo di Wallenstein; e la Svizzera di Guglielmo Tell, con le sue montagne e i suoi laghi, coi pastori e coi pescatori, con le greggi e i loro campanacci, ha l'aria di un presepe. In luogo dell'impreveduto poetico, si ha in quei drammi il romanzesco e il melodrammatico: e non senza nausea si leggono scene come, nella *Jungfrau von Orleans*, quella della riconciliazione del Duca di Borgogna col re Carlo, in cui il duca dice, svenevolmente, accennando ad Agnese Sorel: « Perchè non mi avete voi mandato costei? Io non avrei resistito alle sue lacrime »; o, peggio ancora, l'altra in cui il re paternamente viene presentando alla Pulcella prospettive di matrimonio:

Dich treibt des Geistes Stimme jetzt, es schwiegt
Die Liebe im dem Gotterfüllten Busen.
Sie wird nicht immer schweigen, glaube mir!
Die Waffen werden ruhn, es führt der Sieg
Den Frieden an der Hand, etc. etc. (1).

Queste frequenti sdolcinature, sia nelle azioni sia nei dialoghi e allocuzioni, che giungono fino al passaggio melodrammatico dal

(1) « Ora ti spinge la voce dello Spirito, e nel seno riempito di Dio tace l'amore. Ma, credimi, non tacerà sempre! Le armi riposeranno, la vittoria apporterà la pace... ».

recitativo al rimato e cantato, sono l'orpello, il *clinquant*, sostituito all'oro della poesia.

Costa qualche sforzo, ma è sforzo doveroso, impedire che la poca simpatia, che questa qualità di arte suscita, si estenda fuori della cerchia dell'arte e tocchi la persona dello Schiller, nobile e gentile carattere di uomo, di pensatore e di scrittore, compreso da austero sentimento etico, da quel *sittliche Ernst*, che a ragione i suoi conazionali lodano in lui. Egli non è stato solo, come dicono i satirici, il poeta da fare andare in solluchero le signorine e versare lagrime di tenerezza alle vecchie zitelle; ma l'educatore, nella famiglia e nella scuola, di più generazioni tedesche. E se dalla storia della poesia propriamente detta l'opera sua dovrebbe restare poco meno che esclusa, credo che converrà farle più degna parte che non si soglia nella storia della filosofia, se questa si risolverà ad accogliere più largamente le anime che verso la filosofia si mossero dal disio chiamate, e a rinviare alla storia della università e delle accademie la maggior parte di quei secchi e noiosi facitori di sistemi e seguaci di scuole, che ancor oggi la ingombrano.

Allo Schiller accadde che, ricorrendo egli alla filosofia per irrobustire la sua fibra di poeta, invece di usarne a capriccio e abusarne altresì come un poeta di vigoroso temperamento avrebbe fatto, la considerò attento e le rimase legato e ne divenne cultore, sì da dover poi confessare che, pel suo fine artistico, la filosofia aveva piuttosto nociuto che giovato, era stata non aiuto ma distrazione e sviamento, dividendo le sue forze spirituali e privandolo della ingenuità necessaria. A due problemi principalmente egli, come filosofo, rivolse la mente: al problema della natura dell'arte, non contento delle definizioni kantiane che gli parevano negative e vaghe; e al problema etico della conciliazione tra libertà e necessità non contento della rigidità astratta del dovere kantiano; e tentò anzi di risolvere l'un problema col congiungerlo all'altro, nelle sue *Lettere sull'educazione estetica*. Ma i due problemi erano, in verità, diversi, e la sua teoria dell'arte come media tra il mondo della scienza e quello della libertà morale, tra la natura e lo spirito, rischia di presentare l'arte come un esercizio o un giuoco. Ciò nonostante, lo Schiller, nella determinazione che venne stabilendo, elaborò un'idea dell'arte assai più viva e unitaria di quella kantiana, che aveva del dualistico e del meccanico con la sua unione e cooperazione d'intelletto e fantasia. E, quanto al problema etico accennato di sopra, egli ben notò quel che di ascetico e di disumano era nella moralità kantiana, che mostra sempre il viso dell'arme alle tendenze naturali, e per la

quale si direbbe che la più alta figura morale sia quella dell'uomo che, assillato da cattive tendenze naturali, tutte le ricacci, le domi e le domini, compiendo con duro animo il proprio dovere: figura di uomo, che incute una sorta di paura e non piacerebbe aver attorno nella vita reale, perchè (si pensa) che cosa accadrà mai se per un istante il freno del dovere lo abbandoni? Lo Schiller dava risalto alla diversa figura dell'uomo naturalmente buono, dell'anima eletta, dell' « anima bella » (*schöne Seele*), che opera nobilmente e degnamente, attuando sè stesso in gioia, come chi soddisfa il desiderio del suo cuore; e, in verità, le spontanee tendenze morali sono certamente, per dirla con linguaggio kantiano, natura, ma una natura che è stata creata dallo spirito nella sua storia, e che la volontà morale tende a serbare e ad accrescere, e il dovere è bensì un momento ma non già il tutto della dialettica morale. Oltre al merito di avere, se non altro, agitato questo problema, spetta allo Schiller anche quello di essere stato tra coloro che tentarono di gettare un ponte tra natura e spirito e di attuare in una filosofia della natura la critica kantiana del giudizio teleologico, e di essersi provato a svolgere in modo filosofico la storia della letteratura, organandola nei momenti ricorrenti della poesia ingenua e sentimentale (classica e romantica) e delle loro sottoforme: non già perchè queste due ultime vie abbiano condotto a buon fine, ma perchè erano, a ogni modo, vie che conveniva percorrere e nelle quali, infatti, egli fu seguito da filosofi che si chiamarono Schelling e Hegel. Nè intendo come mai recenti critici si avvisino di togliere allo Schiller questi meriti filosofici, adducendo che egli si atteneva a motivi della filosofia prekantiana, dello Shafhesbury e del Leibniz, perchè fare fruttare vecchi motivi innanzi a una filosofia nuova è, per quanto io sappia, uno dei modi di rinnovare e svolgere quelli e arricchire questa, e insomma di far avanzare la scienza. Anche lo Schelling sfrutta la filosofia dello Spinoza, e lo Hegel la spinoziana e la bruniana e l'aristotelica e l'eraclitea, adoperandole contro Kant, e nessuno li ha accusati per questo di reazionarii e di retrivi.

Lo Schiller filosofo si piacque di tradurre in versi i suoi concetti, sia nei drammi (si ricordi, per esempio, il coro della *Braut von Messina* sulla guerra e la pace: *Schön ist der Friede* ecc.), sia nelle sue liriche, di cui le filosofiche sono le più pregevoli, perchè la deficiente vena poetica vi è compensata dall'importanza dei concetti che vi si espongono, e la scarsa intimità della forma dalla chiarezza del disegno e dalla limpida eloquenza. Poesia didascalica, e perciò non vera poesia, ma che nessuno vorrebbe che non fosse venuta al

mondo, e che, così come poteva essere ed è, ha reso e rende servigi. E più ancora forse hanno servito e servono i suoi epigrammi, che tornano sulle labbra, pronti e calzanti, nei dibattiti di estetica e di etica e di metafisica. Per esempio, a chiarire il contrasto e l'unione delle due etiche, l'etica della spontaneità e l'etica dello sforzo, diciamo con lui:

Kannst du nicht schön empfinden, dir bleibt vernünftig
[zu wollen,
Und als Geist zu thun, was du als Mensch nicht vermagst (1).

E, per criticare coloro che credono che gli schemi della fisica e delle scienze naturali siano realtà della natura, ripetiamo volentieri:

Weil du liesest in ihr, was du selber in sie geschrieben,
Weil du in Gruppen fürs Aug' ihre Erscheinungen reihst,
Deine Schnüre gezogen auf ihrem unendlichen Felde,
Wähnst du, es fasse dein Geist ahnend die grosse Natur... (2).

E per significare ciò che si propose di escuire la filosofia della natura, ci valiamo opportunamente della sua distinzione delle « tre età della Natura »:

Leben gab ihr die Fabel, die Schule hat sie entseelet,
Schaffendes Leben aufs neu gibt die Vernunft ihr zurück (3).

Sono codesti, poi filosofi moderni, come a dire i loro versetti di Portoreale; ma con la differenza che chiudono qualcosa di meglio della regoletta della grammatica, e sono atteggiati con nobile garbo artistico.

BENEDETTO CROCE.

(1) « Se tu non puoi sentire bellamente, ti rimane di volere razionalmente, e fare come spirito ciò che come uomo non hai la forza di fare ».

(2) « Poichè tu leggi in essa, ciò che tu stesso vi hai scritto, poichè tu allinei in gruppi per l'occhio le sue manifestazioni, tese le tue cordicelle sul suo campo infinito, tu t'illudi che il tuo spirito senta e comprenda la grande Natura... ».

(3) « A lei diè vita la Favola, l'ha privata di vita la Scuola; la Ragione le ridà vita creatrice ».