

ANTONIO FUSCO

LA FILOSOFIA DELL' ARTE
IN GUSTAVO FLAUBERT

*Da un' opera in preparazione su la Critica letteraria
in Francia nella seconda metà del secolo XIX.*



NAPOLI
RICCARDO RICCIARDI EDITORE

1907

BIBLIOTECA
FVNDATIVNEI
VNIVERSITARE
CAROL I.



n° Curent HH603 Format

n° Inventar A 21568 Anul

Sectia Depozit II Raftul

LA FILOSOFIA DELL'ARTE

IN G. FLAUBERT



Ed. J. 21.568

ANTONIO FUSCO

LA FILOSOFIA DELL'ARTE

IN GUSTAVO FLAUBERT

(da un'opera in preparazione su la Critica Letteraria in Francia nella seconda metà del secolo XIX).

10854



MESSINA

Stabilimento Cromo-Tipografico

PAOLO TRINCHEA

Largo Campo 6, 8, e 10 (interno)

1907

CON...

Biblioteca Centrală Universitară
"Carol I" București
Cota.....44603

1956

PC 133/09

B.C.U. Bucuresti



C45801

A MIO PADRE, NELLO STRAZIO DELLA PER-
DITA RECENTE E NEL DESIDERIO VANO DI
UN ALTRO AFFETTO, CHE MI RICONCILII AL-
LA VITA.



Se l'artista, in quanto artista, non è filosofo dell' arte, non è detto perciò che non si lasci cogliere tal volta a indagarne la natura e le leggi. Anche egli è uomo e anch'egli usa della ragione; sol che a scoprire e a raggiungere il vero, trova ostacoli vari nel suo essere e nella sua preparazione d'artista. Quando non è proprio il caso rilevato dal Vico, che la fantasia siasi svolta e fatta più robusta a spese del raziocinio ⁽¹⁾, per cui non è mai « uno stesso valente uomo insieme e gran metafisico e gran poeta » ⁽²⁾; è la tendenza a credere che la migliore o l'unica via del genio sia quella tenuta da lui; e vengono fuori sistemi, che mentre dovrebbero valere appena come la storia o l'espressione di un fatto individuo, assumono invece l'aria di tanti Corani, innanzi ai quali gli autori stessi ragionano a mo' di fanatici credenti, condannando alle fiamme le carte, che per poco discordino dalle loro. Al pari dello Scolastico, il Poeta, che si fa a dettar teorie, è il più delle volte apriorista: scova nella pratica propria la tesi, che l'altro domanda allo Stagirita o all'Aquinate; e le

(1) *Scienza Nuova*, Dignità XXXVI.

(2) *Ibid.*, I, l. III, c. 26.

deduzioni, quali che siano, risentono sempre del peccato di origine, portano sempre l'impronta di un particolare temperamento. Infatti, dove e quanti sono coloro che, in consuetudine quotidiana colle Muse, abbiano poi degnamente parlato e scritto della poesia? Le Poetiche di Orazio, del Boileau e del De Banville, i trattati del Ronsard e del Tasso, di Ben Jonson e del Milton, le prefazioni del Racine e di Victor Hugo, i discorsi del Parini, del Foscolo e del Manzoni, i programmi del Nietzsche e dello Zola, sparsi di aforismi eccellenti, di raggi, guizzi e bagliori, emananti dalla più intima e vera coscienza, non dimostrano certo che padri di opere immortali fossero ugualmente consci dello strumento, che in lor mani ha fatto miracoli. Pel romantico il lauro intristisce fuori dei confini del romanticismo; il naturalista pensa che la verità umana fu il pegno dei trionfi passati, che la verità umana è il segno delle vittorie avvenire; tutto è falso e caduco, salvo il simbolismo, nel convincimento dei simbolisti; e negli uni come negli altri vedute unilaterali e monche; precetti, destituiti d'ogni base di ragionevolezza; fisime e castelli, non campati nè in cielo nè in terra, e rispondenti a un ideale del cuore piuttosto che alla realtà obbiettiva delle cose. Allorchè gli artisti hanno voluto vedere ed esporre come era fatta l'arte, se non l'hanno addirittura uccisa, l'hanno certo travisata, sformata; ed è gran che se la storia addita fra essi quattro o cinque, che, avendo intelletto uguale all'immaginazione, e ca-

pacità di astrarre e di riflettere non comune, hanno data una teoria complessivamente sana dell'arte.

Di costoro è Gustavo Flaubert, il cui pensiero ha doppia importanza, ove si osservi che egli, oltre ad essere l'autore di romanzi originalissimi, è un francese. Senza dubbio la Francia ha avuta una grande letteratura; lirica, dramma, romanzo, storia, nulla le manca e in tutto ha toccato un grado di perfezione, che gli altri paesi possono bene invidiarle; ma più ancora dell'Italia è stata vittima, in teoria, delle idee scolastiche o di correnti diverse, che, per essere agli antipodi di quelle, per essere anzi state determinate in odio a quelle, non l'hanno tenuta meno lontana dal giusto punto, donde sarebbe stato possibile elevarsi alla contemplazione serena e spregiudicata dei maggiori problemi estetici.

Innanzi al 1637, è l'aristotelismo, che sotto varia forma ne aduggia il pensiero; indi il campo è tenuto incontrastato cento anni e più dal Descartes, che, se era riuscito a detronizzare il « maestro di color che sanno », viene a volta sua detronizzato nel 1754 dal Condillac; e questi, insieme col Voltaire, domina tutto il periodo, che va sino alla Rivoluzione, all'Impero e oltre. Dopo il *Discours de la méthode*, il *Traité des sensations*; dopo l'apologia della ragione, l'apoteosi del senso; della fantasia, in quanto fantasia, considerata come forma di conoscenza, nessun sentore nè prima nè poi. Rousseau, Chateaubriand, la Signora di Staël bruciano, sì, più di un grano di

incenso all'immaginazione; ma neppure essi hanno saputo metterle sul capo la corona di sovrana indipendente nel suo regno; magari la poesia sarà un fatto spirituale, ma non può muoversi, se non autorizzata, guidata, illuminata dall'intelletto. È mancato alla Francia ciò che noi avemmo col Vico e la Germania col romanticismo; nè il difetto interno è stato compensato dall'assimilazione del pensiero estero, che avrebbe potuto servire di lievito: incapacità o partito, si è chiusa in una specie di muraglia cinese, contro la quale si è infranta nonchè la voce diretta dei filosofi tedeschi, quella stessa dei pochi, che dalla Svizzera finitima esponevano e divulgavano le dottrine maturate sull'altra sponda del Reno ⁽¹⁾. Quell' Hegel, che fu la salute di altre nazioni, là non ebbe eco nè fortuna ⁽²⁾; nel 1861, lo Schérer, cui si fece un merito di averne parlato tra i primi ⁽³⁾ — il Bénard aveva cominciato a darlo tradotto sin dal 1840 — dopo proteste di ammirazione per la grandezza delle idee e la forza di ingegno del suo Autore, conchiudeva che l'hegelianismo era un sistema contraddittorio nell'essenza come nei termini, e, tutto sommato, *sterile* ⁽⁴⁾. Se sterile davvero potrebbe dirlo l'Italia, che da lui ripete tanto impulso

(1) Cf. CROCE *Estetica* ², Milano, 1904, p. 398.

(2) Cf. MICHIELS A., *Histoire des idées littéraires en France au XIX^e siècle*, Paris, 1864, p. 639.

(3) Cf. F. BRUNETIÈRE, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, 1890, p. 241.

(4) *Revue des deux Mondes*, XXXI, p. 812-56.

mentale e il meglio del suo lavoro filosofico in genere ed estetico in ispecie ⁽¹⁾. Così sempre deviata e distratta, qual meraviglia che, dai primi accenni di critica per opera degli umanisti della Rinascenza agli ultimi tentativi di cui siamo stati noi i testimoni; dal Du Bellay e il Pelletier al Taine, dal Ronsard al Brunetière, la Francia non sia mai riuscita, a veder chiaro nella funzione creatrice dell'arte? Anche tenendo conto dei lavori più indovinati e più recenti, oggi non è men vero di cinquanta anni addietro, il giudizio del De Sanctis: «Il critico francese ha un certo naturale buon senso e buon gusto, che gli fa cogliere le bellezze più delicate e le qualità dell'ingegno che le ha prodotte»; ma «quantunque abbia ultimamente accolte molte idee germaniche, queste rimangono al di fuori *della sua opera* come un semplice ornamento, e coesistono col vecchio fondo. Se un critico francese vi parla di umanità, di società, se ti esce fuori anche con le sue formole, metti bene attenzione, e troverai che tutto questo non germina da una seria meditazione; che vi sta appiccato per moda, quasi pianta esotica, di cui il possessore non ha una chiara conoscenza; e attendi un poco, e vedrai che, volta e gira, ti comparirà a galla quel vecchio fondo, una critica formale e psicologica» ⁽²⁾. Il fondo dello spirito francese resta, ad onta di tutto, *l'intellettualismo cartesiano*; il quale, sopravvissuto alla stessa sua

(1) Cf. *La critica*, IV, pp. 410-2.

(2) *Saggi critici*, Napoli, 1881, p. 359.

rovina, lo rende anche oggi il più refrettario alla speculazione estetica; sicchè non è piccolo vanto pel Flaubert, per lui che non fu un filosofo di mestiere, di avere scossa e rotta la tradizione, di avervi come aperta una parentesi, dandoci una filosofia dell' arte, assai superiore a quella di tutti gli esteti e critici connazionali, presi insieme, e segnata quasi del carattere della verità; poichè ci viene da uno, che aveva, per così dire, continua occasione di controllare nella realtà l'esattezza delle proprie riflessioni.

Si è scritto e ripetuto dagli storici della letteratura francese che « innanzi tutto, sopra tutto il Flaubert fu un artista, niente più che un artista e di quegli artisti, in cui due o tre facoltà predominanti, esclusive, assolute, tiranniche, riducono, assorbono e finiscono letteralmente per annichilarne ogni altra » ⁽¹⁾; che queste facoltà in lui non sono più di due: « la visione straordinariamente lucida e il sentimento profondo delle sonorità della frase francese. Al di fuori di esse, il vuoto; uguale incapacità di comprendere e di sentire! *Pécuchet tout pur et Bouvard tout craché* » ⁽²⁾; e il gran pubblico si è fermato lì, a considerarlo come un autore, che appena comprese l' arte sua — arte, concepita essa medesima da un punto di vista personale e ristretto. Tanto più che, se son da contare sulle dita coloro

⁽¹⁾ BRUNETIÈRE, *Histoire et littérature*, Paris, II, p. 130.

⁽²⁾ Ibid., p. 145.

che non conoscano *Madame Bovary*, *Salammbô*, *La Tentation de saint-Antoine* etc.; non son molti davvero quelli che abbiano avuta l'opportunità o la voglia di gettare uno sguardo sulla prefazione alle *Dernières Chansons* di L. Bouilhet — oramai anche rara — o sui quattro volumi della *Correspondance* del sommo romanziere ⁽¹⁾; che, per le persone, a cui vanno la maggior parte delle lettere, può sembrare più il giornale di un amante, che lo scrigno di infiniti e vari pensieri di estetica. Il Faguet, che discorre di proposito della critica nel secolo XIX in Francia, l'ha oMESSO completamente, sia tra i « critici propriamente detti », sia tra i « critici-artisti » ⁽²⁾. A qualche altro che se ne è occupato, e che nella disamina parziale ha mosso da principii diametralmente opposti, non potevano non far l'effetto di éresie opinioni, che, sorte dalla coscienza di un artista, acuto osservatore di se medesimo quanto del mondo esterno, rappresentano una voce nuova e isolata nel gran coro della critica indigena. Nelle mani del Brunetière, che « professore e critico, colla parola e colla penna, ha consacrato tutto l'ardore, ond'era capace, a fortificare la tradizione, a mantenerne

⁽¹⁾ G. FLAUBERT, *Correspondance*, Paris, Première Série, 1897; Deuxième, 1900; Troisième, 1903; Quatrième, 1904.

⁽²⁾ L. PETIT DE JULLEVILLE, *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, Paris, 1899, VII, pp. 646-99; VIII, pp. 358-440.

i diritti contro l'assalto tumultuoso della *modernità*, a mostrar l'eterna giovinezza, che si nasconde sotto le sue rughe » (1); nelle mani dello Zola, che si è fatto un feticcio dell'arte sperimentale; del Pellissier medesimo, che non meno degli altri porta impressi i segni delle scuole, dove è cresciuto; era naturale che vedute, raccolte in odio a ogni tradizione e ad ogni vincolo, si trasformassero in tanti attentati al buon senso (2). Onde accade di veder segnati a demerito del Flaubert note, che al contrario costituiscono non l'ultimo dei suoi meriti.

— Per lui « la letteratura è la sola funzione importante al mondo » (3); le altre cose « non hanno valore o anche interesse se non in quanto possono servire all'elaborazione dell'opera futura » (4). — « Non esistono per me che bei versi, frasi ben fatte, armoniose, cantanti, splendidi tramonti, chiari di luna, quadri dalle tinte vive, marmi antichi, teste accentuate;

(1) BRUNETIÈRE, *Discours académiques*, Paris, 1901, p. 4.

(2) BRUNETIÈRE, *La correspondance de G. Flaubert avec G. Sand*, in *Histoire et littérature*, II, pp. 127-48. Lo studio riguarda le sole lettere alla Sand, pubblicate in un volume a parte nel 1884, e poi rifuse nell'Epistolario completo venuto in luce più tardi. E. ZOLA, *Les romanciers naturalistes*, Paris, 1895, pp. 125-221. G. PELLISSIER in PETIT DE JULLEVILLE, *Op. c.*, VIII, pp. 167-78.

(3) ZOLA, *Op. c.*, p. 218.

(4) BRUNETIÈRE, *Op. c.*, p. 131. Cf. PELLISSIER, *Op. c.*, pp. 170-1.

e poi nulla » (I, 114). E che di più ammirabile di questa « lucertola letteraria che si scalda tutto il giorno al gran sole del bello »? (I, 177) Che di più nobile di un uomo che spinge a tal segno l'amore per la sua arte da farne l'unica preoccupazione della vita, il fine supremo dell'esistenza? Che di più morale, se la moralità dell'artista non sta in altro che nella piena dedizione al suo ideale? « *Quale è il tuo dovere? — l'esigenza di ogni giorno*, diceva Goethe; ora, il dover nostro è di *scrivere bene*. Che società di santi sarebbe quella, in cui ciascuno facesse il proprio dovere! » (II, 212). È un ritorno, se non mi sbaglio, alle tradizioni della Rinascenza italiana; quando la vita stessa veniva concepita come un'opera d'arte, e l'arte come la ragion d'essere o l'oggetto della vita.

— « Non si interessa se non della forma delle cose e punto del loro fondo » (1). La sua arte, l'arte che pratica e invoca, è vuota; non porta alcun contributo di idee al perfezionamento della società. — E che di più cavalleresco e di più avveduto di questo innamorato, « abbrutito di arte e di estetica » (III, 111), che vuol la sua donna donna, quale cioè fu fatta da natura, lontana di ogni incombenza, che di signora la muterebbe in mezzana, in commessa? La Bellezza pel paradiso dello spirito; ai deputati nel Parlamento la cura delle riforme sociali, e al prete nelle Chiese il compito di predicar la mo-

(1) BRUNETIÈRE, Op. c., p. 141.

rare. Non lenone, nè promotore della virtù o della fede; ma eco, riproduzione esatta di un supposto; e quale che sia questo, non sembra ne rimanga intaccata la reputazione dell'uomo o del cittadino. L'umanità è indifferente ai mali suoi; egli non si commuove alle miserie dell'umanità. «D'altra parte, si contenti ciascuno di essere *onesto*, di far cioè il proprio dovere e di non offendere il prossimo; e allora saranno presto oltrepassate tutte le utopie virtuose. «Una società ideale — ripete — sarebbe quella in cui ogni individuo si attenesse, senz'altro, al proprio officio, alla propria vocazione; ora io mi attengo alla mia, e non debbo più nulla ad alcuno » (II, 273-4).

— Ama troppo lo stile, troppo la frase ⁽¹⁾. — «Ciò che io amo soprattutto è la forma » (I, 113); e «soprattutto apprezzo prima lo stile e poi il vero » (III, 71). E perchè non rimproverare anche il pittore che pigli troppo a cuore la pittura; il sarto, l'ufficio di tagliare e di cucire; il medico, quello di sanare ?

— Non scrive se non per una cerchia molto ristretta di persone ⁽²⁾. — Vuol dire che fu di una rara fortezza questo scrittore a disprezzare il successo, a cercar l'assenso dei pochi buoni e capaci di comprenderlo, piuttosto che il plauso di moltitudini cieche. Fra tante volgarità, fra tante abdicazioni e concessioni alla moda è, più che bello, venerando l'esempio di un francese

⁽¹⁾ ZOLA, Op. c., pp. 190-6, passim.

⁽²⁾ PELLISSIER, Op. c., p. 171.

del secolo XIX; il quale, tutto a detrimento della sua boria e della sua borsa, fa suo il motto: Plato unus mihi instar est omnium. « La massa, il numero è sempre idiota » (IV, 79); e « il bello non si volgarizza, si degrada, ecco tutto. Ricordate la triste sorte toccata alle letterature antiche, quando si è voluto renderle accessibili ai fanciulli. « Ciò che v'ha di meglio nell'arte sfuggerà sempre alle nature mediocri, a tre quarti e mezzo cioè del genere umano » (II, 222). Affermare, come afferma il Brunetière, che « le condizioni del genere qui sono al di sopra del capriccio dell'artista » e che « in via generale non si scrive se non per esser letti » ⁽¹⁾; val quanto asserire che si nasce per esser squadrati dal pubblico, una volta che questo volontariamente o involontariamente posa gli occhi sulle persone, che gli capitano fra i piedi; val quanto pretendere che un artista, il quale s'imbattesse in epoca di barbarie — e i grandi poeti, secondo il Vico, non nascono che allora ⁽²⁾ — non avrebbe il diritto di dare che lavori proporzionati all'intelligenza e al gusto dei tempi. Nel caso particolare, poichè il Flaubert, a ragione o a torto, era convinto della decadenza dei suoi contemporanei, dell'incapacità anzi di tutta la sua razza a sentire e apprezzare il bello puro (I, 162), avrebbe dovuto mettersi sulle orme di Dumas padre, di Eugenio Sue, del Beranger e simili; e a gente, che aveva

(1) Op. c., pp. 132-3

(2) *Scienza Nuova* II, I, III

10854

difficile la digestione, avrebbe dovuto apprestar carne non cruda e naturale, ma a polpette e infarinata, come si usava coi cavalli di Abba Pascià! (II, 278)

Una particolarità del Flaubert? Tutt' altro; se ne scandalizzi chi vuole, ma questa concezione aristocratica dell'arte, egli l'ebbe comune coi sommi, dal Venosino al Grande dileguatosi ieri nelle ombre della morte; da Orazio al Carducci, ambedue abborrenti dall' *usata poesia*, che concede

comoda al vulgo i flosci fianchi e senza palpiti sotto i consueti amplessi stendesi e dorme.

Nè la tradizione universale è senza precedenti nella letteratura francese; poichè appartiene al Du Bellay — in ciò d' accordo colla Pleiade tutta — il consiglio: *Prends gard que ce poëme soit esloigné du vulgaire*; sono del Du Bellay le parole: “Colui, che aspira a una fama duratura, si tenga lontano dagli ammiratori inetti, scansi il popolo ignorante — il popolo, nemico d' ogni sapere ricercato e antico — e si appaghi di pochi lettori, sull' esempio di quel tale che non domandava altro uditore che Platone „, (1).

(1) *Défence et illustration de la langue française* in *Oeuvres Choisies*, publiées par L. Becq de Fouquières, Paris, 1876, II, p. 13. Cf. SPINGARN, *La Critica letteraria nel Rinascimento*, trad. Fusco, Bari, Laterza, 1905, pp. 187-8, 212-3.

— Nega ogni evoluzione in arte: nè progresso nè gruppi per lui. (1) —

Anzi ch'è «orgoglio», come piacque chiamarlo, questo individualismo è coscienza netta e precisa della produzione artistica. Le opere d'arte stanno ciascuna da sola; e « sono tanti *frammenti* della vita dell'universo » (2), cui non è possibile situare su una linea di progresso o regresso, mancando il problema unico che dovrebbe esser la base di qualunque giudizio comparativo (3). Il contenuto del romanzo realista e sperimentale sarà più importante del contenuto dei poemi omerici, e anche più ricco forse; ma non è da esso che può misurarsi il valore dell'arte. « L'eccellenza dell'arte, osserva il Gentile, non si può commisurare a ciò che viene dall'arté rappresentato, ma al modo col quale lo rappresenta. Il Petrarca non possederà tutta la psicologia erotica di un poeta moderno; ma il punto è che egli esprima bene quella psicologia, che tiene » (4).

— Sconosce l'importanza delle ricerche storiche intorno alla personalità dell'artista, e sostiene che solo lo scrittore appartiene al pubblico (5). — « Non si può più vivere adesso! Dappoich'è siete artista, droghieri, ispettori del registro, commessi di dogana, calzolai, tutti hanno il diritto di divertirsi sul vostro conto.

(1) ZOLA, Op. c., pp. 188-90.

(2) FIEDLER, cit. dal CROCE, *Estetica*,² p. 497.

(3) CROCE, *Estetica*,² pp. 135-9.

(4) *Giornale Storico della lett. ital.*, XXXVI, p. 203.

(5) ZOLA, Op. c., p. 192.

Bisogna dir loro che siete bruno o biondo, faceto o melanconico, quanti anni portate sulle spalle, se vi piace la bottiglia, se amate l'armonica. Io invece penso che lo scrittore non deve lasciar di sè che le opere; la sua vita importa poco» (III, 179). Protesta esagerata contro un'esagerata pretesa: la pretesa di scoprire il temperamento di un artista, studiandone le vicende, seguendolo a passo a passo nella vita sua e magari dei parenti, cogliendone tutti i moti, tutte le abitudini e fermarsi; la pretesa insomma di adoperar nella critica d'arte il metodo in uso presso i romanziери naturalisti, di analizzare l'ambiente in cui una passione si è sviluppata, senz'altro. Gli abiti che il Flaubert indossava, i cibi di cui si nutriva saranno elementi forse non trascurabili in una biografia, che voglia dar tutto l'uomo, ma non sembra che spieghino abbastanza la genesi o aiutino gran fatto alla comprensione della *Bovary*. Si studino pure le cause di un fatto d'arte; ma siano le *cause prossime e dirette* e solo in quanto possono giovare a intendere il fatto d'arte ⁽¹⁾. Nè d'altro canto sembra vi sia parità per argomentare dallo studio di un'azione, effetto di istinti, determinati a volta loro dall'ambiente, da parte di un artista che fa quel che vuole e professa le dottrine che vuole, allo studio di un poema o di un quadro, prodotto del genio cosciente, da

(1) Cf. CROCE, *La Critica letteraria*, Roma, 1896, pp. 50-2.

parte di un critico, che ha il compito preciso di giudicarlo, di valutarlo.

Questi ed altri appunti sono stati mossi al Flaubert; ma, checchè si dica ed affermi in contrario, egli è l'unico che possa additarsi come il tipo dell'artista, conscio e geloso della sua vocazione; e per la dirittura delle vedute, mentre si rivela *una voce nel deserto* del suo paese e del suo tempo, a nessun altro si potrebbe ravvicinarlo che al De Sanctis e al Croce — i due che di terra nostra hanno rinnovato il mondo della critica e dell'estetica. Scuole si succedono a scuole, ricette a ricette, opere ad opere; professori, giornalisti, dilettanti, tutti hanno un'opinione da far valere; poeti e romanzieri discetano e teorizzano variamente della loro arte; il solitario di Croisset è il solo che di quando in quando dica la parola giusta, tollerante e faccia buon viso a tutti gli indirizzi, a tutte le tendenze ed audacie, purchè le ragioni del bello siano salve; il solo che non creda sviati gli altri, i quali battano una strada buona, sebbene diversa dalla sua; il solo che, scrivendo, si abbandoni sinceramente all'ispirazione, e, trovandosi *malgré lui*, proclamato pontefice di una nuova chiesa, combatta il manifesto, che deducono dal suo capolavoro e che dovrebbe servire, come servi, di insegna ai neofiti (IV, 230) ⁽¹⁾; il solo insomma che, preso perdutoamente del fascino

(1) Cf. ZOLA, Op. c., p. 188.

del bello, lo segua con costanza di innamorato, per sentieri aspri e difficili, e vada a cercarlo fin nella casa di gente, alla quale aveva o dalla quale gli era stata dichiarata guerra di morte.

Val dunque la pena di ripigliare il tema; ma non si dimentichi che il Flaubert, se ebbe uno spirito filosofico — e senza di ciò non avrebbe potuto cogliere le verità che colse — non fu un filosofo per educazione e disciplina; e neppure, per quanto anche una simile gioia si ripromettesse per gli anni più avanzati, fece professione di critico. Quindi:

1. Le teorie sono appena abbozzate, caldamente esposte, ma non sistematizzate e connesse con un'intera veduta dello spirito e della vita. Si tratta di lampi balenanti spesso in una esclamazione di sdegno o di pietà per questo o quel Mevio; di giudizi sommari provocati dall'apparire di nuovi libri; di consigli ad una amica, Luisa Colet, letterata anche lei, la cui fortuna gli stava molto a cuore; di osservazioni staccate e lasciate cader, direi, fra il ricordo di un bacio e la promessa di una carezza, tra una galanteria e un complimento. V'è però tanto da ricostruire la linea direttiva del suo pensiero, da mettere in chiaro tre o quattro punti di capitale importanza, nei quali son contenuti ed implicitamente risolti altri mille.

2. Anche in lui qualche traccia di teorie, che non si giustificano razionalmente, ma sono la manifestazione di un particolare temperamento

artistico o delle contingenze tra cui visse; tipica, per esempio, la lotta al *Moi*, sotto qualunque aspetto siasi mai presentato o possa presentarsi nell'arte. Del resto, egli medesimo riconosceva che ciascuno si fa un sistema conforme al proprio temperamento e che questo non è cosa che sia in facoltà nostra di scegliere (III, 208).

Avvertiamo in ultimo che, nella nostra esposizione, si prescinde del tutto da quel che il Flaubert abbia potuto fare nei Romanzi: offrano essi la smentita o la conferma delle sue dottrine, importa poco: in nessun caso ne metterebbero in forse la verità, se vere.

I.

A guardare così superficialmente, a giudicare dal numero degli scrittori e dei volumi, e dalla fama rumorosa, che ha accompagnati gli uni e gli altri, il secolo XIX in Francia sembra dei più fecondi e dei più fortunati per la produzione critica ed estetica. Tramontata infatti la scuola del La Harpe e, spentane verso il 1824 anche l'ultima eco colla voce del Geffroy, del Fontanes, del Féletz, dell'Hoffman; la necessità di far degno posto, nel campo dell'arte, ad opere nazionali e straniere innanzi sconosciute o condannate in virtù di vecchie formole, determina un movimento, che prima spazza o vuole spazzare il terreno d'ogni resto del passato; e poi, araldo il *Globe*, svolge e allarga le ultime conseguenze delle dottrine romantiche. Quanto fervore, quanta vita! Da un lato si mostra sotto una luce nuova l'arte antica, del Medio Evo e della Rinascenza, rivendicandola da sciocche ammirazioni, come da stupide scomuniche; dall'altro la storia, la fisiologia, la filosofia, tutto vien chiamato in servizio della critica; e i sistemi pullulano, i lavoratori non si contano ⁽¹⁾. Vinet, Vitet, Janin, Villemain, Barbey D'Aurevilly, Gautier, Chasles, Sainte-Beuve, Schéerer, Taine, Caro, Sarcey, Zola... è una legione, cui certo non fece difetto la coltura o l'ingegno, il successo, la fortuna. Ma

(1) Cf. ALBERT P., *La littérature française au dix-neuvième siècle*, Paris, 1887, I, pp. 11 - 2.

se si scruta sino in fondo e si astraie dalla forma abile e vivace, se insomma si va alla base e si scevera con severità di metodo scientifico l'orpello dall'oro; quale è di questi nomi, fra cui ve ne ha pure dei grandi, che possa gridare per conto suo: εἴρηκα? In critica specialmente fu vero quel detto del Vinet: « In Francia lo spirito è il passaporto di qualsiasi merce » (1). O si afferma il bisogno di allargar l'indagine e di pigliare in considerazione elementi fin allora trascurati; o si offrono aghi di faticosa costruzione, che additano sì delle stelle, e magari utili a conoscersi, ma non quella richiesta a orientarsi; o in sostituzione dei dommi respinti se ne apprestano altri, che, per essere di data più recente, non sono meno irrazionali dei primi; o col favore di una nomenclatura pur mo' nata, si ripresenta diverso nelle apparenze, ma identico nella sostanza, il vecchiume istesso or ora sconfessato; certo, che fosse bello, che critica letteraria e quale il precipuo compito suo, nessuno disse — e oggi ancora i Francesi ricercano; — nessuno volle o seppe mettersi mai con animo spregiudicato e puro dirimpetto all'opera d'arte, per raccoglierne e ragionarne l'impressione, come d'opera d'arte (2); onde incertezza nei criterii, nei giudizi confusione e peggio.

(1) *La littérature au XIX^e siècle*, II, p. 241.

(2) Cf. *Rapport sur le progrès des lettres* par S. DE SACY, P. FÉVAL, T. GAUTIER ET E. THIERRY, Paris, 1868, p. 6.

Qualche pagina indovinata, qualche punto o proprio qualche studio, in cui la natura e l'istinto pigliano il sopravvento sul proposito e sul sistema, non bastano a far cambiare di fisionomia tutto un periodo di storia ⁽¹⁾.

Sostenendo che il bello non è se non « il riflesso splendente del giusto e del vero », e « il vero morale una cosa sola col vero estetico », necessariamente il Vinet doveva restare inferiore al suo compito. Assegnato infatti un ufficio alle lettere — quello di aiutar l'uomo a raggiungere il proprio destino —, fattone addirittura un sacerdozio, « ci si presenta come un cristiano che le interroga per determinare la parte da esse avuta nello sviluppo morale della società » ⁽²⁾.

G. Janin rompe una lancia contro le Poetiche e le Rettoriche, ma guarda ai modelli; proclama leggi supreme della letteratura il gusto e l'ordine ⁽³⁾; ma non toglie ai poeti il carico delle anime ⁽⁴⁾. Oltre tutto, la sua critica può essere additata come un preannuncio dell'impressionismo del France e del Lemaitre ⁽⁵⁾: « fatti e impres-

⁽¹⁾ Cf. MICHIELS, Op. c., passim, e specialmente pp. 659-60.

⁽²⁾ MOLINES L., *Étude sur Alexandre Vinet, critique littéraire*, Paris, 1890, pp. 25, 59-60, 63, 107, e passim.

⁽³⁾ JANIN J., *Histoire de la litt. dramatique*, III, p. 8 e segg.

⁽⁴⁾ Ibid., p. 175.

⁽⁵⁾ Cf. FAGUET in PETIT DE JULLEVILLE, Op. c., VII, p. 658.

sioni; al di là del fatto silenzio e tenebre» (1).

Al Villemain, « *le critique éloquent* », spetterà bene il vanto di aver introdotta la storia nella critica (2), non quello di aver rinnovellata la critica per la storia (3); in tanto valgono i fatti, riguardino l'autore o l'epoca, in quanto aiutano a interpretar l'opera; o costituiscono un inutile ingombro. « In critica, osserva il De Sanctis, se si vuol sapere che cosa è l'autore, gli è per sapere che cosa è il libro » (4). Così anche mostrar l'influenza della società sugli autori e degli autori sulla società, può essere un lato della critica, non è la critica.

Il Nisard, classicista ardente, e fanatico seguace del Descartes e del Boileau, nega ogni autonomia e libertà al gusto, quando si fissa sul secolo XVII — il secolo, che segna il punto culminante della parabola nella storia delle lettere francesi (5), — e ne fa la pietra di paragone, la guida della sua critica; gli autori valgono più

(1) DE SANCTIS F., *Saggi critici*, p. 173. Torna opportuno leggere tutto il saggio *Giulio Janin*, pp. 170-8, dove sono anche caratteristiche della critica, sempre deficiente, del Saint-Victor, di V. Hugo, del Villemain; e gli altri due: *Janin e Alfieri*, pp. 179-90; e *Janin e Mirra*, pp. 195-202.

(2) NISARD D., *Études d'histoire et de littérature* Paris, 1859, p. 83. — Cf. FAGUET in PETIT DE JULLEVILLE, Op. c., VII, p. 680.

(3) ALBERT P., Op. c., II, p. 135.

(4) *Saggi critici*, p. 370.

(5) NISARD, Op. c., pp. 87-8, 91-3.

o meno, se più o meno si avvicinano ai contemporanei di Luigi XIV « nell' espressione delle idee generali » (1).

T. Gautier è pittore piuttosto che critico; si estasia, non giudica; sull'opera d'arte da esaminare crea un'altra opera d'arte tutta sua, che alla prima non deve se non l'occasione. « Rende conto di un dramma o di una comedia, come avrebbe raccontata una corsa di tori o un fuoco d'artificio; in un libro, insomma, vedeva materia a digressioni poetiche, a sinfonie di frasi.... La costruzione dell'opera lo lascia quasi indifferente » (2); e dopo che egli ha finito, il lettore aspetta ancora chi gliene parli.

Dicendo del Gautier, abbiamo detto anche del Saint-Victor, che del maestro ereditò la tavolozza, il dono della forma e... il vuoto delle idee (3).

Lo Schérer? Negli scrittori cerca che cosa pensano del mondo, della vita e dei destini dell'umanità; assenza di queste idee, assenza di tutto; l'opera è nulla! (4). Si ricordi, ad esempio, il giudizio intorno all'opera multiforme del Gautier — di colui che il Baudelaire chiamava *il maestro, il poeta impeccabile* — : « Scrittore, il più

(1) FAGUET in PETIT DE JULLEVILLE, Op. c., VII, pp. 684-6.

(2) ZOLA, *Documents littéraires*, Paris, 1898, p. 136.

(3) ZOLA, *Ibid.*, p. 361.

(4) Cf. FAGUET in PETIT DE JULLEVILLE, Op. c., VII, pp. 374-6.

estraneo, che vi fu mai, ad ogni concezione elevata dell'arte, come ad ogni impiego virile della penna ».

Il Sainte-Beuve? Colto, intelligente, penetrante, ripiglia, rinfrescandolo di tutte le doti, di cui era adorno il suo spirito agile, e arricchendolo di nuove idee, il sistema del Villemain; ma, a misura che avanza, ne accentua il difetto capitale, e di critico letterario diviene biografo, storico delle condizioni morali, sociali e politiche di un dato momento ⁽¹⁾.

Non fu più felice il Taine, sebbene più novatore e più nutrito di studi filosofici. La razza, l'ambiente, il momento, la facoltà dominante, il grado di importanza e di giovamento, il grado di efficacia dell'espressione, tutte belle cose, anche se non tutte nuove ⁽²⁾; ma è da chiedersi se esse conducano sempre e se sempre abbiano condotto il grande storico a cercare quel che veramente è da cercare in un'opera: il suo valore artistico ⁽³⁾. La critica naturalistica, la critica storia naturale delle anime ⁽⁴⁾, e tutto al più dovrebbe esserlo delle opere, non giudica, come osserva il De Sacy, o giudica troppo poco ⁽⁵⁾.

(1) Cf. FAGUET, *Ibid.*, pp. 372-3; HENNEQUIN E., *La critique scientifique*, Paris, 1888, pp. 8-12.

(2) Cf. CROCE, *La Critica letteraria*, p. 70, N. 3.

(3) Cf. *La Critica*, II, pp. 292-3; FAGUET in PETIT DE JULLEVILLE *Op. c.*, pp. 392-7.

(4) Cf. TAINÉ, *Éssais de critique et d'histoire*, Paris, 1858, pp. 358-60.

(5) *Op. c.*, pp. 14-5.

La quistione fondamentale non è conoscere i tempi, le dottrine, le passioni dell' autore, ma, « posti tali tempi, tali dottrine e tali passioni, in che modo questa materia è stata lavorata dal poeta; in qual modo quella realtà egli l'ha fatta poesia ? » (1)

L' ultimo, spentosi or ha pochi mesi, erede per tanta parte del pensiero del Vinet e del Nisard, del Villemain e del Caro, e riguardato come lo *speculum perfectionis* dai numerosi discepoli ed ammiratori, non ha fatto avanzare di un palmo la quistione, nè so che abbia portato di suo, oltre la forma eletta ed insinuante, nella critica letteraria. La teoria dell'evoluzione dei generi, che non ha come scopo diretto nè di valutare la singola opera, che va guardata di scorcio, nè di scrivere la storia della letteratura (2), passerà ai posteri come il conato di un ingegno acuto ed arguto, il quale volle assolutamente far qualche cosa, fosse anche strana, per non mostrarsi da meno del Sainte-Beuve e del Taine; e come costoro si erano adoperati a fondar la critica sulle analogie che presenta colla storia naturale del Geffroy Saint-Hilaire e del Cuvier; così egli si propose di vedere « se non fosse possibile di sostituirle, o di aggiungerle, per completarla, una critica, che a volta sua si fon-

(1) DE SANCTIS, *Saggi critici*, p. 432.

(2) BRUNETIÈRE, *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, Paris, 1899, I, p. 4.

dasse sulla storia naturale di Darwin e di Haeckel » (1). Dirimpetto alla critica, intesa sanamente, Ferdinando Brunetière ha il merito o demerito di aver rivestito degli splendori della sua eloquenza la vecchia rettorica e di essere il rappresentante più autentico dell'intellettualismo francese. Fede nei modelli; amore delle regole o, per usare un suo eufemismo, delle leggi; preoccupazione della morale al punto, che per poco non l'abbiamo visto, redivivo Savonarola, levarsi a bandire una nuova crociata all'arte. « In ogni forma o in ogni specie di arte vi è come un principio o un germe segreto di immoralità » (2); e si appella al buon volere degli artisti perchè ne paralizzino almeno gli effetti (3). « L'arte ha una funzione sociale e la sua vera moralità sta nella coscienza con cui compie questa funzione » (4). I gusti personali del critico non entrano nei suoi giudizi. « Vi loderò poeti che non amo affatto e ne criticherò vivamente, invece, che formano la mia gioia » (5); e non li critica, non può più criticarli che in base a una serie di principii dedotti dall'esempio o costruiti all'infuori di ogni considerazione estetica. Col Brunetière ab-

(1) BRUNETIÈRE, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, p. 18. Cf. *La Critica*, II, p. 293.

(2) *Discours de combat*, Paris, 1903, I, p. 69.

(3) *Ibid.*, p. 117.

(4) *Ibid.*, p. 109.

(5) *L'évolution de la poésie lyrique etc.*, I, p. 25.

biamo avuta la critica dommatica, degno contrapposto della critica impressionista.

Questi i maggiori, anzi i principali tra i maggiori; gli altri formano il gregge; poichè ad essi manca non pure un sostrato di dottrine caratteristiche e sode, ma anche e soprattutto il gusto, quella grandezza di anima, indispensabile a simpatizzare col bello; per cui di rado escono dalla miseria e dalla pedanteria, che è loro propria.

Attività dunque, e zelo fors'anche; ma gloria, vera gloria? No, risponde fiero il Flaubert. Il secolo XIX dissimula meglio dei precedenti la sua povertà, i suoi errori, ma è come i precedenti su una falsa strada; ed egli vi si sente come « un fossile, come un essere senza rapporti col mondo circostante » (IV, 19). Artisti, legislatori, giudici.... « Vorrei gridar con S. Policarpo: *Mio Dio, in che secolo mi hai fatto nascere*, e fuggire tappandomi le orecchie, come usava il santo uomò, allorchè si dicevano sconcezze in sua presenza » (II, 392). Per lui votato interamente e sinceramente all'arte, che strazio toccare e vedere avanzare ogni giorno il male; che scatti di ira! « Sento contro l'ignoranza della mia epoca dei fiotti di odio, che mi soffocano; mi sale qualche cosa alla bocca, come nelle ernie strangolate. Ma io voglio conservarla, fissarla, indurirla; ne voglio fare una pasta, di cui imbratterò il secolo XIX, come si indorano di sterco di vacca le pagode indiane; e forse durerà. Non occorre che un raggio di

sole, l'ispirazione di un momento, la fortuna di un soggetto ». (III, 19,31). Aspettando meglio, a più riprese analizza il fenomeno; di cui una delle cause precipue, a parer suo, è che di critica si occupi gente disonesta; la quale, non avendo ombra di convincimento, ne fa un sordido mestiere. « Tutto deriva dal convincimento. Se la letteratura moderna fosse morale già sarebbe forte; colla moralità disparirebbero il plagio, il pasticcio, l'ignoranza, le pretese smodate; la critica diventerebbe utile e l'arte sincera; l'una e l'altra risponderebbero allora a un bisogno, piuttosto che a una speculazione » (II, 187). E non meno della moralità, sarebbe necessaria la capacità; ma appunto questa difetta quanto quella. « La critica estetica, scrive nel '53, è in ritardo sulla critica storica e scientifica; *non abbiamo base*. Ciò che tutti ignorano è l'anatomia dello stile, come si organizza una frase e come si congiunge colle altre; si studia su manichini, su traduzioni, sotto la guida di professori, di imbecilli inabili a tener lo strumento della scienza che insegnano, la penna cioè; e la vita manca, manca l'amore; l'amore, che non si dà, il segreto del buon Dio, l'anima, senza di cui nulla si comprende » (II, 314). E di lì a poco: « La critica letteraria mi sembra una cosa tutta nuova da fare; coloro i quali se ne sono occupati non erano del mestiere; essi potevano conoscere l'anatomia di una frase, ma non si intendevano affatto della fisiologia dello stile » (II, 381-2). E che volete

fosse nelle mani di costoro? Sfogo di passioni ignobili, arma di più ignobili propositi; esercizio di retori, che invano si sforzano di coprire le grinze delle loro idee e del loro metodo con arie e termini coniatì di recente; una serie di note fuori tempo e fuori misura, appigliandosi nelle quistioni sempre al lato subalterno ed esteriore: al successo, alla moralità, all' utilità, all' *à propos*. Il Marmontel e il La Harpe governano ancora la Francia dal fondo della loro tomba! (II, 366). La *Revue de Paris*, che aveva a direttore il Pichat e a collaboratori, fra gli altri, M. Monnier, Ducamp, Coignet, Castille, chiude le porte al *Coeur à droite* del Bouilhet; ed egli: Non potevano non rifiutarlo, non avendoci vista *idea morale*. « Se osservi bene la loro manovra, vedrai che navigano verso il vecchio socialismo del 1833, nazionale puro. Odio all' arte per l' arte, declamazioni contro la forma. Il Ducamp tuonava l'altro giorno contro E. Heine, e soprattutto contro gli Schlegel, questi padri del romanticismo, che chiamava reazionari (sic). Non accuso, ma spiego. Egli ha deplorato in presenza mia i *Fossiles* — dramma del medesimo Bouilhet —. Se la fine fosse *consolante*, tu saresti un grand' uomo. Ma poichè essa è amaramente scettica, tu non sei che un *fantasista*. Non abbiamo più bisogno di fantasie; abbasso i sognatori! All' opera! Fabbrichiamo la rigenerazione sociale; lo scrittore ha cura d' anime etc. E in ciò si scorge un

bel calcolo: quando non riusciamo a trascinarci dietro la società, ci mettiamo a rimorchio di essa » (III, 18).

Ma il quadro, a tinte oscurissime, è completo in alcune lettere alla Sand, nelle quali, all'indomani dell'*année terrible*, si sfoga contro lo spirito democratico del tempo, l'unico responsabile della decadenza artistica e politica della Nazione. Scrive che il turbine scatenatosi sulla Francia « è il seguito di una enorme scempiaggine, derivante, a volta sua, da un eccesso di *blague*; a forza di mentire, si era divenuti idioti; si era smarrita ogni idea del bene e del male, del bello e del brutto. « Richiamate alla mente la critica di quest'ultimi anni: distingueva forse tra sublime e ridicolo? Che irreverenza, che ignoranza e che storpiature! Bollito o arrosto, una cosa sola; e quanta servilità verso l'opinione del giorno, il piatto alla moda! Tutto era falso, falso realismo, falso esercizio, falso credito e anche falsi *catins*.... E questa falsità, che è forse una conseguenza del romanticismo, predominio della passione sulla forma e dell'ispirazione sulla regola, s'applicava soprattutto alla maniera di giudicare. Si vantava un'attrice non come attrice, ma come buona madre di famiglia. Si domandava all'arte di essere morale, alla filosofia di esser chiara, al vizio di esser decente, e alla scienza di scendere a portata del popolo » (IV, 57). E tornando, dopo non molto, alla tesi prediletta: « Ribatto e insisto sulla giu-

stizia. Vedete come si è arrivati a negarla dappertutto. Forse che la critica moderna non ha abbandonato l'arte per la storia?... Quindi nei piccoli giornali l'abuso delle personalità, le biografie, le diatribe.... Al teatro lo stesso; non ci diamo pensiero del dramma, ma dell'idea da predicare. Il Dumas sogna la gloria del Lacordaire o piuttosto del Ravignan. Che non si accorcino le gonne, è divenuta in lui un'idea fissa.... A dirla in breve, la prima ingiustizia è praticata dalla letteratura, che si disinteressa dell'estetica, la quale non è che una giustizia superiore » (IV, 81). Sia che si voglia, il senso letterario si fa raro: « Gli spiriti cosiddetti illuminati divengono sempre più ottusi in fatto di arte. Ciò che è l'arte in sè sfugge loro; le glosse divengono più importanti del testo; fanno maggior conto delle grucce che delle gambe » (III, 384). Si aggiunga l'indifferenza, la mala-fede. « V'è adesso non dico ammirazione o simpatia, ma un tantino tantino d'attenzione per le opere d'arte? Quale è il critico che legga il volume di cui deve render conto? » (IV, 134). Nei giornali, che la pretendono a seri, v'è un uomo che fa a braccia e come Dio vuole la critica dei libri; ma sapete perchè? Per strapparli, se sono antipatici al giornale o ad alcuno dei redattori, o per far loro largo, sempre sulla raccomandazione di qualcuno » (III, 124). I giornali! « L'odio di queste botteghe segna il principio dell'amore del bello. Ostili di natura ad

ogni personalità, che esca per poco di linea, quanto ha l'impronta di originale li esaspera senz'altro » (IV, 242).

Chi legge tra le linee, chi ricorda che non vi fu critico in Francia, che non facesse apparire i suoi studi in riviste e giornali, prima di darli in volumi, si persuade che l'anatema del Flaubert colpisce tutti, grandi e piccoli. Del resto può tornare istruttivo raccogliere ciò che pensa di ciascuno e singolo critico, di ciascuno e singolo scrittore di estetica; poichè è difficile che, nelle diverse occasioni, gli scappi un nome dei tanti, che nel secolo scorso vollero, al di là delle Alpi, passare per legislatori o giudici di arte.

La prima volta che, in viaggio, gli capita tra mano la *Philosophie Positive* di Augusto Comte, vi gitta uno sguardo, e la trova noiosa per le sciocchezze, di cui ribocca, supremamente grottesca (I, 337): impressione, che non muta col succedersi degli anni. Il libro rimane « profondamente ridicolo » ai suoi occhi; fonte inesauribile di comicità per chi volesse portar parodiate sulla scena le nuove teorie sociali (II, 261). Altro che positivismo! Questa è una rinascita del materialismo grossolano del D' Holbach. Come i nostri maggiori furono troppo matematici, noi stiamo diventando troppo fisiologi; e neghiamo tutto un lato dell'uomo, il lato più fecondo e più grande (IV, 287). — Con che era colpito lo spirito della scuola critica, che dal

Comte piglia le mosse e del Comte continua certi indirizzi.

Delle teorie letterarie del Proudhon — l'apostolo dell'arte sociale ⁽¹⁾ — sente sdegno e disgusto. « Che brutto! » (III, 158). È il colmo. « M'ha fatto l'impressione di una di quelle luride latrine, dove è difficile muoversi senza mettere il piede su qualche cosa. Ogni parola è una porcheria; e tutto alla gloria del Courbet e per la demolizione del romanticismo. O S. Policarpo! » (III, 289). Proudhon, de Maistre, Stendhal, Veuillot ⁽²⁾, « è la stessa razza angolosa ed anti - artistica » (III, 158).

G. Planche « un miserabile », « uno sciocco »; ed esorta Leconte de Lisle a trattarlo come merita: « è un uomo che passa dappertutto e che bisogna far passare dappertutto. La generosità coi furfanti sarebbe un'ingiuria alla virtù » (II, 326). Che gli tenga piede: « Cannibali dobbiamo essere » (II, 322). E quando sa compiuta la vendetta, non può tenersi dall'esclamare: « Canaglie! Sempre lo stesso:

Oiguez vilain, il vous poindra;

Poiguez vilain, il vous oindra » (II, 334) ⁽³⁾

G. Janin « un fossile »; a raccogliere le asinerie dette da lui, si riempirebbero dei volumi.

(1) Cf. CROCE, *Estetica*², p. 415.

(2) Cf. DE SANCTIS, *Saggi critici*, pp. 191-4; *Scritti vari etc.*, Napoli, 1898, I, p. 227.

(3) Cf. DE SANCTIS, *Saggi critici*, pp. 350-1; MICHIELS, *Op. c.*, pp. 337-95, passim.

Pure si arroga il diritto di giudicare gli altri. « Noi ne abbiamo viste delle belle e ne vedremo ancora » (III, 67).

Varie le cariche contro il Villemain ⁽¹⁾ e feroci, direi. « Le sue più belle pagine valgono appena un articolo di giornale; e la forma, salvo una certa correzione grammaticale, che è cosa affatto distinta dalla vera correzione estetica, gli manca completamente. Nessuna erudizione, ma gran quantità di vedute ingegnose ». Si mena tanto scalpore del *Tableau de la littérature au moyen âge*; e questo egli, il Flaubert, avrebbe saputo scriverlo a quindici anni, dopo aver letto il Sismondi e il Fauriel, che sono le uniche fonti, a cui il Villemain attinge. « Ed ecco i cretini, che ci vengono messi sempre innanzi, come gente forte ». Ma forte in che? Il Villemain conoscerà bene la lingua di Roma, « dato che si possa comprendere tutto il valore di una parola, non avendo il senso poetico »; scriverà anche dei versi latini; saprà mediocrementemente il greco; avrà a mente un pochino di storia, molti aneddoti; « e con ciò dello spirito di società, e la riputazione di uomo abile: ecco il suo bagaglio. Quanto a essere non dico scrittore, ma letterato, no, no ⁽²⁾. Perciò manca a lui e agli altri

(1) Cf. DE SANCTIS, Ibid., p. 153 e segg.

(2) Quest'ultimo vanto non glielo nega il De Sanctis: « Il Villemain è proprio un letterato, secondo il senso antico di questa parola; ciò che a lui importa principalmente è la rettorica, l'arte di ben dire ». Op. c., p. 153.

un requisito indispensabile, il gusto o l'amore, che è lo stesso » (II, 214-5). Leggetene lo studio che dedica allo Shakespeare nella *Biographie Universelle*; e avrete la misura dell' altezza dei suoi principii letterari; ammira il grande tragico inglese, ma gli preferisce Sofocle e gli autori consacrati! E sapete come parla del Ronsard? *La diction grotesque de Ronsard*. Via, via!» (II, 264) Gli articoli, che consacra alla *Paysanne* della Colet, « omaggio involontario dell' ignoranza al genio; se avessi avuti dubbi sulla bontà dell'opera, questi sarebbero ora acquetati; poichè egli non *ha potuto* rimproverarle nulla; i versi che cita come cattivi, sono dei più belli; e il biasimo di immoralità e di irreligione segna il colmo. Splendido » (II, 231).

I *Salons* del Thoré: che presunzione, che mosaico, che vuoto! « Sono stanco di quanto si scrive sull'arte, sul bello, sull'idea, sulla forma; sempre la stessa canzone. Più vado innanzi e più ho pietà di questa gente » (I, 193-4).

« Che cretino il Levêque, professore al Collegio di Francia e autore de *La science du Beau!* Bravo uomo del resto e pieno delle migliori intenzioni. Ma come riescono sciocchi gli universitari, quando vogliono occuparsi d' arte » (IV, 116) (1).

Dufaï è « degli imbecilli, che finirebbero quasi per farvi trovar buono ciò che è cattivo, tanto scioccamente lo criticano » (II, 206).

(1) Cf. CROCE *Estetica* 2, pp. 397-8.

Chiama il Cuvillier-Fleury « semplicemente bestia », « cretino », e afferma che compiangerebbe chi ne riscuotesse l'ammirazione (III, 164, 91). « Che scuola quella del Cuvillier, del Saint-Marc Girardin, del Nisard, la pretesa gente di gusto, i pretesi classicisti, bravi uomini, che son poco bravi, ed erano destinati dalla natura ad insegnar tutt' al più in un ginnasio. E pertanto son costoro che ci giudicano » (II, 139).

Il *Cours de poésie dramatique* del Saint-Marc Girardin prova « a che punto può arrivare la scempiaggine e l'impudenza. Ancora uno di quelli a cui avrei fatta strappar la pelle e colar del piombo nel ventre, per insegnar loro la retorica » (I, 106) ⁽¹⁾.

Arrossisce sul principio per uno scritto del Rigault e scoppia a ridere sulla fine. « Come è bello far della critica, cacciandosi sempre un dito nell'occhio e biasimando proprio ciò che v'ha di meglio in un libro » (III, 142).

« Onta alla critica: Io m'infischio degli *on*; e appunto perchè me ne sono infischiato, la *Bovary* morde un tantino. Che mi confondano quanto vogliono col Barrière e il giovane Dumas, ciò non mi offende, come non mi offendono gli errori di grammatica, che ha creduto di scovarvi il buon Deschamps » (III, 110, 113).

Enault: « L'articolo da lui dedicato alla *Pay-sanne* è semplicemente stupido; nè era migliore quello scritto pel Bouilhet. Egli sottolinea *sein*,

(1) Cf. DE SANCTIS, Op. c., pp. 20-35.

guenille! L'esclamazione: *huit enfants!* ó *poésie!* caratterizza la scuola. Che forse v'è un numero determinato di figli, che sia conveniente in letteratura? No, se badiamo a tutte queste stupidaggini, *e lo dico seriamente*, rischiamo di divenire idioti » (II, 258).

Dopo Enault, Castille. I suoi articoli fiacchi quanto perfidi sono « un ammasso di turpitudini intellettuali e morali » (II, 218). Che tratti con poco riguardo il filosofo [Cousin], nessuna meraviglia, se ricordiamo come ha conciatì gli altri. « Che imbecille, che mediocre e invidioso cocò ; sempre i deboli anteposti ai forti. Rimproverava al Thiers di preferire Danton a Robespierre ; metteva il Girardin al di sopra del Carrel, a cui muove l'appunto di aver fatto lavorare, fuori orario, gli operai del *National*. Oggi è lo Chateaubriand insultato e il Lamennais vantato. Tutto miele e zucchero pel Comte, si mostra arcigno col Filosofo ; non una parola della sua analisi di Locke, nè dei lavori sulla filosofia antica, niente. E così continua : di passaggio una ceffata al Jouffroy ; perchè Jouffroy, godendo le grazie del Mignet, che è in disgrazia del Governo, è guardato di mal'occhio dal *Constitutionnel*..... Infine, come coronamento dell'opera, il Proudhon *scrittore sommo* e più grande del Voltaire » (II, 260-1).

Caro, « ben mediocre » (IV, 349); e con una punta di ironia: « Che uomo, che ingegno Spi-

noza! Non v'ha dubbio, era più forte del Caro » (IV, 18).

Alessandro Dumas figlio « dichiara alla posterità che Goethe non è un grande uomo. Barbey d'Aurevilly aveva fatta la medesima scoperta ⁽¹⁾. È proprio il caso di gridare col Voltaire: « *Il n'y aura pas assez de camouflets, de bonnets d'âne pour des pareils faquins* » (IV, 144).

Al Sainte-Beuve e al Taine il Flaubert fa colpa di « aver abbandonata l'arte per la storia. Il valore intrinseco di un libro è niente nelle loro scuole; tutto prendono in considerazione, fuorchè il talento » (IV, 161). Sembra che abbiano rinnovato il mondo; ma in verità per essi « la critica moderna è il contrario di quella di prima, nulla di più. Al tempo del La Harpe il critico era grammatico; al tempo del Sainte-Beuve e del Taine è storico... Conoscete voi una critica che si interessi dell'opera in sè, in modo intenso? Si analizzano con molta finezza l'ambiente storico, in cui l'opera è nata e le cause, che l'hanno prodotta; ma e la poetica *inconscia*? D'onde risulta? e la composizione? e lo stile? e il punto di vista dell'autore? Tutto ciò non mai! » (IV, 286).

Di una precisione mirabile il giudizio su l'*Histoire de la littérature anglaise*: « È un'opera elevata e solida, benchè il punto di par-

(1) Cf. L. CAPUANA, *Studi di letteratura contemporanea*, II, Catania, 1882, p. 191 e segg.

tenza a me sembri falso. Vi è altro nell' arte al di sopra del l'ambiente nel quale matura, e degli antecedenti fisiologici dell'autore. Con un sistema simile si spiega la serie, il gruppo, non l'individuo, non il fatto specifico per cui l'artista è *celui-là*. Questo metodo conduce, per necessità di cose, a non tenere alcun conto del *talento*; e il capolavoro non ha significato se non come documento storico. Siamo agli antipodi della vecchia critica del La Harpe; allora credevano che la letteratura fosse un fenomeno del tutto personale e che le opere cadessero dal cielo, come areoliti; adesso si nega ogni volontà, ogni assoluto. Il vero, a mio avviso, sta nel mezzo » (III, 195-6).

Le roman expérimental: « enorme ! Quando lo Zola m'avrà data la definizione del naturalismo, sarò forse un naturalista ; ma per ora non lo comprendo. E l'Hennique, che ha tenuta una conferenza sullo stesso argomento !!! Mio Dio, mio Dio ! » (IV, 312). Roba da ridere « il manifesto politico che minaccia la rovina della repubblica, se questa non inalbera lo stendardo del realismo, scusate, del naturalismo » (IV, 325). Il *Naturalismo* ! Ma come si può cadere su parole così vuote di senso ? Tanto valeva mantenere il *realismo* dello Champfleury, « che è un'inezia dello stesso genere o piuttosto la stessa inezia. E. Monnier non è più vero di Racine » (IV, 249). Zola « vuol fondare una scuola ; il successo l'há ubbriacato, tanto è più difficile sopportare la buona

che la cattiva fortuna! La sua solennità in materia di critica si spiega colla sua inconcepibile ignoranza. Io credo che non ci sia più nessuno che ami l' arte, l' arte in sè; dove sono quelli che trovano piacere a gustare una bella frase? Questa voluttà di aristocratici è archeologia » (IV, 292).

Un' ecatombe, come si vede, in cui non son risparmiati neppure amici carissimi; e, data l'occasione, il giorno precedente alla sua morte, nel 1880, il Flaubert avrebbe ripetuto alla lettera le parole, che ventotto anni prima scriveva al Du Camp: « Io nego il rinnovamento letterario che tu annunzi, non vedendo nè un uomo nuovo, nè un libro originale, nè un' idea che non sia vieta. Ci trasciniamo dietro ai maestri, come in passato; rimpastiamo del vecchiume umanitario o estetico » (II, 123). O anche: « Se non conosco libro che mi piaccia, lo stesso è dei critici » (III, 157). Purtroppo nel 1859 Francesco De Sanctis aveva scritto già molti dei suoi saggi, e quasi tutti quelli riguardanti la letteratura francese ⁽¹⁾; ma fra lui e il Flaubert si paravano le Alpi altissime.

Dell' esattezza di questi giudizi non credo vi sia chi voglia e possa oggi ragionevolmente dubitare; per quanto intemperanti nella forma e di apparenza dommatici, essi non sarebbero sostanzialmente diversi all' ultima pagina di studi lunghissimi; ma non di ciò si tratta ora;

(1) Cf. De SANCTIS, *Scritti vari*, II, pp. 302-5.

è un preannunzio d'idee professate intorno all'arte e alla critica, che solo da queste riceveranno, come di rimbalzo, completa luce. Qui preme stabilire che nel renderli il Flaubert non fu mosso neppure per ombra da risentimenti personali, come insinua il Brunetière ⁽¹⁾; salvo che, conoscendone l'attaccamento al bello, la cui causa aveva fatta propria, non si voglia dire che, nel difendere le ragioni dell'arte, usava dell'istessa virulenza e dello stesso zelo, onde altri avrebbe dato prova, difendendo la vita o la borsa. Sarà capitato che alcuno degli scrittori malmenati fosse di quelli che avevano fatto cattivo viso ai romanzi suoi; e che perciò, se egli era convinto della bontà delle opere proprie — opere acquisite all'arte — e della bassezza, della ingiustizia delle osservazioni altrui? Fulminava, scomunicava, ma in base a principii solidi, espressi o sottintesi; e la posterità, indifferente ad astii e collere piccine, attraverso quei giudizi, non può non riconoscere un precursore. Ma una prova indiscutibile della sua sincerità ci viene dal fatto che maggiore simpatia non ha per coloro che rendono omaggio all'arte sua e a quella degli amici, partendo da presupposti non giusti. Pubblica la *Bovary*; e se abbondano critici che ne fanno scempio, non mancano altri che la levano alle stelle; è nauseato dei primi, non è ammirato dei secondi. « Non uno che lo gratti

(1) *Histoire et littérature*, II, p. 134.

al punto sensibile, che lo lodi per ciò che sa lodevole e lo biasimi per ciò che a lui medesimo sembra difettoso » (III, 96); non uno, se si eccettui il Baudelaire, « che è entrato negli arcani dell'opera, come se il cervello suo fosse stato quello *di lui*; critica compresa e sentita a fondo » (III, 102). Il Pelletan scioglie un inno alla *Paysanne*; ed ei ne prende semplicemente occasione per una delle solite diatribe. « Ne son rimasto, e non è un modo di parlare, *indegnato*, più che di quello di Enault. Che i nemici dicano male di noi, è arte loro: ma che gli amici balbettino lodi insulse, è peggio. Il Pelletan doveva scrivere d'un poema, e proprio di questo si dà meno pensiero; si esalta a far delle frasi; riempie tutto di sè, copia un paio di brani, mena giù un elogio, e firma. O critici, eterna mediocrità, che vive a spese del genio, razza di scarafaggi, che rode le belle foglie dell'arte!.... Sudate a un paesaggio; scrivete: *Cette hirondelle qui vient battre de son vol le front de Jeanneton* etc.; ciò tradotto e *vantato* da un amico si chiamerà *la Parque implacable*; la Parca per dire la morte! Ed è un progressista che si esprime così, un cittadino che denigra l'antichità. Come è poco sentito l'articolo; non una parola dell'arte, della forma in sè, dei procedimenti artistici; canaglia; io arrabbio. Questi grandi, questi istrioni di idee dànno tutta la misura del loro valore, allorchè s'imbattono in qualche cosa di sano,

di robusto, di netto, di umano; escono dal sentiero e non trovano nulla da dire; uomini della poesia del Lamartine in letteratura e del governo provvisorio in politica; parolai, politicanti, ciarlatani, oratori da chiari di luna, incapaci di afferrar così l'azione per le corne come il sentimento per la plastica. Non sono nè matematici, nè poeti, nè osservatori, nè attori e neppure espositori o analisti; il loro cervello, senza termine e senza direzione fissa, si occupa con ugual temperamento dell'economia politica, delle lettere, dell'agricoltura, della legge sulle bevande, dell'industria del lino, della filosofia, della Cina, dell'Algeria etc., e sempre collo stesso entusiasmo. « Anche questa è arte », dicono, e tutto è arte; ma a forza di veder tanta arte, io chiedo dove sono le Belle Arti. Ed ecco la gente che ci giudica! È niente l'esser fischiato; ma l'essere applaudito mi sa più amaro » (II, 262-3).

L'odio del Flaubert era disinteressato; era odio contro i mestieranti e gli eunuchi, contro l'arte slombata e gretta dei formalisti, contro l'ignoranza atteggiatesi ad arbitra del gusto; per cui, avvolgendo in una fiamma sola teologi e teologia, la critica in generale e la critica come era stata ed era praticata da gente inetta, egli, che dettò il più bell'inno della critica (IV, 286), esce in pagine e invettive bollentissime. La critica! A che pro darsi pensiero di quel che cinguettano i merli? Dacchè mondo è mondo, è stata sempre quel che è oggi, e non

serve se non ad annoiare gli artisti e ad abbrutire il pubblico. « Facciamo della critica, quando non ci sentiamo in grado di cimentarci coll'arte, così come uno si dà al mestiere di spia, quando non può essere soldato ». Mentre quel che abbiamo di veramente bello è stato concepito all'infuori di ogni efficacia sua; dove questa si è fatta o si fa sentire, non contiamo che diminuzioni e insuccessi: Corneille ebbe un nemico in Aristotile, e Voltaire in Boileau. Molti cattivi nomi non si incontrerebbero nella storia del dramma moderno, senza gli Schlegel; e, quando sarà finita di pubblicare la traduzione di Hegel, Dio sa dove andremo (I, 182). E un'altra volta, dando in lamenti presso a poco simili, sebbene occasionati da un fatto meno personale: « Che miseria le osservazioni del Voltaire a *Rodogune et Théodore*; ed era un uomo di spirito! Purtroppo lo spirito nelle arti non riesce che a soffocare l'entusiasmo e a negare il genio. Davvero povera occupazione la critica, se un uomo di quella tempra scende sì giù. Oh, è dolce fare il pedagogo, riprendere gli altri, insegnare alla gente il suo mestiere! La mania di abbassare, che è la lebbra morale della nostra epoca, ha singolarmente favorita questa tendenza fra coloro che scrivono; la mediocrità si sazia di questo piccolo nutrimento quotidiano, che, sotto apparenze serie, nasconde il vuoto. Torna molto più facile discutere che comprendere; molto più facile cicalare d'arte, di idea del bello, d'ideale

etc., che di approntare un sonetto o una frase qualsiasi ⁽¹⁾. Mi è venuta spesso la voglia di occuparmene anche io e di comporre d' un colpo un libro su tutto ciò; ma sarò per la vecchiezza, a calamaio secco » (II, 103).

Il fatto è che la morte lo colse in età relativamente giovane (1821-1880) e architettante ancora disegni di romanzi e di epopee (IV, 292) ⁽²⁾; critica ed estetica non fece che in una prefazione — quella ricordata innanzi —, in qualche pagina dell' *Éducation sentimentale*, dove lancia delle frecciate all'arte utilitaria, al bello oggettivo, al realismo e all'abitudine di giudicar buona un'opera per ragioni estranee alla forma ⁽³⁾. Vi sono però le lettere, che offrono largo campo a spigolare; e poichè il pensiero di lui ha quasi sempre una punta polemica, abbiamo creduto opportuno di far precedere queste linee storiche, questi particolari di ambiente, che, mentre costituiscono come lo sfondo, sul quale la sua figura piglia maggior rilievo, ricordano per molti versi la prefazione alla *Mademoiselle de Maupin*. L'autore di questa infatti muove su per giù gli stessi rimproveri alla critica in voga intorno al 1834: critica, serva anch'essa della mo-

⁽¹⁾ Cf. anche *Correspondance*, II, p. 259.

⁽²⁾ Cf. PELLISSIER in PETIT DE JULLEVILLE, Op. c., VIII, p. 169; ZOLA, *Les romanciers naturalistes*, pp. 207-8.

⁽³⁾ *L'éducation sentimentale*, Paris, 1884, I, pp. 84-5, 93-4, 102, 213-4; II, pp. 39, 287. Cf. *Correspondance*, II, p. 69.

rale e dell'utile, anch'essa denigrante, per incapacità di intenderla, l'arte contemporanea, e trinceantesi di proposito dietro l'arte dell'avvenire. Il curioso è vedere T. Gautier, che nella stampa quotidiana doveva lasciare orme sì vaste, sbizzarrire contro i giornali e invocarne, ad una voce col Flaubert (II, 262) ⁽¹⁾, la soppressione ⁽²⁾.

Il male era dunque antico e divenne cronico. L'epistolario del Flaubert va dal 1845 al 1880 quasi; e i suoi lamenti si ripetono, non si modificano: cattiva critica sul principio, sulla metà e sulla fine del periodo compreso fra quelle due date; e non si spiega, o si spiega troppo, un articolo pubblicato nel 1882 ⁽³⁾; in cui il Caro deplora che « la critica siasi ridotta a uno stato di mediocrità e di impotenza non visto mai per l'innanzi », e rimpiange l'abilità e il fervore dei critici di venti anni prima: bei tempi quelli! — Tramonto di una età aurea o decadenza anche più inoltrata? — Sulle cause del fenomeno l'accordo è completo: lo stato degli animi politicamente divisi e la passione, che, infiltrandosi dappertutto, guasta il giudizio; il giornalismo, che affida la critica dei libri anche a chi non è in grado di farla ⁽⁴⁾; il pub-

(1) Cf. ZOLA, Op. c., pp. 191-2.

(2) *Mademoiselle de Maupin*, Paris, 1899, p. 34.

(3) *La critique contemporaine et les causes de son affaiblissement*, nella *Revue des deux mondes*, T. 49, pp. 547-66.

(4) Contro la critica dei giornali, cf. anche ZOLA, *Documents littéraires*, p. 340 e segg.

blico freddo e indifferente per le produzioni dello spirito; il discreditto delle idee generali; l'indirizzo filologico ed erudito, che ha soppiantata l'estetica. Non ne manca che una, ed è la principale, a mio avviso: il fatto che la Francia, come abbiamo accennato, non ebbe mai vera e grande filosofia, e meno che meno nel secolo XIX ⁽¹⁾, posto che di tal nome non voglia onorarsi il positivismo del Comte e del Littré o l'ecclètismo del Cousin. ⁽²⁾

⁽¹⁾ Cf. MICHIELS, Op. c., p. 656; e più particolarmente per l'estetica, CROCE, *Estetica*², pp. 363-5.

⁽²⁾ Cf. RAVAISSON F., *La philosophie en France au XIX^e siècle*, Paris, 1868, pp. 18-9, 50-2, e passim.

II.

Lo scoglio principale contro cui, in Francia e altrove, nei tempi antichi e moderni, si è infranto ogni tentativo di una sana critica, è stato il proposito di mettere e mantenere l'arte al servizio di qualche cosa; e questo abilmente evita il Flaubert, proclamandone l'indipendenza.

Innanzi che sorgesse la scuola parnassiana, con a capo il De Lisle, nella seconda metà del secolo XIX, la tesi che l'arte avesse un fine, edonistico o didascalico che fosse, ha raccolto in Francia il consenso quasi unanime di critici e di artisti. Inutile in questo luogo rintracciare la tradizione fin nella lontana Rinascenza⁽¹⁾; notiamo per lo scopo nostro che, dopo la gran rivoluzione e l'epoca napoleonica, quella, che si è portata d'ogni lato sugli scudi, è stata l'arte utilitaria, sia che se ne volesse usar come di un argine al dilagar del vizio e si mirasse a render buoni e virtuosi i cittadini; sia che se ne volesse fare come una tribuna di propaganda sociale e politica. È una storia che va, per restare nel campo delle lettere, dallo Chateaubriand al Saint-Simon, al Balzac, dallo Champfleury al Proudhon, al Bourget, dal Vinet allo Schérer, giù giù fino al Doumic.

Il concetto biblico che l'uomo fosse il centro della natura, che per lui, per la gioia sua sorridessero le stelle nel cielo e si covrissero di fiori

(1) Cf. SPINGARN, Op. e., pp. 186-94.

i prati, fece credere che l'arte, uno dei più bei doni dell'alto, non potesse sfuggire alla legge universale di *esistere per* raccogliere e proiettare i suoi raggi intorno al trono del re del creato. Quindi il dovere non solo di non prestarsi ad opere contrarie a quelli che sembrano gli interessi del popolo; ma di concorrere, come ogni altra attività, a promuoverne lo sviluppo e il perfezionamento, vario secondo le convinzioni religiose e politiche, secondo i luoghi e i tempi.

Dieu le veut! dans les temps contraires

Chacun travaille, et chacun sert.

Malheur à qui dit à ses frères:

Je retourne dans le désert!

Malheur à qui prend ses sandales

Quand les haines et les scandales

Tourmentent le peuple agité!

Honte au penseur qui se mutile,

Et s'en va, chanteur inutile,

Par la porte de la cité!

Ad Hugo fa eco Lamartine:

Honte à qui peut chanter pendant que Rome brûle,

S'il n'a l'âme et la lyre et les yeux de Néron!

Pendant que l'incendie en fleuve ardent circule

Des temples au palais, du cirque au Panthéon.

Honte à qui peut chanter, pendant que chaque femme

Sur le front de ses fils voit la mort ondoyer,

Que chaque citoyen regarde si la flamme

Dévore déjà son foyer.

« L'arte, scrive la Sand, precludendo alla *Mare au diable*, l'arte non è uno studio della realtà positiva, ma una ricerca della verità idea-

le »; e i suoi romanzi furono tutti una battaglia pei diritti dell'amore e della donna in sul principio, dell'umanità in genere più tardi.

Dell'autore del *Fils naturel* e dell'*Affaire Clémenceau* s'impensierirono addirittura, come di un invasore e di un rivale, parlamentari e giuristi; tante quistioni di legge prese a discutere nei suoi drammi (1).

Lo Zola pensa con orrore alla poesia che canta per cantare: alla musica, cui va assegnato appena « rôle d'orchestre » (2). La frase e la fantasia, roba da malati (3): il vero è dalla parte di coloro che, sperimentando sull'uomo e sull'ambiente; che, sforzandosi di conoscere l'influsso di questo su quello, si adoperano, in collaborazione colle scienze politiche ed economiche, a preparare un migliore avvenire sociale. « Non conosco, — afferma con un senso di orgoglio, — lavoro più nobile nè di applicazione più larga. Essere padrone del bene e del male, regolare la vita e la società, risolvere dal primo all'ultimo i problemi del socialismo, soprattutto apportare basi solide alla giustizia, illuminando coll'esperienza le quistioni di criminalità, non significa essere gli operai più utili e più morali

(1) Cf. BRUNETIÈRE, *Questions de critique*, Paris 1897, pp. 165-87.

(2) *Le roman expérimental*, Paris, 1894, p. 103.

(3) *Ibid.*, p. 60. Cf. p. 34, dove è detto che « dans notre siècle, de science, l'expérience doit faire la preuve du génie », anche poetico.

del lavoro umano? » (1). *Operai*, certo; ma *artisti* proprio per questo, anche quando manchi altro?

E la rassegna potrebbe continuare; poichè la serie è lunga, lunga tanto, quanto corta quella dell'altra riva. De Barante, Sismondi, Guizot sfiorano appena la teoria opposta; orme più profonde parrebbe vi stampi il Cousin; ma nel fatto egli riecheggia idee tedesche, cui non sempre intende, nè sempre mantiene. Della teoria *dell'arte per l'arte*, l'autore delle *Orientales*, a parere del Brunetière, fu il profeta, l'autore degli *Émaux et Camées* l'apostolo, « sino a che un terzo ne divenne il pontefice » (2). Per quanto riguarda l'Hugo, dovette essere la fantasia di un momento; e l'abbiamo visto gridare infamia al poeta, che, indifferente a ciò che gli accade intorno, si ritirò a cantar nel deserto; anzi si affrettò a sconfessarne la paternità, come a lavarsi di un peccato, nel *William Shakespeare* (1864) (3); e anch'egli a ripetere che l'artista è « prete » (4); che « chi dice grande pensatore dice pensatore benefico » (5); che « il bello è ai servigi dell'idea » — come si sforza di provare nel libro VI dell'opera, che è tutto un inno alato all'arte educatrice del popolo (6).

(1) Ibid., p. 24.

(2) *L'évolution de la poésie lyrique etc.*, II, p. 45.

(3) *William Shakespeare*, Paris, 1880, p. 288.

(4) Ibid., p. 29.

(5) Ibid., p. 275.

(6) Ibid., pp. 280-304.

La prefazione alla *Mademoiselle de Maupin* è troppo celebre, perchè vi sia bisogno di dire quanta fosse stata la parte del Gautier nella quistione che ci occupa. Dei primi a porla, fu dei pochissimi ad averne chiaro il senso. Son suoi i versi:

Il est dans la nature, il est de belles choses:
Des rossignols oisifs, de paresseuses roses;
Des poètes rêveurs et des musiciens,
Qui s'inquiètent peu d'être bons citoyens,
Qui vivent au hasard, et n'ont d'autre maxime,
Sinon que tout est bien, pourvu qu'on ait la rime.

.....
Il est de ces esprits qu'une façon de phrase,
Un certain choix de mots tient un jour en extase.

.....
D'autres seront épris de la beauté du monde,
Et du rayonnement de la lumière blonde.
Ils resteront des mois assis devant des fleurs,
Tâchant de s'imprégner de leurs vives couleurs.

Sua quella *Notice*, preposta all'edizione definitiva dei *Fiori del male*, in cui sottoscrive l'opinione del Baudelaire. « La poesia, per poco che vogliamo discendere in noi stessi, interrogare la propria anima, evocare i propri ricordi d'entusiasmo, non ha altro scopo che se medesima; non può averne altro; e nessun poema sarà mai grande, nobile, veramente degno del nome di poeta, come quello che sarà stato scritto unicamente pel piacere di scrivere un poema. Non intendo dire che la poesia non nobiliti i costumi — mi si comprenda bene, — che il suo risultato finale non sia quello di elevare l'uomo al disopra degli

interessi volgari; sarebbe evidentemente un assurdo. Io dico che, se il poeta ha avuto di mira uno scopo morale, ha diminuito la sua forza poetica, e non è temerario scommettere che l'opera sua sarà cattiva. La poesia non può, a costo di morire o di decadere, assimilarsi alla scienza o alla morale. Essa non ha per oggetto la Verità, ma solamente se stessa. I modi per dimostrare la verità sono altri ed altrove. La verità non ha che fare colle canzoni; tutto ciò che costituisce il fascino, la grazia l'irresistibile di una canzone toglierebbe al vero la sua autorità e il suo potere. Fredda, calma, impassibile, la natura dimostrativa respinge i diamanti e i fiori della Musa; essa è dunque assolutamente l'opposto della natura poetica. L'intelletto puro mira alla verità, il gusto ci addita la bellezza, e il senso morale ci insegna il dovere » (1).

Ed eccoci al pontefice, al « vero rappresentante » della formola nel secolo XIX (2); eccoci al Flaubert, il quale ancora giovanissimo, appartato dal mondo, nella sua Brettagna, incerto sulla via da seguire nella vita, intuisce la verità, cui rimase poi sempre fedele, e afferma che l'arte sta da sola; che, « principio completo in sè », non ha bisogno di alcun appoggio per tenersi in piedi, così come d'appoggio non ha bisogno una stella qualsiasi (I, 134). In altri

(1) C. BAUDELAIRE, *Fleurs du mal, précédées d'une notice par T. Gautier*, Paris, 1890, pp. 22-3.

(2) BRUNETIÈRE, *Op. e.*, p. 206.

tempi saranno state altre le cause di questa aberrazione; oggi la colpa è dell'eguaglianza democratica, « elemento di morte nel mondo » (IV, 232). Messa l'umanità sugli altari, come un idolo, pel quale non è sacrificio che basti, la via alla dottrina dell'utile nell'arte è fatta (II, 228); e sebbene fin d'ora non manchino opere di immaginazione false e noiose per lo spirito appunto, con cui sono state imbastite (II, 370); vedrete che sarà, quando il socialismo avrà preso piede: gli artisti, che non vorranno o non sapranno rassegnarsi all'indifferenza del volgo, ne diverranno i servi, obbligati a carezzarne il gusto, in ciò che ha di più basso e di più ignobile; la critica, discesa anch'essa del suo soglio ed esponente degli appetiti della folla, coprirà di vituperio quanto avremo prodotto, ispirandoci a un ideale superiore, all'incarnazione disinteressata del bello. Che importa al popolo dell'arte, della poesia, dello stile? *Vaudevilles*, trattati sul lavoro nelle prigioni, sulle case operaie, su gli interessi materiali del momento; e sarete letto, ammirato, idolatrato. « L'odio, che scorgo dappertutto, contro la poesia, l'arte pura, questa negazione complessa del vero, mi mette nel sangue una smania di suicidio » (II, 248).

L'arte, che vuole essere arte, non ha fini. Al pari di ogni attività dello spirito, essa trova la sua ragion d'essere, nel fatto che è; e se può alle volte trovarsi associata a uno stato di ani-

ma ⁽¹⁾, non è vero che abbia una missione da compiere, uno scopo da raggiungere; e che sia arte inferiore o proprio negazione di arte quella che non si preoccupi di niente, che rida per ridere, che pianga per piangere, che riproduca insomma per riprodurre, senz'altra mira. « Non bisogna cantare che per cantare » (II, 394). L'artista, a cui preme di non naufragare, non deve scrivere per altri che per sè, innanzi tutto; è il solo modo di non perdersi (III, 138); « per sè, per sè solo », « per un appetito disinteressato del bello » (I, 134), così « come si suona il violino » (II, 110), per soddisfazione propria; così « come si fuma e si cavalca » (I, 185); così « come si giuoca ai birilli — l'arte, in fin dei conti, non è forse più seria del giuoco dei birilli » — (II, 60); così « come i borghesi, che hanno un tornio nel loro granaio, fanno degli anelli di salviette per ricreazione e per loro piacere personale » (IV, 139). Ma purtroppo non se ne vedono più di quegli artisti, « la cui vita e il cui spirito sono lo strumento cieco dell'appetito del bello, organi di Dio, pei quali egli si prova a se stesso » (I, 120); ed il danno è tutto dell'arte; chè, proponendoci uno scopo, siamo irremediabilmente perduti, irremediabilmente condannati al falso. « L'arte non deve servir di cattedra a nessuna dottrina o fallisce. Si deturpa sempre la realtà, allorchè si vuole menarla a una conclusione »;

(1) Cf. *La Critica*, III, pp. 483-6.

nè, d'altro canto, è attraverso i castelli della fantasia, che si può scoprire il vero; l'arte e la scienza son due termini diversi e diverse le vie che conducono all'una e altra; qualora a ciò non si ponga mente, avremo guastato il poema, e non avremo cavato un ragno dal buco pel resto.

« Non ritorniamo al medio evo; osserviamo; qui è tutto il compito nostro.... Omero, Shakespeare e quanti furono sommi, si son guardati bene dal fare altro che rappresentare » (III, 270-1). Rappresentiamo anche noi; e non ci lasciamo fuorviare dalla voce stupida degli utilitari, che ci gridano sul viso: « Poeti della forma »: questo, che vorrebbe essere un insulto, è e deve essere l'orgoglio dei veri artisti. « Si rimprovera a coloro che scrivono in buono stile di trascurar l'idea, il fine morale, come se il fine del medico non fosse di sanare, il fine del pittore di dipingere, il fine dell'usignuolo di cantare; come se il fine dell'arte non fosse il bello innanzi tutto ». Materialisti gli scultori che creano donne dal seno e dai fianchi palpitanti di vita; materialisti! Se invece esponessero manichini o figure piatte come insegne, « oh, allora, li chiamerebbero idealisti, spiritualisti etc. Sì, è vero, trascura la forma, direbbero, ma è un pensatore —; e i borghesi a rallegrarsene, a sforzarsi di ammirare opere, innanzi a cui crepano di noia. Con un linguaggio convenzionale, con due o tre idee alla moda, niente più facile che farsi proclamare scrittore sociale, umanitario, rinnovatore,

precursore di quell'avvenire evangelico, sognato dai poveri e dai pazzi. È la mania del momento; si arrossisce del proprio mestiere. Scrivere, senz'altro, dei versi, stendere un romanzo, lavorare un blocco di marmo, stava bene un tempo, quando non si parlava di missione sociale del poeta; ora ogni opera deve avere il suo significato morale, il suo insegnamento; bisogna dare senso filosofico a un sonetto; occorre che un dramma richiami al dovere i monarchi e che un acquerello addolcisca i costumi. L'avvocheria, la voglia indomita di chiacchierare, di di perorare, di arringare si ficca dappertutto; la Musa è divenuta il piedistallo di mille brame. Povero Olimpo, sarebbero capaci di coltivar delle patate sulla tua cima! » (I, 157-8).

E giusto giudizio dalle stelle cadde e cade. L'arte pel fatto medesimo che vuol essere questa o quella, cessa di essere arte; la volontà chiamata a cooperare alla concezione e alla *délivrance* la strozza, in sul nascere (¹); il proposito deliberato di farne una missionaria, è occasione che di una poesia, di un romanzo, di un quadro, che si intendeva produrre, « *currente rota, urceus exeat* ». A priori dunque possiamo dire di trovarci dirimpetto a una pseudo-arte; la quale se pel momento ha successo — e non bisogna confondere successo con merito —, è perchè del momento blandisce le

(¹) Cf. *La Critica*, IV, p. 240.

passioni e il gusto. Gusto e passioni mutate, e — nulla accade più di frequente nelle folle, — opere le quali avevano destato fanatismi, essendo sorrette da altro che dal principio eterno del bello, vengono irreparabilmente travolte nell' oblio. « I posterì non tarderanno ad abbandonare crudelmente quanti hanno voluto essere *utili* e hanno cantato per una causa. Essi già non si danno più pensiero nè di Chateaubriand col suo cristianesimo rinnovato, nè di Béranger col suo filosofismo libertino e, tra breve, neanche del Lamartine col suo umanitarismo religioso » (II, 212).

Facciamo arte vera; e non badiamo se ci tocca perciò di passare inosservati o derisi agli occhi dei contemporanei. Meglio gloria salda e non effimera domani, che infida aura popolare oggi; meglio l'assenso discreto di pochi lettori buoni, di un solo lettore buono, che il plauso di una moltitudine incosciente; dell' avvenire allora non si può temere. « Le fantasie, che ci affasciano nel *Namouna* del de Musset sono buone in sè? Quando la loro epoca sarà passata, che valore intrinseco resterà a tutte quelle idee, che son parse scapigliate e hanno lusingato il gusto del pubblico? » (II, 137). Se invece voi, resistendo a correnti malsane, avete messo a base della vostra opera il bello — il bello che solo ha il dono di mantenersi uguale dappertutto e sempre, sotto ogni meridiano e in ogni età, e che conosciuto o sconosciuto, resta contro ogni osta-

colo ciò che è —; se la vostra opera d'arte è buona, se è vera, quando anche non abbia eco o posto subito, l'avrà tra sei mesi, sei anni o dopo la vostra morte (II, 117-8); ma l'avrà (II, 174-5); e, data l'ipotesi, veramente difficile, che mai le venga fatta giustizia, il torto sarà puramente e semplicemente di coloro che gliela negheranno; e non perciò essa perderà una sola delle sue penne. All'arte dunque bisogna mirare, all'arte pura, alla forma; bisogna non aver di mira che il modello, questo sempre e nient'altro che questo. « L'arte è una rappresentazione; in essa dobbiamo pensare soltanto a rappresentare; occorre che lo spirito dell'artista sia come il mare, abbastanza vasto, perchè non se ne veggano le rive, abbastanza puro perchè le stelle del cielo vi si mirino sino in fondo » (II, 132-3).

Forse parrà strano il pretendere che un'opera interessi e domini gli animi in virtù della sola forma; ma strano non è, nè impossibile. Il Flaubert ricorda d'aver avuto dei battiti di cuore, d'aver provato un piacere violento, contemplando un muro dell'Acropoli, un muro del tutto nudo. « Ebbene, io mi domando se un libro, indipendentemente da quel che dice, non possa produrre lo stesso effetto. Nella precisione delle linee, nella rarità degli elementi, nella finitezza della superficie, nell'armonia dell'insieme, non è forse una virtù intrinseca, una specie di forza divina, qualche cosa di eterno, come un principio? » (IV, 227). E il suo entusiasmo sale al punto

d'invocare come suprema consolazione e suprema gloria un libro, in cui non fossero che frasi, « un libro su niente senza legame esteriore, che si tenesse da sè per la forza interna dello stile, come la terra si tiene in aria, senza essere sostenuta; un libro, che non avesse quasi soggetto, o un soggetto quasi invisibile, se si può. Le opere migliori sono quelle in cui vi ha meno materia; più l'espressione si avvicina al pensiero, più la parola vi si incolla su e sparisce, e più è bello. Io credo che l'avvenire dell'arte è su questa via; a mano a mano che si ingrandisce, la vedo eterizzarsi dai piloni egizi alle lancette gotiche e dai poemi di ventimila versi degli Indiani ai getti di Byron; la forma, divenendo abile, si attenua, lascia ogni liturgia, ogni regola, ogni misura; abbandona l'epopea pel romanzo, il verso per la prosa; non conosce più ortodossia, ed è libera come la volontà, onde è prodotta » (II, 71).

Per l'affinità del pensiero, richiamo un luogo dell'autore, che, per confessione del Flaubert istesso, era stato il pascolo della sua prima giovinezza (II, 347-8); il luogo, in cui Montaigne nota che i commediografi del tempo suo, e specialmente gli italiani, avevano l'abitudine di ammassare in una favola sola tre o quattro argomenti pigliati da Terenzio e da Plauto, cinque o sei novelle imprestate dal Boccaccio; e continua: « Ciò che li spinge a caricarsi così di materia, è la poca fiducia di potersi so-

stenere colle grazie proprie. Occorre che trovino un corpo, a cui appoggiarsi; e, disperando dell'efficacia della loro penna, vogliono che sia la favola quella che ci diverta». Metodo e via diversa tennero gli scrittori antichi, nei quali la trama del fatto si vede e non si vede; e noi finiamo quasi per non badarvi, affascinati dalle bellezze e dalla perfezione dello stile. *Minus illi ingenio laborandum fuit, in cuius locum materia successerat*. Noi montiamo a cavallo, quando non ci sentiamo abbastanza forti in gambe ⁽¹⁾.

Fortuito o voluto l'incontro del romanziere del secolo XIX col filosofo del 500, al piacere provato innanzi al muro dell'Acropoli, al voto di scrivere un libro senza soggetto, non è mancato l'epigramma della critica ⁽²⁾; e noi non neghiamo che si tratti di un' utopia, come chi volesse volar senz' ali; il Flaubert, per primo, riconosce che nelle arti « per indifferente che sia il soggetto in sè, bisogna nondimeno che questo ci sia » (II, 207) ⁽³⁾; ma non mostra insieme, in quelle espressioni immaginose, quanto egli fosse andato a fondo nel penetrar la natura della poesia e il grande rispetto, che ne avea? Un libro, in cui non fossero che frasi, vuol dire un libro puramente artistico, che non

⁽¹⁾ *Les Essais*, Paris, 1635, pp. 309-10.

⁽²⁾ Cf. PELLISSIER, in PETIT DE JULLEVILLE, *Op. c.*, VIII, p. 172; BRUNETIÈRE, *Histoire et littérature*, II, pp. 143-4.

⁽³⁾ Cf. CROCE, *Estetica*², p. 19.

valesse per altro che per la forma; un'opera perfetta, armonica, vivente, come un bel marmo, in virtù di un principio intrinseco. Se si vuole, è un modo paradossale di esprimere la grande verità che in arte non vi ha pensiero, non vi ha *contenuto distaccabile dalla forma*. Perciò la forma è tutto; e la forma è il contenuto, il fantasma pienamente determinato.

Il fine dell'arte? Niente più, niente meno che la *Bellezza* (IV, 227).

III.

E la Bellezza non risulta da altro che dall'esecuzione.

È oramai noto con che fede e con che accanimento il sommo scrittore tenesse dietro alla forma: « l'epistolario tutto, — scrive il D'Annunzio, — è pieno dei ruggiti, che strappava il travaglio a quel pertinace schiavo sublime » (1). Maturar bene l'idea, disporla nell'ordine più efficace, renderla quindi e curar con coscienza riflessa e chiara il dettato; in modo che « la pagina uscisse dalle sue mani, come una pagina di marmo lavorata per l'eternità, di una purezza assoluta, tenentesi da sola in piedi innanzi ai secoli » (2); « lo gran desio dell'eccellenza »; la perfezione insomma, lo stile perfetto, la composizione perfetta, l'opera perfetta: ecco il programma del Flaubert. Il quale forse con maggiore verità, in fronte ai suoi romanzi, rinnovanti i miracoli dell'arte classica, avrebbe potuto segnare quello che fu il motto del Giusti: « Ho sudato sangue per far mostra di non avercene sudato »: tanta è la pazienza, tanto l'amore, di cui prosegue lo stile. « Lo stile, che io ho molto a cuore, mi agita orribilmente i nervi. Mi indispettisco, mi rodo. V'ha giorni, che ne sono ammalato, e la notte ho la febbre. Più vado innanzi e più mi sento incapace di esprimere l'idea; oggi, per esem-

(1) *Prose scelte*, Milano, 1906, p. 26.

(2) ZOLA, *Les romanciers naturalistes*, p. 134.

pio, ho impiegato otto ore a correggere cinque pagine » (I, 19). « Due giorni su due correzioni, che non vogliono venire ; tutto lunedì e martedì alla ricerca di due linee!... Perchè di mano in mano che mi sembra di avvicinarmi ai maestri, l'arte di scrivere mi si presenta come più impraticabile in sè stessa, e sono sempre meno soddisfatto di ciò che produco? Oh, il detto di Goethe: Forse sarei stato un gran poeta, se la lingua non mi si fosse mostrata così riottosa..... Ed era Goethe! » (II, 231-2). Altra volta asserisce di non aver riempite in sette settimane se non tredici pagine (II, 387); o venti in un mese, lavorando almeno sette ore al giorno (II, 87); e così via in confessioni di questo genere, che si succedono e moltiplicano a ogni tratto. Spesso è la materia sorda ; più spesso sono le sciatterie in cui cade e onde si avvede; e non v'è tempo nè fatica dalla quale rifugga, pur di dominare l'idea. Oh, egli li avrà conosciuti i tormenti dell'arte. Lo stile, e la prosa soprattutto, che roccia di Sisifo ! (II, 333). « Si compra caro lo stile » (II, 316). « Soffro accessi di stile, e la frase mi dà prurito, senza che io giunga a liberarmene. Che pesante remo la penna » (II, 62). Il mito delle Amazzoni, che si bruciavano il seno, per tirare l'arco, è una realtà per certa gente : quanti sacrifici costa la più piccola frase ! (III, 216). Ma non si dà per vinto ; sa che allo stile si arriva solo « mediante un lavoro atroce, con una pertinacia fanatica e devota » (I, 128);

e mostra di volervisi rassegnare come a un fatto ineluttabile. « Nulla si ottiene senza sforzo; ogni cosa ha il suo sacrificio. La perla è una malattia dell' ostrica; e lo stile è forse il flusso di un dolore più profondo. Non è della vita di un artista, o piuttosto di un'opera d'arte da compiere, come di una grande montagna da scalare? Viaggio duro e che richiede una volontà accanita » (II, 318). Era una corsa senza tregua all'ideale (III, 112); e piglia occasione a spiegarsi da un brano del Lamartine tutto *en infinitif*. « L'uomo che ricorre a simili espedienti ha l'orecchio falso, non è uno scrittore. Non mai in lui quelle vecchie frasi dai muscoli sapienti, arcuati, e che poggiano forte a terra il tallone. Pertanto di stile ne concepisco uno io; uno stile, che sarebbe bello; che qualcuno farà un giorno, tra dieci anni, tra dieci secoli, ritmato come il verso, preciso come il linguaggio delle scienze, e con ondulazioni, con crescendo di violoncello, con aureole di fuoco. Uno stile, che ci entrerebbe nell'idea, come un colpo di pugnale e in cui finalmente il nostro pensiero viaggerebbe su superficie lisce, come si fila in una chiatta, col vento in poppa. La prosa è nata ieri, bisogna che ce ne persuadiamo. Il verso è la forma per eccellenza delle letterature antiche. Tutte le combinazioni prosodiache sono state tentate; ma quelle della prosa, ce ne vuole! » (II, 95).

Queste e simili uscite, la maniera stessa,

onde compiva i lavori suoi⁽¹⁾ e si appigliava a leggere quelli degli altri⁽²⁾; la confessione schietta che, anche pensando bene per scriver bene, era scriver bene il suo scopo precipuo (IV, 221), crearono la leggenda che il Flaubert fosse uno stilista, nel peggior senso della parola, innamorato unicamente di frasi sonore, di periodi rotondi e da annoverare fra i retori della vecchia scuola, pei quali tutto cominciava e finiva nella forma considerata in sè e per sè, astrazion fatta dalla materia. Onde è accaduto e accade che talora il critico attiri sassi alla colombaia dell'artista, tal'altra l'artista alla colombaia del critico. Il vero è che lungi da un ritorno al passato, forma e stile, nel Flaubert, hanno un significato alto e complesso, giusto soprattutto. La leggenda fu possibile, forse perchè nel breve ambito di una lettera, di rado egli ebbe agio di dir tutto il suo pensiero; o perchè questo, talvolta, nell'ardore della polemica, assunse tono addirittura paradossale, come quando, — cito un esempio fra mille —, si lasciò scappare che « dalla forma nasce l'idea »⁽³⁾; o parve desse eccessiva importanza a quisquillie da nulla, come quando si rifiutò di mutare *Le Journal de Rouen* in *Le Progressif de Rouen*, per timore di « rompere il ritmo delle sue povere frasi », ciò che sarebbe stato « grave » (III, 64).

(1) ZOLA, Op. c., p. 211.

(2) ZOLA, Ibid., p. 214.

(3) Cf. DE GONCOURT, *Journal*, Paris, 1887, I, p. 164.

Di lingua non è quistione, se non nell'unico senso legittimo: la parola è espressione e sarà tanto più bella quanto maggiore la precisione e l'efficacia, con cui renda il pensiero (II, 71). Non già che sia possibile scegliere fra due o più parole equivalenti: in ciascun caso non ve ne ha che una, la propria, senza sinonimi, sostanziale all'idea; e il compito dello scrittore sta nel trovarla. *Trovarla*, per un modo di dire, poichè pensare è parlare; e non si tratta dell'espressione di un contenuto, che già esiste nel nostro spirito, ma del contenuto istesso, che è *nihil* o *prope nihil* prima di incarnarsi nella forma, e che una volta trovato è bello e espresso. Una tavolozza ricca è l'anima ricca; e questa dobbiamo coltivare aprendola a tutte le correnti, a tutte le visioni. Per scrivere bisognerebbe conoscere tutto: quanto materiale, quanto idee e similitudini ci offrirebbe la vita e il mondo, se penetrati e studiati parte a parte! « I libri, da cui sono scese letterature intiere, come quelli di Omero e di Rabelais, sono enciclopedie della loro epoca; essi sapevano tutto, questi bravi uomini, mentre noi non sappiamo nulla »; in generale, ci manca il *midollo*. E qui, precorrendo T. De Banville, ⁽¹⁾ a ricordare il Ronsard che, insieme al Du Bellay ed altri della Pleiade ⁽²⁾, raccomandava al poeta di istruirsi nelle arti e nei

(1) *Petit traité de Poésie française*, Paris, 1891, p. 267.

(2) Cf. SPINGARN, Op. c., p. 212.

mestieri, per attingervi *metafore*: « ciò infatti rende ricca e varia una lingua » (II, 388) ⁽¹⁾.

Ugualmente, che la frase pel Flaubert non fosse un pezzo di porpora, preformato al pensiero e destinato a risplendere per non so che virtù intrinseca nel periodo; simile a *le parole e i modi*, di cui si servivano un tempo nelle nostre scuole a inzeppare di eleganze i componimenti; abbiamo una prova di fatto nei suoi libri, composti appunto nell'affannosa ricerca dell'espressione e dove ogni parola è viva della vita stessa delle cose. Sicché quando accenna alla fatica per la frase da trovare o alla soddisfazione per la frase trovata, veramente è dell'idea che intende, di quel *bout* di idea, che, armonizzando col resto, era l'unico dimandato dalla verità e dalla logica della rappresentazione. Tanto era lento a concepire e tanto affinato aveva il gusto e lo scrupolo dell'arte; tanto gli sfuggiva la forma e tanto si ostinava a inseguirla; e se da parte nostra ci può essere biasimo per la natura che gli negò la facilità, mettiamo, di una Sand, non ci può essere che ammirazione per lo scrittore; il quale, conscio del suo dovere, anzichè rassegnarsi al vago, al press'a poco, vuole e fortemente, a prezzo di torture e di sacrifici, passare dalla schiera dei chiamati a quella degli eletti. Ma nè retore, nè frasaiuolo, nè mosaicista l'artefice di una prosa « dura come il bronzo e splen-

(1) Cf. BRUNOT F., *La langue française de 1815 à nos jours*, in PETIT DE JULLEVILLE, Op. c., pp. 762-6, 775-6.

dente come l'oro » ⁽¹⁾, in cui non è ombra di leziosità o di enfasi. Un mosaicista chi si meravigliava del De Goncourt superstite, lieto come di un tesoro, se ritornava a casa con una o due espressioni, raccolte dalla bocca del popolo e riserbate a figurar nelle prime linee che avrebbe vergate? (IV, 221). Un conservatore di mummie o di frammenti di mummia, chi nelle opere proprie e in quelle altrui, dava una caccia spietata ai modi di seconda mano? Un frasaiuolo proprio il Flaubert, che dettava e voleva pagine concise, *bourrées de faits* (III, 191); che « a proposito di una parola o di un'idea si abbandonava a infinite ricerche » (III, 169) non in dizionari, grammatiche o classici, ma nelle cronache e nelle storie; che, assertore del bello puro, affermava di odiare nondimeno l'arte *joujou*? (III, 376). « La testa mi gira e la gola mi brucia per aver cercato e ricercato, voltato e rivoltato, frugato e urlato in cento mila modi diversi una frase, che alla fine è venuta. Essa è buona, ne rispondo; ma quanti stenti! » (II, 390). Buona; e che fa la poesia, se non l'espressione buona o esatta di una data impressione?

V'ha di meglio. Non è raro il caso che citi da uno o dall'altro frasi, cui ripudia o per le quali va sino alle cime più alte dell'entusiasmo. Le prime racchiudono per lo più idee, che gli paiono fiacche o viete; e le chiama *frasi fatte*.

(1) ZOLA, *Les romanciers naturalistes*, p. 135.

« *Il est la soif qu'on puise dans l'ivresse,* triviale, triviale, benchè tu pretenda che vi sia un'immagine. Come non ti avvedi che è una frase banale *toute faite*?... *La soif qu'on puise,* metafora vecchia e che non è metafora. *On va puisant la soif dans l'ivressé!* No, no, mille volte, no » (II, 203). Frasi fatte: *les notabilités de la société — le destin jeta une nouvelle pomme de discorde — m'abreuver de son sang* (III, 89) — *se mettant de la partie, lui donna gain de cause* (III, 318) — *les premiers mois de mariage furent pour les deux époux un enchantement perpetuel* (III, 320). Il nuovo e il caratteristico anche nel particolare: lo scorticheranno vivo, ma non tollererà mai in uno scritto *frasi fatte* (III, 129), o *frasi molli* (II, 170), che non abbiano nè muscoli nè sangue (II, 221), espressioni banali, similitudini logore dall'uso, idee stupide (II, 174).

Quanto alle seconde, non è necessario esser nato francese, per capire che niente di straordinario v'è nella loro forma esteriore, come parole ricercate o giro particolarmente pretenzioso; si tratta di ben altro, del pensiero o dell'atteggiamento del pensiero che lo colpisce in ispecial modo, cattivandosene la simpatia. « *C' est en vain qu' on ose donner le change. — Le ciel me semblait plus bleu, le soleil plus brillant...* splendido. Ecco un brano che trovo eccellente: *Avec autant de terreur que si elle eût ignoré les faits qu'elle contenait*; e questa frase gittata così: *Il faut avoir vécu dans une ville de province*

pour savoir etc. — *L'oubli, cette grande misère du coeur humain, qui les complète toutes, sublime!* » (III, 89). « *Une de ces mains expressives qui parlent avec le bout des ongles!* — Mi piace molto il ballo (parla di *Un duel de Salon* di M^{mo} Regnier), in cui vi ha particolari eccellenti: *des nuages de gaze et de dentelles coupées par des éclairs de rubis et de diamants passaient au bras des cavaliers* aussi noirs que possible. — Perchè guastare una vera meraviglia di stile? » (III, 319). Frase bellissima: « *le sein de la mère est un sanctuaire impénétrable et mystérieux où* etc. » (II, 388). « Darei tutte le leggende di Gavarni per certe espressioni e pennellate da maestro, come *l'ombre était nuptiale, auguste et solennelle* di Victor Hugo; o *les vices d'Alexandre étaient extrêmes comme ses vertus. Il était terrible dans sa colère. Elle le rendait cruel,* del Montesquieu » (IV, 221).

La stessa « frase armoniosa » non bisogna intenderla diversamente che come frase non dissonante; che posta cioè in quel determinato luogo, nè riproducesse un'assonanza già poco avanti sentita nè arrestasse il ritmo del periodo. Poichè alla musicalità ci teneva davvero il Flaubert. « Pesava le parole e non ne esaminava solamente il senso, ma anche la conformazione. Evitar le ripetizioni, le rime, le durezza era soltanto la parte grossa del lavoro. Arrivava a non volere che le medesime sillabe si incontrassero in una frase; sovente una lettera l'irritava e cercava dei termini dove non fosse; oppure gli oc-

correva un certo numero di *r* per dare scorrevolezza al periodo. Egli non scriveva per gli occhi, pel lettore che legge collo sguardo accanto al fuoco; ma pel lettore che declama, che pronunzia le frasi a voce alta; anzi era questo tutto il suo sistema di lavoro. Per provare le sue frasi, le *gueulait* solo a tavolino, e non ne restava contento, se non quando erano passate pel suo *gueuloir* colla musica che voleva » (1). Infatti *gueuler*, *hurler*, sono i vocaboli che tornano spesso nell'Epistolario a indicare quest'operazione, ai cui effetti concedeva forse troppo, nel dire l'ultima parola su scritti suoi o altrui.

« *J'ai gueulé*, — scrive al Bouilhet, — tre volte i tuoi venti alessandrini *À une femme perfide*. Son ritmati, sta tranquillo e suonano! » (III, 50) « L'ho tanto *gueulé* quel sonetto, che ne sono spossato. È bellissimo, giacchè mi assedia l'animo. Che ritmo! » (III, 44) « Che uomo, che poeta Hugo! Ne ho scorsi di un fiato i due volumi. Tu [Feydeau] mi manchi, Bouilhet mi manca! Ho bisogno di *gueuler* tre mila versi, come non ne sono stati scritti mai. *Gueuler*? No, *hurler*. Non mi riconosco più; che mi si legghi. Ah, m'ha fatto del bene » (III, 212). « Che stile la *Prière sur l'Acropole* del Renan; che altezza di forma e di idee! Non so se esista in francese una pagina più bella. Io me la declamo ad alta voce,

(1) ZOLA, Op. cit., p. 211.

senza stancarmene. I periodi si svolgono come una processione di Panatenee, e vibrano come grandi cetre. Splendida! » (IV, 259). Son triste; « ma ciò non mi impedisce di urlare dalla mattina alla sera, al punto di lacerarmi il petto. Il mattino seguente mi rileggo; spesso cancello tutto e ricomincio » (III, 150). « Ho la gola rauca per aver, secondo la mia abitudine, gridato tutta la sera, scrivendo » (II, 210).

E non solo legge, non solo grida e urla; fa qualche cosa di più. « Mi abbandono, nel silenzio della camera, a grida sì forti e a una pantomima, che finirò per rassomigliare al Du Bartas; il quale, volendo descrivere un cavallo si metteva carponi, galoppava, nitriva e sprangava calci. Doveva esser bello! » III, 197). Oltre e meglio che l'autore dell'*Uranie*, qui il Flaubert avrebbe potuto ricordare i nomi più illustri del Rinascimento francese; chè uno dei principii della Pleiade fu appunto che la poesia fosse fatta non per esser letta coll'occhio, accanto al fuoco, come si esprime lo Zola, ma per esser recitata o cantata. Impossibile sentir l'armonia e la perfezione dei versi, non accompagnati da musica vocale o strumentale, osservava il Ronsard; a provarli, il poeta deve pronunziarli ad alta voce o piuttosto cantarli ⁽¹⁾.

Comunque, e qualunque il mezzo per arrivarvi, non vi ha dubbio che colla forza e la precisione, niente al Flaubert premeva più del

(1) Cf. SPINGARN, Op. c., pp. 217-8.

numero: una ripetizione anche a una certa distanza, una cacofonia, un suono poco poco duro, o lo svolgimento monotono dei periodi, atteggiati alla stessa guisa, gli era cagione di immenso fastidio, e anche di vere e proprie condanne.

De la musique encore et toujours;

la musica e la varietà, che ne è come una condizione. « Bisogna che le frasi si agitino nei libri, come le foglie in una foresta, tutte dissimili nella loro somiglianza » (II, 388). « Gli è, — confessa, — che il lato fisico per me la vince sul morale. Non vi è disillusione che mi faccia tanto soffrire quanto un dente guasto, nè scempiaggine che mi irriti quanto lo stridere di una porta. Perciò una frase, fosse anche ottima sotto altri riguardi, finisce per spiacermi, se vi scopro un'assonanza o una crespata grammaticale » (II, 383).

È uno dei tanti legami, nota il Brunetière, pei quali il Flaubert si riattacca alla scuola dello Chateaubriand; ed aggiunge. « Non credo sia cosa buona spingere all'eccesso questa ricerca dell'armonia del periodo. La cosiddetta prosa musicale non è un genere meno falso, nè per conseguenza meno nocivo alla lingua, della prosa cosiddetta pittoresca. Col pretesto di dipingere, non è lecito di dislogare la frase; nè è lecito di arrotondarla, per così dire, troppo in tondo, col pretesto di carezzar l'orecchio. Nondimeno se è difficile intendere che cosa voglia-

no, quando parlano di *colore* della frase, non v'ha dubbio che le parole abbiano un *suono*. Dall'incontro di certe sillabe risultano alle volte spaventevoli cacofonie; e uno può proporsi di associarne certe altre allo scopo di produrre effetti armoniosi. Eppoi, e ciò decide della questione, non si troverebbe nella nostra storia letteraria un grande stile, che non abbia questa qualità, dallo stile del Bossuet, passando per quello del Buffon, sino allo stile di Chateaubriand ». (1) E sta bene; ma il Flaubert è tanto lungi dal volersi giustificare sull'autorità dei grandi scrittori ora citati dal Brunetière, che ritiene essere dei primi, se non il primo, a curar tanto l'armonia. Ha riletto *Grandeur et Décadence des Romains* del Montesquieu: bello, bello! Vi si trovano qua e là frasi tese come bicipiti d'atleti e una profondità di critica non ordinaria. « Ma io ripeto ancora una volta che sino a noi, sino ai modernissimi, non si aveva idea dell'armonia sostenuta dello stile; i *qui* e i *que* incrociantisi fra di loro ritornano senza posa in quei grandi scrittori. Nessuna attenzione alle assonanze; il loro stile molto spesso manca di movimento; e quelli che, come il Voltaire, hanno movimento, sono secchi qual legno. Ecco la mia opinione: più vado innanzi, meno trovo buoni e gli altri e me stesso » (II, 239). Qui il Flaubert, negando agli scrittori antichi il pregio

(1) *Le roman naturaliste*, Paris, 1896, pp. 169-70.

dell'armonia pare abbia voluto alludere soltanto alla Francia; chè se la sua osservazione si estendesse anche alla letteratura greca o romana, si sbaglierebbe e di molto. « In Roma, — scrive il D'Annunzio, — la musica verbale fu parlata e scritta; prima si dilatò aerea dai rostri, poi si fermò per segni nei libri. Come Marco Tullio Cicerone modulava con bocca quasi canora i suoi periodi per produrre nell'intimo degli ascoltanti un moto veemente, così Tito Livio nelle Decadi gareggiava di numeri coi poeti per amplificar la grandezza dell'anima romana nei fatti dal suo stile espressi. Entrambi sapevano che le sillabe, oltre il significato ideale, hanno una virtù suggestiva e comunicativa nei suoni composti ». E così, nella letteratura moderna, i nostri Boccaccio, Firenzuola, Caro, che « ereditarono dall'eloquenza latina lo studio del ritmo » (1).

Procedendo oltre, la correzione, diremmo, esterna è una condizione dello stile, non è tutto lo stile. Questo emana dal fondo, come il calore dal fuoco (II, 107); dalla *visée*, da una lunga energia, cioè, che corre sotto le parole dall'un capo all'altro dell'opera, senza punto rallentare (II, 203); dal piano medesimo del lavoro. Frasi scelte e belle metafore, sì; ma, come i punti gettati senza ordine e alla rinfusa non costituiscono la linea, nè le perle

(1) Op. c., X-XI.

la collana senza il filo, frasi e metafore non approderebbero a nulla, non sostenute da un principio interno, che non s'interrompe mai. « Ricorda ancora una volta che non le perle fanno la collana, ma il filo; e appunto perchè avevo ammirato nella *Paysanne* un filo trascendente, son sorpreso di non scorgerlo più *sì netto* nella *Servante* ». Qua e là parti indovinate; ma l'insieme? « La continuità costituisce lo stile, come la costanza fa la virtù. Per risalire la corrente, per esser buon notatore, occorre che il corpo, dall'occipite al tallone, sia steso sulla medesima linea; occorre che raccogliamo tutte le membra, come fanno i rospi, e le allunghiamo in misura sulla superficie, la testa bassa e i denti stretti: altrettanto deve fare l'idea attraverso le parole e non agitarsi, battendo a destra e a sinistra » (II, 356-7). Uno scrittore avrà un pregio o l'altro; il sentimento della natura, mettiamo, dei paesaggi riusciti; non basta per dire che ha stile: « di qui allo stile, all'arte corre un abisso. Non si sa quanto costa una frase ben fatta; ma che gioia quando vi è tutto, colore, rilievo, armonia! » (IV, 162). Quando vi è tutto, e tutto a ogni passo! « Le opere perfette, scrive il Croce, non hanno *parti belle*; non si riesce ad enumerarne i pregi; formano un *tutto*, hanno *un sol pregio*, sono fusione completa; la vita circola in tutto l'organismo e non è ritirata nelle singole parti »⁽¹⁾.

(1) *Estetica*², p. 81.

Lo stile è il pensiero stesso e di questo ha la fortuna e le qualità; onde è falso che si possa dire tutto bene. « Vi sono idee impossibili, quelle logore, per esempio, o essenzialmente cattive; e poichè *lo stile non è se non una maniera di pensare*, se il vostro concetto è debole, il vostro dettato non sarà mai forte ». Ha corretto un capitolo del romanzo, che va preparando: « Parrà una prova di forza come concisione e nettezza, a chi l'esamini a frase a frase; nondimeno è *opprimente*, molto lungo e molto oscuro. La concezione, il fondo o il piano, non so, ha un vizio segreto, che arriverò a scoprire. Lo stile è tanto *sotto* le parole che *dentro* le parole; tanto l'anima che la carne di una opera » (III, 199). « Lo stile è la vita, il sangue del pensiero. Boileau era un piccolo fiume, stretto, poco profondo, ma meravigliosamente limpido e bene arginato; indi la sua perennità; nulla si perde di quel che vuol dire; ma quant'arte è stata necessaria per ottenere ciò e con sì poco! » (II, 313).

La cura dello stile dunque è niente altro che la cura del pensiero, dell'idea disposta e resa con efficacia; e non trova lungo la taccia fatta al Flaubert, che badasse troppo alla forma, trascurando il contenuto, o che trascurasse il contenuto per tener troppo dietro alla forma. Lo meriterebbe, l'accoglierebbe, il rimprovero, a patto gli si mostrasse che forma e contenuto son due cose distinte, le quali, nel

momento della concezione artistica e dopo, si prestino ad esser trattate diversamente; o non piuttosto due entità inseparabili, e come l'ombra e il corpo, di cui l'una segue fatalmente la sorte dell'altro. « Sino a che di una data frase non mi si sarà separata la forma dal fondo, sosterrò sempre che son due parole vuote di senso. Non vi sono belli pensieri, senza belle forme e viceversa. La bellezza trasuda dalla forma nel mondo dell'arte, al modo stesso che nel mondo nostro ne esce la tentazione, l'amore. Come non puoi estrarre di un corpo fisico le qualità, che lo costituiscono, cioè colore, estensione, solidità, senza ridurlo a una vuota astrazione, senza distruggerlo, così non toglierai la forma dall'idea; un'idea non esiste se non in virtù della sua forma. Supporre un'idea che sia senza forma è impossibile, quanto una forma che non esprima un'idea » (I, 156). Nè meno bene a proposito di una comedia d'Augier: « Anti-poeta se mai ve ne furono! A qual pro usare il verso per idee simili? Che arte fittizia e che assenza di vera forma questa pretesa forma esteriore! Vige ancora il vecchio paragone: la forma è un mantello. No: la forma è la carne stessa del pensiero, come il pensiero è l'anima della vita; più i muscoli del vostro petto saranno larghi, più respirerete con agio » (II, 187). Mi si dice che « bado troppo alla forma. Ahimè, la forma e l'idea son come il corpo e l'anima; per me

valgono tutt'uno e non so che siano prese separatamente. Più un'idea è bella, più la frase è sonora, siatene sicuri. La precisione del pensiero fa (ed è essa stessa) quella della parola». Se uno non si sente di scrivere, o scrive male, ciò avviene perchè a lui manca il principio intrinseco, l'anima della cosa, l'idea del soggetto (I, 304); perchè non palpita della vita dell'argomento. «Le parole sublimi, riportate nella storia, sovente sono state pronunciate da spiriti semplici; e questo non è un argomento contro l'arte, anzi; essi avevano ciò che costituisce l'arte, il pensiero concreto, cioè, un sentimento qualunque *violento* e arrivato al suo ultimo grado di ideale. Il principio: «Se aveste la fede, smuovereste le montagne», vale anche pel bello, e si può tradurlo: Se sapeste precisamente quel che volete dire, lo direste bene» (III, 116-7). Sicchè quando accade di logorarvi l'anima per una espressione che non arriva, è l'idea che manca. «L'immagine o il sentimento ben netto nella testa conduce la parola sulla carta. L'una cosa scende dall'altra» (II, 331).

Forse troppe le parole e disordinato il ragionamento; ma, più o meno chiaro, risulta legittimo dall'insieme che «che tanto si intuisce quanto si esprime» ⁽¹⁾, e viceversa.

Qualche dubbio può restare per la smania di qualità affatto secondarie dello stile, come l'ar-

(1) CROCE, *Estetica*², p. 11.

monia della frase, il giro del periodo, il colorito e la varietà della lingua, a rincorrer le quali si va alle volte incontro a seri pericoli. E certo non si potrebbe non dar torto al Flaubert, se appunto le consigliasse a dispetto di tutto, e se tollerasse che « per l'ebbrezza della frase si perdesse di vista l'idea » (II, 367); ma il fatto è che per lui la quistione rientra in quella più generale, esposta innanzi, di materia e forma; e, o perchè edotto dall'esperienza propria o perchè convinto che la cosa stia realmente a quel modo, ritiene che quando un'idea sia propriamente matura e la si possenga da signore, la forma che ne deriva è perfetta non solo nei rapporti di corrispondenza tra contenuto e manifestazione del contenuto, ma anche in quella che è superficie esterna. Elaborata a dovere la materia, lo stile per una legge misteriosa si trova di avere tutte le doti di primo e di secondo ordine, che vi si possono desiderare; e le pagine di tanti grandi, pagine finite *ad unguem*, son lì a testimoniare; il che vuol dire che, se scabrosità avverte il tatto, ancor non potete vantare dominio assoluto dell'idea; se la frase o il periodo non ha ritmo e spigliatezza, non ancora avete colpito nel centro, siete ancora più o meno lontano dal segno. Onde, per conto suo quel fare e rifare, quel delirare appresso a una parola, quel cesellare, quell'improbabile fatica durata ore, giorni e settimane su una pagina o due, « alla ricerca dell'assoluto, alla

ricerca dell'espressione unica, immutabile, perfetta, immortale. A rendere esattamente un pensiero, non vi può essere che un'espressione sola, *la seule qui convienne* di cui parla il La Bruyère. E un pensiero esattamente espresso è un pensiero, che già esisteva dirò così preformato nella oscura profondità della lingua » ⁽¹⁾. « Constato un rapporto, — afferma il Flaubert, — un rapporto necessario tra la parola giusta e la parola musicale; si arriva sempre a fare un verso, quando si afferra fortemente il proprio pensiero. La legge dei numeri governa dunque il sentimento e le immagini; e ciò che sembra esteriore non è se non il di dentro » (IV, 227). La cura della bellezza esterna per lui è un *metodo*. « Quando io scopro una cattiva assonanza o una ripetizione in una delle mie frasi, son sicuro d'essere nel falso; a forza di cercare trovo l'espressione giusta, che era la sola, e che è nel tempo medesimo l'armoniosa. La parola non manca mai, quando si possiede l'idea » (IV, 225). Certo, considerata in sè, la rotondità della frase è nulla, bene scrivere è tutto; e ricorda il detto del Buffon: « Bene scrivere è tutt'insieme ben sentire, ben pensare e ben dire ». L'ultimo termine dipende dagli altri due, poichè bisogna sentir fortemente affin di pensare, e pensare per esprimere (IV, 225). Perciò consiglia di rumi-

(1) D'ANNUNZIO., Op. c., p. 26. Cf. MAUPASSANT, nella *Préface* alle *Lettres de G. Flaubert à G. Sand*, Paris, 1884, LXV.

nar bene il proprio obbiettivo, prima di pensare alla forma; « questa non arriva buona, se non quando l'illusione del soggetto ci assedia » (II, 350). Perchè un libro sudi la verità, non sia cioè falso nella forma, perchè la forma stessa nasca perfetta sotto la penna, « dovete essere imbottiti del soggetto fin sopra gli orecchi, allora il colore viene affatto naturalmente, come un risultato fatale, come una fioritura dell'idea » (III, 112); « occorre che la realtà esteriore entri in noi, sino a farci quasi gridare, per riprodurla bene; quando si ha il modello netto innanzi agli occhi, si scrive sempre bene » (II, 269), con colore, rilievo ed armonia.

Del resto, si ritengano pure come non necessarie, come non essenziali le qualità, che egli ricerca nelle opere sue e pretende in quelle altrui; che perciò? Ognuno può osservarle in autori rispettati e rispettabili e si è ben lungi dal considerarle come difetti; perchè dunque ascrivere a colpa a lui la fatica di procurarsele? Perchè dispensarne coloro che desiderano e credono di appartenere al regno dell'arte?

E qui una *boutade*. Vi è chi ne ha fatto e può farne a meno, senza scendere di un gradino dalla sua altezza, e si chiama Dante, Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Hugo.... Costoro hanno « la fantasia mostruosa » che basta a proteggerli dall'azione del tempo; ma noi, noi, che non fummo ugualmente favoriti dalla natura, perchè potremmo valere se non per l'esecuzione finita?

Quando non si fa il Partenone, bisogna alzare delle Piramidi; e al contrario, ove non si è capaci di alzar delle Piramidi, occorre sforzarsi a edificare Partenoni, o sparire. «Ciò che distingue i grandi geni è la generalizzazione e la creazione; essi riassumono in un tipo personalità sparse e apportano alla coscienza del genere umano nuovi personaggi; non si crede forse all'esistenza di Don Quijote come a quella di Cesare? Shakespeare è qualche cosa di formidabile sotto questo aspetto; non era un individuo, ma un continente; vi erano dei grandi uomini in lui, delle folle intiere, dei paesaggi. Non hanno bisogno di far dello stile costoro, son forti, a dispetto di tutti gli errori e a causa di essi. Ma noi, i piccoli, non valiamo che per l'esecuzione finita. Hugo in questo secolo, supererà tutti, benchè pieno di cattive cose; quale soffio immenso! Arrischio qui una proposizione che non oserei dire altrove: i sommi scrivono spesso molto male, e tanto meglio per essi. Non in loro bisogna cercar la forma, ma negli scrittori di secondo ordine, come Orazio, La Bruyère etc.» (II 137-8) Una *boutade*, ho detto; e la distinzione tra grandi e piccoli, tra poeti di primo e di secondo ordine, non può avere altro valore. La verità è che la stessa legge governa e deve governare gli uni e gli altri; dove Shakespeare non ha stile non è Shakespeare, nè Hugo, Hugo. Ad ogni modo, il Flaubert continua insistendo: Noi minori, se si vive, si vi-

ve per la correzione, la quale, intesa e praticata nel senso più alto e più vero, fa al pensiero ciò che l'acqua dello Stige fece al corpo di Achille: « lo rende invulnerabile e indistruttibile » (II, 171). « Trovar quindi la parola e la frase giusta, evitar le assonanze, dare un giro armonioso ed elegante al periodo » (III, 112), è un dovere a cui non è dato sottrarci, senza perdervi qualche cosa, e dall'adempimento del quale l'arte non può che guadagnare. « Tutti i parrucchieri son d'accordo a dire che più si pettina una chioma, più luccica. Lo stesso è dello stile: la correzione fa il suo splendore » (II, 147).

Classicista o romantico? L'uno e l'altro insieme. Classicista, allorchè raccomanda l'idea esattamente resa, la linea diritta, la concisione e la nettezza, la forma limpida e sotto ogni riguardo perfetta; romantico — era venuto su, assistendo ai maggiori trionfi della scuola nel 1830 e respirando a pieni polmoni di quell'aria, perchè potesse poi disfarsene del tutto! — allorchè chiede nello stile colore, movimento, vita. « Letterariamente parlando, vi ha in me due uomini distinti, l'uno amante di *gueulades*, di lirismo, di grandi voli d'aquila, di tutte le sonorità della frase e di alte idee; l'altro che si compiace a rilevare il piccolo fatto colla stessa potenza che il grande e vorrebbe farvi sentire quasi *materialmente* le cose, che riproduce » (II, 69). Lascio stare il classicista, che grida

per mille voci in quanto siamo venuti finora dicendo, e anche il realista, che si accusa nelle ultime linee riportate qui innanzi; mi fermo al contemporaneo di Victor Hugo e del Gautier, al discepolo dello Chateaubriand, le cui pagine alate, i cui splendori formarono sempre il suo segreto tormento, la sua invidia. La *Bovary* « tutta calcoli ed astuzie di stile, non è del mio sangue, non la porto nelle mie viscere; sento che è una cosa voluta, artificiale. Sarà forse una prova di forza che ammireranno alcuni; altri vi troverà verità di particolari e di osservazione; ma l'aria, l'aria, i grandi modi i periodi larghi e pieni svolgentisi come fiumi, le metafore, i grandi splendori di stile, tutto ciò che amo, in una parola, ve lo cerco invano » (II, 224). Ha tante doti il Leconte, ma nelle sue poesie, il colore è sempre di una tinta grigia (II, 200); il rilievo, che « risulta da una vista profonda, dalla penetrazione dell'oggetto » (II, 168), è sempre assente; gli manca il cuore, a questo giovane, « non già la sensibilità individuale o anche umanitaria, ma il cuore nel senso quasi medico della parola. Il suo inchiostro è pallido; è una Musa che non ha pigliato abbastanza aria. I cavalli e gli stili di razza hanno piene di sangue le vene, e il sangue si vede battere sotto la pelle e correre dagli orecchi ai zoccoli. La vita, la vita! Gli è perciò che io amo tanto il lirismo; esso mi sembra la forma più naturale della poesia, la quale vi è tut-

t'una e in piena libertà. La forza di un'opera è interamente riposta in siffatto mistero; questa qualità primordiale, questo *motus animi continuus*, dà la concisione, il rilievo, l'ampiezza, lo slancio, il ritmo, la verità. Non occorre grande malizia per fare la critica di un libro; potete giudicare della sua bontà, dalla violenza dei pugni, che vi siete dati leggendolo, e dal tempo che s'impiega per esserne fuori » (II, 277). « Un poeta, — definisce lo Zola, — che ha il sangue freddo di veder giusto » (1).

(1) Op. c., p. 137.

IV.

L' arte è *rappresentazione*; ma di che? V' è materia che le sfugge o non le conviene?

La risposta del Flaubert è precisamente quella del De Sanctis: « Materia dell' arte non è il bello o il nobile, tutto è materia di arte, tutto ciò che è vivo, solo il morto è fuori dell' arte. Perciò base dell' arte, se mi è lecito imitare Terenzio, è questo motto: *Sono un essere vivente; niente di ciò che è vivo è straniero al mio petto* » (1).

La realtà oggettiva è inqualificabile nei rapporti coll' arte; e le parole *bello* e *brutto*, le sole che abbiano diritto di cittadinanza nel vocabolario del critico, non si addicono se non a cose le quali sono state già riscaldate dalla fantasia, già fecondate dal genio, a seconda che hanno o no avuta la loro espressione. Prima, niente ha rilievo, ma tutto è ugualmente capace di attirare l' attenzione dell' artista, di trasformarsi al suo sguardo e di riceverne l' afflato divino. Al poeta fu concesso il medesimo dono che a Mida, di vedersi mutato in oro tra le mani, quanto tocchi. « Non vi sono nè soggetti belli, nè soggetti brutti, e, dal punto di vista dell' arte pura, si potrebbe stabilire come assioma che non ve ne ha alcuno, essendo lo stile per sè solo una maniera di veder le cose » (II, 71). « Un tempo ritenevano che dalla canna da zucchero sola-

(1) *Scritti vari*, II, p. 73.

mente venisse lo zucchero; ora se ne estrae quasi da ogni detrito; altrettanto è della poesia, essa giace in tutto e dappertutto. Non un atomo di materia che non ne contenga» (II, 184-5); a noi di cavarla di là dove si nasconde. « La poesia è puramente soggettiva, non vi sono in letteratura bei soggetti; Yvetot vale Constantinopoli, e si può scrivere di un argomento o dell' altro ugualmente bene ». L' artista è come una pompa, come un gran tubo che scende nelle viscere delle cose, negli strati profondi della terra, e, aspirando, fa zampillare in fasci giganteschi al sole ciò che vi si celava informe e senza vita (II, 253). « La poesia è una pianta libera, cresce dovunque, senza essere stata seminata; il poeta non è se non un botanico, il quale va a cercarla » (I, 138). « *Bei soggetti*, questa parola non vuol dire nulla; tutto dipende dall' esecuzione. La storia di un pidocchio può essere più bella di quella d' Alessandro » (III, 301). « L' arte siamo noi ! » ⁽¹⁾. Noi sì, ma non tutti, nè sempre. Chè se non esiste materia che *a priori* sia morta, purtroppo non sono infrequenti i casi in cui morta rimane, per mancato possesso da parte di chi l' interroga; e ciò o perchè questi, nato Solone, Serse, Melchisedecco, si lusinghi di aver nelle vene un po' del sangue di Icaro; o perchè, anche nato Icaro, non voglia ammettere limiti alle sue for-

(1) DE SANCTIS, *Scritti vari*, II, p. 67.

ze e alle sue disposizioni. La poesia è in potenza qua e là, ma affinchè uno ve la trovi in atto, occorre prima, che abbia succhiato alle mammelle delle Muse, e poi che consenta a non cimentarsi con temi troppo gravi pei suoi omeri, a non aver preconetti di scelta; ma accolga così passivamente, direi, la voce della natura e passivamente segua le corde della sua cetra. Teoricamente e in astratto, ogni argomento è buono; ma nel caso particolare « buon argomento è quello che viene tutto di un pezzo, d'un sol getto. È un'idea madre, dalla quale discendono le altre. Non siamo liberi di scrivere questo o quello; non si sceglie, ecco ciò che il pubblico e i critici non comprendono. Il segreto dei capolavori è nella concordanza del soggetto e del temperamento dell'artista » (III, 55). « Niente, niente di quanto vorrei, chè i soggetti non si lasciano scegliere; s'impongono da sè. Troverò io mai il mio? Mi cadrà mai dal cielo una idea in rapporto col mio temperamento? (III, 382). Buono « il motivo », spontaneo cioè e quindi proporzionato; « l'aria completamente nella nostra voce, nè al di sotto nè al di sopra » (II, 189); e si va a gonfie vele e da trionfatori, colla vittoria in pugno.

Posto così il problema, è chiaro che il Flaubert non volesse e non potesse fare un'eccezione per argomenti, che in altra sede vengono battezzati *immorali*; nulla è in questi, che li sottragga alla legge, per cui quanto comprende

l'universo, può essere elevato ad arte; come nulla vieta che la fantasia di un artista si trovi gravida di loro, piuttosto che d'altro; e il dibattito estetico resta chiuso. Se non che, passando dal campo speculativo a quello dell'azione, si può sempre chiedere se convenga o meno di dare in pascolo al pubblico riproduzioni di vizi e di brutture; e la risposta dell'autore della *Bovary*, il libro trascinato con grande scandolo innanzi ai giudici della Senna « per offesa alla morale pubblica e alla religione » (1), non può sonare se non libertà. Ma non dirò che le ragioni, usate a rivendicarla, siano le migliori; poichè quando il Flaubert si scalmana a provare che anche il nero diventa bianco, passando per un certo crogiuolo, viene in fondo a concedere il supposto che l'arte possa essere morale o immorale; laddove « le azioni dei personaggi poetici... (non accadendo effettivamente) non sono sottoposte alla giurisdizione delle categorie morali, anzi unica e solamente alle estetiche; non si tratta di sapere se l'incesto sia buono o scusabile, se lo sbeffare e minotaurizzare un semplice di spirito sia lecito, ma

(1) Cf. MAUPASSANT G., nella *Préface* alle *Lettres de G. Flaubert à G. Sand*, Paris, 1884, XIII-XIV; e *Madame Bovary*, Paris, 1903, che in appendice ha il resoconto del pubblico dibattito, a cui presero parte Pinard per l'accusa e Sénard per la difesa.

bensi se Mirra è tragica e Ferondo comico» (1). L'arte afferma il Flaubert, è come il sole che mette dell'oro anche su un letamaio. Tanto peggio per quelli che non lo vedono... Ciò che è bello è morale». Essa agisce sull'animo come l'infinito. I marinai, per esempio, si direbbero materiati di un'altra pasta, talmente prodighi e generosi si mostrano alla prova; a che attribuirlo se non al *contatto del grande*? «Uno che ha sempre innanzi tanta distesa di mare quanta può percorrerne occhio umano, deve riportare da questa consuetudine una olimpica serenità... Nel medesimo senso bisogna cercar la *moralità dell'arte*. Al pari della natura, l'arte moralizza, elevando l'animo sulle ali del sublime» (II, 2 89). Una specie di catarsi, insomma, con esito e conseguenze estetiche ed etiche insieme. E mentre si dibatte sul suo capolavoro, presentando forse la tempesta e per nulla sgomentandosene, confessa che da questo lato ciò che lo sostiene è «il convincimento di essere nel vero, e se sono nel vero, sono nel bene, compio un dovere, fo un'opera di giustizia. Ho scelto forse? È forse colpa mia? Chi mi spinge? Non sono stato crudelmente punito di aver lottato contro quest'impulso? Bisogna scrivere come si sente, esser sicuro che si sente bene e infischiarci del resto» (II, 204). Pubblicatolo, dichiara che l'ac-

(1) V. IMBRIANI, cit. dal CROCE ne *La Critica*, IV, p. 318.

coglienza oltrepassa le sue speranze, e aggiunge: « Le donne soltanto mi considerano come *un orrore d'uomo*; trovano che son troppo vero, ecco il fondo dell' indegnazione. A me invece sembro d' essere moralissimo e di meritare il premio Monthyon; poichè da questo romanzo scende un insegnamento molto chiaro, e se *le madri non ponno permetterne la lettura alle figlie*, ritengo che i mariti non farebbero male a consigliarlo alle mogli. Ma, confesso, di ciò non mi do pensiero; la morale dell' arte sta nella bellezza » (III, 70-1). Comunque, egli ne è soddisfatto; quelli che gridano, gesuiti in veste lunga e gesuiti in veste corta, sono irritati delle sue metafore o della sua franchezza, niente altro (III, 76). « Volete sapere a che siamo ridotti? Neppure le fotografie vogliono più, il dagherrotipo è un insulto e la storia una satira! » (III, 78). Importa poco, « se una cosa è vera, è buona; gli stessi libri osceni non sono immorali, se non perchè mancano di verità » (IV, 230).

Che da uomo il Flaubert, ad onta dei suoi amori con Apuleio e Rabelais, sentisse una forte nausea pel fango borghese, che rivoltava nelle sue opere, lo scriveva, protestando, al Pichat, lo ripeteva in mille luoghi alla Colet e ad altri; ma è affare, che non ci riguarda. *Paulo maiora....*

Si sarà osservato come il Flaubert, ogni qualvolta gliene capiti l'occasione, lascia intra-

vedere una diffidenza non ordinaria per la volontà; è un punto sul quale giova indugiarsi un momento, e perchè dimostra che egli sentisse di istinto il carattere teoretico della poesia, e perchè sono di massima importanza le deduzioni che ne ricava nei rapporti tra la forma intuitiva e la forma pratica dello spirito. Di queste la prima è indipendente dalla seconda, e se sempre sa mantenersi tale, non permettendo invasioni nel suo campo, tutto procede pel meglio; se invece si lascia accompagnare o peggio dominare dall'altra, la sua sorte è decisa. *Voler* fare questo o quello, *voler* fare così o così, accingendosi a un'opera, è già averne compromessa la riuscita: condizione essenziale dell'arte è la spontaneità, fuori dalle scuole, lungi dai modelli e dalle regole. « Un poema è possibile, solo ove consentiamo a sbarazzarci d'ogni intenzione di farlo » (II, 186). Si concepisce liberamente e liberamente « occorre eseguire come si è concepito. Se io volessi mettere dell'azione nel romanzo che sto preparando, mi muoverei in virtù di un sistema, e guasterei tutto. Bisogna cantare nella propria voce » (II, 67). Le prefazioni, nelle quali l'autore afferma di aver avuto un programma o una mira, scrivendo, o stanno sul limitare di opere sbagliate, e sono una prova di più al nostro assunto; o precedono opere eccellenti, e sono una calunnia. « Che significa, chiede a Paul Alexis, *il trionfo certo della nostra lotta*

nella Dedicà (di *La fin de Lucie Pelegrine*) ? Quale lotta ? Il realismo ? Lasciamo da parte simili puerilità. Perchè guastare un'opera con *prefazioni* e calunniarsi con un'insegna ? » (IV, 362). A mala pena si immagina il male, di cui è stato vittima pure il genio, allorchè ha raccolta o si è fabbricata una poetica, allorchè si è messo al seguito di un caposcuola. Esempio lo Chateaubriand, che, guardando ad altri, si è come tarpate le ali ; egli ha subito il medesimo destino del Voltaire. « L'uno e l'altro, hanno fatto, artisticamente, il possibile e l'impossibile per guastare le più ammirabili doti loro concesse da Dio. Il Voltaire sarebbe stato un gran poeta, senza Racine, e, senza Fénelon, chissà che vette avrebbe toccate la mente che concepì *Velléda* e *René*. Se le opere classiche risplendono di immortale bellezza, gli è che sono originali : il punto è questo, trarre ogni cosa dal proprio essere ». Certo è necessario leggere, e molto anche ; ma a patto che, quanto viene di fuori, si trasformi in sangue. « Occorre bere degli oceani e digerirli » (II, 99). « Occorre sapere a memoria i maestri, idolatrarli, cercar di pensare come essi e poi separarsene » (II, 138). Santo e nobile desiderio quello di gareggiare coi sommi ; ma la via diritta e sicura perciò non è mettersi sulle loro orme. « Siamo artisti quanto essi, se possiamo, ma altrimenti che essi » : parole, che ricordano il celebre detto del Goethe, che la miglior maniera di imitare i Greci è pro-

curare di esser grandi quanto essi lo furono. « Invece di ostinarci a riprodurre vecchi *chics*, bisogna sforzarsi a inventarne di nuovi » (II, 277) a inventarne, cavandoli da noi e mirando in noi, come se niuno ci avesse mai preceduti. Dettare un poema, tenendo innanzi dei modelli, è come confezionare un abito, avendo d'occhio l'ultimo figurino. Abiti belli si fanno « studiando che forma, che colore conviene alla tale persona, *in tale determinata circostanza*; vi è in ciò un rapporto di toni e di linee, che il sarto deve afferrare ». E lo stesso vale per ogni opera d'arte; quando nasce, è come se il mondo sorgesse con lei, e nulla fosse esistito prima, nulla le esistesse d'attorno. « V'è niente di più stupido di quel bullettino di mode, che parla degli abiti portati la settimana ultima, perchè altri si decida a portarli la settimana vegnente, e che dà una regola per tutti? Ciascuno per essere ben vestito, deve vestire come si conviene alla sua persona. È sempre la quistione delle poetiche, ogni opera da fare ha in sè la sua poetica, ed è obbligo nostro di trovarla » (II, 378-80).

E, dopo ciò, parlategli di scuole; ditegli che ne fonda o ne segue una! « Voglio provare, — dice tracciando lo schema delle prefazioni, che poi non scrisse, — voglio provare l'insufficienza delle scuole, quali che siano, e dichiarare ad alta voce che noi non abbiamo la pretesa di fondarne, che non bisogna fondarne » (II, 314). « La mia scuola! Ma io mi faccio ogni mag-

giore sforzo per procurare di non averne. *A priori* le respingo tutte » (IV, 220).

A me fia bello....

Voglio la mia libertà, e non seguire altro impulso che quello della mia voce interna, che in arte è la voce di Dio. « La mediocrità carezza la regola, io la odio; io sento contro di essa e contro ogni restrizione, corporazione, casta, gerarchia, livello, gregge un' esecrazione, che mi riempie l' anima » (II, 315). Del resto, le regole non resisteranno più a lungo all' opera demolitrice dello spirito moderno. « Le regole se ne vanno, le barriere cadono, la terra si spiana. Non è il segno foriero della libertà? L' arte, che è sempre all' avanguardia, ha almeno tenuta questa via: quale è la poetica che si tenga in piedi oggi? » (II, 130) « Che vanità tutte le poetiche » ! (III, 332)

Si fa bene dunque, concependo liberamente e liberamente eseguendo; ma attenti! Bisogna diffidare di quanto rassomiglia a ispirazione e il più delle volte non è se non partito preso, esaltazione fittizia, che ci siamo data volontariamente e che non è venuta da sola. D' altronde non si vive nell' ispirazione; nè Pegaso galoppa sempre; l' abilità consiste nel metterlo al passo che vogliamo, senza forzare i mezzi, come si dice in equitazione. « Dobbiamo leggere, meditar molto, pensare di continuo allo stile, e scrivere il meno possibile, allo scopo

unico di calmare l'idea, che bolle in noi e domanda di prendere forma, sino a che non gliene abbiamo trovata una esatta, precisa » (I, 187).

Con che indoviniamo già quale sia il pensiero del Flaubert sul vecchio e sempre dibattuto problema della parte serbata all'ingegno naturale e allo studio nelle creazioni artistiche: pensiero, che è determinato da motivi individuali, occasionali, storici. Chi scrive è quello stesso che diceva alla Sand: « Voi non sapete, voi, che significa passare tutto un giorno, la testa tra le mani, a spremersi il cervello, per trovare una parola. L'idea in voi scorre abbondante, continua, come un fiume; in me è un tenue filo d'acqua, e mi occorrono sforzi enormi prima di ottenere una cascata » (III, 295); quello stesso, che si paragonava « a uno che suoni il piano, avendo palle di piombo sulle falangi » (II, 128); « a uno che, avendo giusto l'orecchio, cavi suoni falsi dal violino; le sue dita si rifiutano di riprodurre la nota esatta, di cui ha coscienza. Allora le lagrime vengon giù dagli occhi del povero strimpellatore, e l'archetto cade dalla stanca mano » (I, 198); l'artista che, quantunque poco favorito dalla natura, ha la nobile ambizione e il proposito fermo *perpetuandi nominis* con opere eccellenti. — Quelli a cui scrive sono per lo più tali, la Colet specialmente, che, se lo sbalordivano per la facilità non lo contentavano punto per la qualità dei lavori: veri prodotti dell'epoca, figli o contem-

poranei del Lamartine, « che sdegnò di sottoporre le sue mirabili facoltà native alla disciplina gelosa dell'arte, non badando punto a dominare la vasta *rêverie*, che gli si diffondeva generosamente dall'anima, non regolandola, lasciandola, per così dire, irrealizzata » (1); del De Musset, che per pigrizia forse o per affettazione si sottrasse alla dura servitù del dovere poetico, si burlò della forma, dileggiò la rima, braviggiò la sintassi, non si dette il minimo pensiero della proprietà dei termini, prendendo per un'audacia di buon gusto ciò che era semplicemente una ribellione criminosa » (2): romantici insomma, che, « troppo liberalmente dotati dall'alto, avevano forse, nella maggior parte, abusato del processo un po' sommario, che consiste nel correggere i difetti di un'opera (quando pur li correggevano!) imbastandone un'altra...., ed era savio consiglio, aggiunge il Brunetière, richiamare pubblicamente le nuove generazioni al rispetto dello stile (e non dello stile soltanto!), era anzi ricondurle alle vere, alle sane, alle grandi tradizioni della lingua (meglio, della letteratura in genere!). Pascal rifaceva sino a quindici volte alcune delle *Provinciales*, e Racine non impiegava meno di due anni a comporre e a scrivere la *Phèdre* » (3).

(1) MENDÈS C., *La légende du Parnasse contemporain*, Bruxelles, 1884, p. 21.

(2) MENDÈS, *Ibid.*, p. 22.

(3) *Histoire et littérature*, II, p. 142.

Era anche di più: era l'ideale di un'arte, che, conservando la parte ragionevole e non perituro del classicismo, e rinnegando la parte caduca del romanticismo, fosse libera da pastoie e da convenzioni, e riconoscesse suo unico, supremo diritto e dovere di rendere esattamente l'idea, dovunque attinta, dall'antichità o dal medio evo, dalla vita contemporanea e nazionale o dalle storie e dalle tradizioni indiane. « Per Dio, di arabeschi ne faremo quanti e quando vorremo, e meglio degli altri. Bisogna mostrare ai classicisti, che siamo più classici di loro, e fare impallidire di rabbia i romantici, oltrepassandone le intenzioni » (II, 252); e a riuscirvi è uopo soprattutto di lavoro tenace e costante, di coscienza. Col qual termine, *coscienza*, a me sembra che nè il Flaubert, nè altri che la raccomandò con lui, volesse alludere alla *coscienza morale*, come pare l'intenda il Brunetiere, sulle parole del Guillaume ⁽¹⁾; sibbene alla *coscienza psicologica*, a quella specie di riflessione, che ci fa veder chiaro nelle opere nostre, e ci permette di analizzarle, di averle sott'occhio, negli elementi e nell'insieme; a un sentimento illuminato dell'arte, che di istintiva si fa ragionata, più conscia dei suoi mezzi, più sicura dei suoi effetti e dei suoi procedimenti. Il Flaubert privatamente e dalla solitudine di Croisset combatteva la battaglia inizia-

(1) Op. c., p. 223.

ta prima dal Gautier, già in fama di critico e di cesellatore della lingua, a Parigi. « La poesia è un' arte che si apprende, che ha i suoi metodi, le sue formole, i suoi arcani, il suo contrappunto, il suo lavoro armonico »; e l'ispirazione è padrona di sè solo a patto « di trovarsi sempre tra mano uno strumento perfettamente intonato e al quale non manchi alcuna corda » (1).

Travaille ! L'art robuste
Seul a l'éternité ;

un principio che fu praticato e piacque allo stesso Baudelaire (2). Vero è che l'un senso non esclude l'altro ; l'autocritica anzi può essere ed è tra i doveri morali di chi scrive col proposito di farsi leggere, appunto per la maniera di scrivere, come è proprio dell'artista (3); a me basta aver notata la differenza, e torno là onde m'era dipartito. L'amore, esclama il Flaubert, è la fede. « Fede e amore. *Se voi avete fede, smuovereste le montagne* ; chi ha pronunciato queste parole, ha rinnovato il mondo, perchè non ha dubitato... Tutto alla fine cede e tutto si abbassa innanzi ad una ostinazione costante » (II, 174). E ritornando su di una di-

(1) Riferito dal BRUNETIÈRE, *L'évolution de la poésie lyrique*, II, p. 69.

(2) Cf. BAUDELAIRE, *Fleurs du mal*, pp. 25-6.

(3) Cf. *La Critica*, IV, pp. 245-8.

stinzione, che rigorosamente non regge, segno di immensa invidia, situa da parte i sommi, quali Shakespeare, Rabelais, Cervantes, Molière, Hugo, le cui piramidi, cento volte superiori alle nostre, fatte di ciottoli pazientemente disposti l'uno sull'altro, risultano di un un sol blocco, alzato di un solo soffio, al disopra e al di fuori di ogni arte (II, 189). Questi vengono costituiti in una regione superna, dove si contempla e si ammira, senza fiatare; e il loro sorgere, la forma delle loro opere può paragonarsi a un rude colosso di pietra, venuto su, non si sa come, in virtù di forze segrete. Non sono archi di finita fattura, non tempi dalle linee classiche ed armoniche, non statue che rivelano le carezze della lima; son montagne dai fianchi larghi, dalla vetta che si nasconde tra le nubi. Michelet li chiama i *primogeniti della divinità!*

I *secondogeniti* vanno divisi in poeti ed artisti o scrittori: i poeti di vena larga e scorrevole, che cantano senza fatica e senza stento, quasi senza avvedersene; gli artisti meno ricchi, meno abbondanti, ma che vedono e sanno quel che fanno, pazienti, laboriosi, di una coscienza riflessa, attraverso la quale scoprono ed evitano ogni neo; i primi che, dotati di genio ma scarsi di gusto, son capaci di belli, bellissimi frammenti, non di un'opera dalla trama solida; i secondi che compensano col gusto e la tenacia del lavoro, il manco di genio, e pre-

sentano opere perfette, tanto resistenti quanto sudate. Esempio degli uni Byron, De Musset, Lamartine, Béranger; degli altri, tutti gli scrittori del secolo di Luigi XIV e specialmente il Boileau. « Boileau vivrà quanto Molière, quanto la lingua francese, benchè fosse un poeta dei meno poeti. Che ha fatto? Ha seguita la sua linea fino al termine ultimo ed ha dato al suo sentimento, così ristretto, del bello, tutta la perfezione plastica, di cui era capace » (II, 174). Dicasi lo stesso dei contemporanei di lui. « Non genii enormi, scorrendoli, nessuno sbalordimento, che vi faccia pensare a una natura più che umana, come capita leggendo Omero, Rabelais, Shakespeare, nessuno; ma che coscienza! Come si sono studiati di trovar l'espressione giusta dei loro pensieri! Che lavoro, che fibre! Come si consultavano a vicenda, come conoscevano il latino, come leggevano lentamente! E l'idea è resa tutta; la forma è piena, zeppa di cose fino a scoppiarne » (II, 194).

Quali dureranno di più? Il Flaubert non esita a rispondere: « Non sono i *poeti* che restano, ma gli scrittori » (II, 137). « Bisogna scrivere *freddamente*; diffidiamo di quella specie di riscaldamento, che si chiama ispirazione, e in cui entra spesso più di emozioni nervosa che di forza muscolare. Oggi, per esempio, mi sento molto disposto; la fronte mi brucia, le frasi si seguono; son due ore che mi propongo di scriverti, e il lavoro mi ripiglia di minuto in minuto;

in luogo di una idea, ne ho dieci, e dove sarebbe necessaria l'esposizione più semplice, mi viene una similitudine. Continuerò, ne son certo, fino a domani senza fatica. Ma io li conosco questi balli mascherati dell'immaginazione, dai quali si ritorna colla morte nel cuore, spossati, annoiati delle falsità viste, delle sciocchezze gettate sulla carta: ogni cosa deve essere fatta a freddo, posatamente. Quando Louvel volle uccidere il duca di Berry, bevve una caraffa di orzato, e non fallì il colpo: era un paragone del povero Pradier, e l'ho sempre vivo nella memoria, perchè di un alto insegnamento a chi sa intenderlo » (II, 175-6). Esser sempre padroni di sè, sempre coscienti del lavoro che compiamo, senza febbre e senza fretta. « Nota che si arriva a far delle cose belle, a forza di pazienza e di lunga energia; modera gli slanci del tuo spirito » (I, 187). « Non trascurar nulla, lavora, rifà e non licenziar l'opera, se non quando sei convinto di averle data tutta la perfezione possibile. Il genio non è raro adesso, ma ciò che manca e che bisogna sforzarci di avere è la coscienza » (I, 202). « Rifletti, rifletti, prima di scrivere; tutto dipende dalla concezione; quest'assioma del gran Goethe vale più di mille rettoriche messe insieme. Sinora non ti è mancato se non la pazienza; non credo la pazienza sia il genio, ma qualche volta ne è il segno, e lo sostituisce » (II, 132). « Il genio è Dio che lo dà, ma il talento è cosa che dipende da noi;

e con uno spirito dritto, coll' amore della cosa e una pazienza indomita, arriviamo ad averne » (II, 171). « Come supporre che nati con una vocazione mediocre e dotati di un certo giudizio, non si possa, a via di studio, di tempo, di accanimento, di sacrifici di ogni sorta, giungere a produrre del buono? Se così fosse, la letteratura, come l'intendiamo noi, sarebbe un'occupazione da idioti, e tanto varrebbe carezzare un pezzo di legno o covar ciottoli » (II, 203-4). Anche la natura deve aiutare; essa è anzi il supposto; ma c'inganneremmo a credere che basti da sola. « Nell'arte è il fanatismo dell'arte, che costituisce il sentimento artistico. La poesia non è se non una maniera di percepire le cose, un organo speciale che staccia la materia e, senza cambiarla, la trasfigura. Ebbene, se voi guardate il mondo esclusivamente attraverso queste lenti, esso sarà tinto della loro tinta, e le parole per esprimere il vostro pensiero si troveranno in un rapporto fatale con i fatti che l'avranno determinato. Per far bene una cosa, occorre che entri nella nostra costituzione; un botanico non deve avere nè le mani, nè gli occhi, nè la testa di un astronomo, e gli astri van mirati da lui solo in relazione alle erbe. Da questo connubio dell'energia e dell'educazione risulta il *tatto*, il *movimento*, il *gusto*, il *getto*, la luce infine ». Quante volte ha sentito da suo padre che indovinava le malattie, senza sapere perchè; « il medesimo sentimento che

suggeriva per istinto il rimedio a costui, deve far cadere noi sulla *parola*. A tal grado non perveniamo, se non nati pel mestiere, e dopo averlo esercitato lunghi anni con accanimento » (II, 193-4).

In queste teorie del Flaubert è facile riconoscere quello che poi fu il domma centrale dei Parnassiani. « L'arte senza dubbio non basta a dar vita a un'opera, occorrendo anche l'ispirazione o il genio; ma senza l'arte, che nella sua essenza si modifica molto meno che non supponiamo, senza di essa, che è generale ed eterna, niuna opera dura eternamente » (1). Nel Nostro forse si va un passo innanzi, in quanto ritiene che, a parità di condizioni, il gusto può supplire il genio, non il genio il gusto. Ma genio e gusto son veramente due cose diverse o non piuttosto due nomi di una cosa sola? (2).

(1) MENDÈS, Op. c. , pp. 21-2.

(2) Cf. CROCE, *Estetica*², pp. 120-1.

Checchè sia di ciò, « il sentimento, che strinse intorno a Leconte De Lisle i fedeli del Parnaso, fu un sentimento di triplice protesta contro l'arte d'oltranza praticata dai romantici hugolatri, contro l'arte banale degli scrittori di canzoni (Désaugier, Béranger etc.), contro l'arte piaguncolosa e facile dei lamartiniani degenerati » (1); un desiderio cioè di maggior cura nella forma e di un fondo meno soggettivo (2). Un altro lato questo, *l'impersonalità*, per cui il Flaubert si accosta ai Parnassiani; e un altro capitolo della storia della critica, al quale è legato il suo nome: capitolo non nuovo del tutto, in quanto se ne trovano cenni fin nei trattatisti della Rinascenza; e neanche senza riscontri nelle altre letterature; poichè il male, che pigliava a combattere, come in Francia, era diffuso in Italia; e al di qua, come al di là delle Alpi, ebbe fustigatori feroci, tra cui Giosue Carducci nelle strofe *alte e animose* dell'*Intermezzo*.

Era una reazione; ma le cause di essa vanno cercate più lontano che nella stanchezza dei motivi e dei procedimenti della scuola in fiore: a spiegarsela convenientemente è uopo risalire

(1) CALMETTES F., *Un demi siècle littéraire, Leconte De Lisle et ses amis*, Paris, 1900, p. 163.

(2) Cf. PICA V., *Letteratura d'eccezione*, Milano, 1898, p. 19 e segg.

all'indirizzo scientifico inaugurato nel secondo quarto del secolo. Come il romanticismo, prima di essere estetico era stato filosofico e morale ⁽¹⁾; così il realismo, prima che nella fantasia, fu nel pensiero e nelle coscienze; prima che nell'arte dello Stendhal, del Balzac e del Flaubert, fu nelle speculazioni del Comte e del Littré e in tutte le manifestazioni della vita e dell'anima francese. Chi vuol conoscere l'uomo, interroghi non il proprio *io*, ma la fisiologia, l'etnografia, la storia; e il postulato, che colpiva in pieno petto *l'individualismo*, — caposaldo delle teorie del Cousin, del Jouffroy e del Saisset, e centro delle dottrine romantiche —, sostituita l'osservazione esterna all'interna, contribuì, se non altro, a sviluppare il senso del reale e ad educare caratteri di salda tempra, abborrenti dal sogno, preparati a tutto e a tutto pronti a rassegnarsi, come tanti fatalisti. Gioie o dolori, angeli o mostri, viltà o eroismi, v'è una logica delle cose e degli avvenimenti, a cui l'uomo non può sottrarsi! Che spiriti siffatti si dovessero sentir portati, non a temi fantastici e sentimentali, non a costruzioni ideali e subbiettive, ma a qualche cosa di sodo, appare ovvio; e si rivolsero alla vita: la vita in atto, nella sua continuità, al dire del De Sanctis, come la fa la natura. L'artista cioè, nel creare, guarda alla vita reale; e cercando di avvicinarlesi quanto più è possibile, « non tratta la sua creatura

(1) Cf. *La Critica*, IV, pp. 241-5.

come un mezzo a sfogare i suoi sentimenti e fa discontinua quella vita, interrompendola coi suoi inni e colle sue elegie » ; ma « dimentica sè in lei e ne rispetta l'autonomia » ; l'arte insomma diviene oggettiva e lascia che le cose parlino da loro, che il lettore entri in comunione immediata colle cose ⁽¹⁾. L'opera letteraria è come un quadro o una statua in cui non v'è posto per l'autore ; ed è perfetta, « quando l'affinità e la coesione di ogni sua parte diviene così completa, che il processo della creazione rimane un mistero ; quando la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragion d'essere così necessaria, che la mano dell'artista rimane assolutamente invisibile e l'opera prende l'aria di un avvenimento reale, quasi si fosse *fosse fatta da sè*, e avesse maturato e fosse venuta fuori spontanea, senza portar traccia nelle sue forme viventi nè della mente ove germogliò, nè dell'occhio che la intravide, nè delle labbra che ne mormorarono le prime parole » ⁽²⁾. Una lagrima o un sorriso che faccia eco alle lagrime e ai sorrisi dei personaggi cacciati sulla scena ; un'esclamazione, un giudizio, una morale qualsiasi, e l'opera non avrebbe più « la sua unità impersonale, il suo carattere di processo verbale, scritto per l'eternità sul marmo. L'emozione dello scrittore sarebbe di imbarazzo a quella dei personag-

⁽¹⁾ *Scritti vari*, II, p. 144. Cf. anche p. 73.

⁽²⁾ CAPUANA, *Op. c.*, II, pp. 122-3.

gi; dal giudizio suo resterebbe attenuata la solenne lezione dei fatti » (1).

Il De Sanctis, parlando dell'*Assommoir*, illustra da par suo questo nuovo atteggiamento dello spirito artistico, e quello che egli chiama *stile delle cose, ideale delle cose*. « Nella stanza dell' albergo *Boncoeur*, in mezzo alla desolazione, al presentimento dell'abbandono, un raggio di sole penetra illuminando. Mentre il pianto e i singhiozzi soffocano la madre, due bambini dormono nel riso della pace. Un poeta direbbe subito che quel raggio di sole e quella celeste pace è un'ironia. Zola non dice nulla. È la cosa che parla sola. C'è anche Lalia, fanciulla di otto anni, che ha visto morir la mamma sotto le mazzate del padre ubbriaco, che prende anche lei ciascuna sera le frustate dell'ubbrichezza, che fa da mammina lei alle due piccole sorelline, ed è tutta ordine, tutta nettezza, tutta previdenza, e non ha altra espressione dell'anima se non due occhi neri, pensosi, che talora ingrandisce, quando alcuna cosa esce dall'abitudine e la sorprende. Oramai è usa al puzzo dell'acquavite, foriero delle frustate. Ma una sera entra la buona Gervasia, che talora, le era scudo contro il padre, lo sente dalla bocca di Gervasia e ingrandisce quegli occhi neri pensosi. Quanta materia di osservazione, quanta commozione in quella Lalia, che non parla e

(2) ZOLA, *Les romanciers naturalistes*, pp. 128-9.

guarda. Questo è l'ideale delle cose » (1). Così anche il Flaubert, nel riferire alla Colet le sue impressioni sull' *Uncle Tom*, dopo aver notato che il libro non vivrà più della quistione adombrati, perchè concepito come mezzo di lotta e non come incarnazione disinteressata del bello puro, aggiunge: « Le riflessioni dell'autore mi hanno continuamente irritato; o che c'è forse bisogno di prediche sulla schiavitù? Mostrate-mela, ecco tutto. Il gran pregio del *Dernier jour d'un condamné*, ad onta della prefazione, che è un attentato alla robustezza dell'opera, per me sta appunto nel fatto che non vi si trova una parola contro la pena di morte; nè il poeta declama contro l'usura nel *Mercante di Venezia*; ma la forma drammatica ha questo di buono che annulla l'autore » (II, 155). E nei *Deux Chemins* del De Maricourt osserva fra l'altro: « A che pro l'inciso *comme pour obéir à la grande loi du contraste*? Se lo ritraete il contrasto, è inutile rilevarmelo » (III, 341). Insomma « poco parlare noi e far molto parlar le cose. *Sint lacrimae rerum* Dateci le lagrime delle cose e risparmiateci le lagrime vostre! » (2).

Questo il punto di partenza; e non si nega che un'arte così concepita ha qualche cosa di veramente forte, non volendo ripetere da altro la sua efficacia che dall'intensità dell'espres-

(1) *Scritti vari*, II, pp. 78-9.

(2) DE SANCTIS, Op. c., II, p. 82.

sione; ma il dibattito si va a mano a mano allargando; e nella caccia all' *io*, senz' altro motivo che il proposito di fare l' opposto di quel che hanno fatto gli ultimi romantici, si dà addosso a ogni forma di poesia, che sia la manifestazione diretta o indiretta di un contenuto proprio della psiche dell' artista, e specialmente se tolto dalla sfera dei sentimenti conosciuti sotto il nome di *simpatie*.

Che non sia un principio di quelli che non ammettono contrari, ognuno facilmente comprende. L' *io* interiore, *le moi haïssable* di Pascal, non è di per sè refrattario all' arte, nè questa sdegnava di accogliere fra le sue braccia — grandi quanto quelle della bontà divina — la storia intima, gli intimi sogni e gemiti e palpiti di colui che canta. La luce che avvolge la memoria di Saffo, gridante al mondo lo spasimo disperato della sua carne, non è più tenue di quella onde si irradia il nome di Rabelais; la vetta sulla quale l' ammirazione concorde dei secoli ha messo Orazio o Tibullo non è meno sublime di quella conquistata dal Lafontaine; il lauro del Petrarca o del Leopardi val bene quello di Leconte De Lisle. Alla corona stessa del Balzac, che fa così di frequente capolino nelle pagine dei suoi romanzi, non una fronda sarebbe mancata, se pari alle costruzioni grandiose avesse avuto lo stile. Ciascuno per una via propria, con metodo e corda propria, raggiunge il grado di perfezione al di là del qua-

le ogni scala di valori è un non senso. « L'io — osserva bene E. des Essart — non è odioso se non negli autori mediocri » (1). Ma in Francia, « dove per l'antico buon senso smarrito — è un francese che parla — è uso che un disordine cacci l'altro » (2), l'impersonalità dell'arte fu assunta a dignità di domma, in opposizione al soggettivismo romantico; ed ebbe paladini i classicisti quali Nisard, Saint - Marc Girardin e Brunetière, i Parnassiani, e i realisti tutti dal Proudhon allo Zola. Ragioni apodittiche in sostegno della tesi nessuno ne dà, e nessuno potrebbe darne; abbondano invece quelle di convenienza, e son varie come le scuole a cui i critici appartengono. Il Flaubert, che vi era portato anche per temperamento — il primo esempio di arte impersonale nell'epoca moderna è infatti nella *Bovary* — qua e là nell'epistolario ne adduce parecchie, non sempre mantenendosi eguale, e spesso contraddicendo più o meno visibilmente a teorie predilette, come la *spontaneità* e la *finalità*.

Il *leit - motiv* di tutta la discussione si può trovarlo in una lettera del 1853 alla Colet. « Nella *Paysanne*, scrive, eri stata shakespeariana, impersonale; nella *Servante* hai fatto causa comune col personaggio che volevi ritrarre. Il lirismo, la fantasia, l'individualità, il partito

(1) In PETIT DE JULEVILLE, Op. c., VIII, p. 17.

(2) CUVILLIER - FLEURY, *Études historiques et littéraires*, Paris, 1854, I, p. 19.

preso, le passioni dell' autore si aggrovigliano intorno al soggetto; e se il poema par che abbia un' aria di maggiore freschezza, se è meglio riuscito nella forma e conta brani splenditi, nell' insieme non varrà mai la *Paysanne*, che è stata *immaginata*, che è dovuta tutta alla tua fantasia. Immaginando, riproduciamo la generalità; appigliandoci invece a un fatto *vero*, non esce dall' opera nostra se non qualche cosa di contingente, di relativo, di ristretto » (II, 356). Ma, si sa, colle esigenze della polemica, aumenta lo studio dei mezzi sia offensivi che difensivi; e le ragioni si moltiplicano, non legate da altro rapporto fra di loro, che quello possibile fra i diversi raggi di un cerchio: il centro da cui partono. Preme rilevare, per altro, che nel Flaubert non v'è preoccupazione per la qualità del tema, considerato in sè, come pericoloso o inutile alla massa dei lettori: le ragioni che svolge son tutte ragioni estetiche; e consistono nei difetti che fatalmente sembra accompagnino la forma di chi canti se medesimo, e l'interesse in ogni senso limitato che destano le opere, espressione di un fatto non universale e assoluto, sì individuale e relativo. Ciò che è *un solo uomo*, è destinato a sparire con quest' uomo.

All'artista, scrive il Flaubert, usando quasi le medesime parole del Leconte e del Gautier ⁽¹⁾, all' artista non è consentito di esporre la sto-

(1) Cf. BRUNETIÈRE, *Questions de critique*, p. 199.

ria dei casi suoi, gli amori propri o degli amici; ei deve essere nell'opera « come Dio nell'universo, presente dappertutto e dappertutto invisibile ». Causa e principio di una seconda natura, quale è l'arte, nel darle vita batterà una via analoga a quella tenuta dall'altro per la prima; in modo che lo spettatore, pur sentendo in ogni atomo una forza segreta e immensa, non riesca a spiegarsi la genesi del nuovo e meraviglioso microcosmo, che gli sta sotto gli occhi, e ne provi stupore, ne resti come schiacciato. Non fecero forse così i Greci? Per ottenere con maggiore sicurezza questo effetto, essi, che miravano addirittura al divino, piuttosto che mettere innanzi la persona loro, scelsero i protagonisti nelle più alte classi sociali e fin nell'Olimpo (II, 155). « Come Dio nella creazione, — ripete e ripeterà mille volte, — invisibile e onnipotente: si faccia sentire dappertutto, non si lasci vedere in alcun luogo. L'arte deve elevarsi al di sopra degli affetti individuali, delle suscettibilità nervose; e gareggiare in precisione colle scienze fisiche » (III, 376). Non attiri l'autore i caratteri a sè, ma, con uno sforzo dello spirito, trasporti sè nei caratteri; non plasmì i tipi a immagine e somiglianza dell'anima sua, di cui sarebbero il portavoce o lo specchio; ma li fuggi così come potrebbero e dovrebbero essere; e, annullando la personalità propria nella loro, li riproduca, ministro e quasi strumento della Musa;

la psiche dell'artista insomma sia la camera oscura necessaria all'elaborazione dell'idea; sia il mezzo, non l'obbiettivo o la negativa delle creature poetiche. « Questo almeno il metodo e viene a dire: Procurate di avere molto talento e anche genio, se potete » (III,331-2).

Per quanto chiaro il principio, fu anch'esso occasione di equivoci; e parve che impersonalità, che arte oggettiva e scientifica significasse un'arte di cervello e non di fantasia; che assenza dell'artista dall'opera, come attore della favola o come fonte da cui emanino confessioni e ricordi, importasse assenza dell'artista dall'opera come causa efficiente o formale di essa; che, in una parola, bando dell'*io empirico*, del *vil muscolo nocivo a la grand'arte pura*, fosse bando dell'*io spirituale*.

« Non metter niente del nostro cuore in ciò che scriviamo! Non capisco proprio più. A me sembra che non vi possiamo mettere altro. Forse che uno può separare il suo spirito dal suo cuore? Son forse cuore e spirito cose diverse? E' forse possibile scindere l'essere in due? Non darsi tutto, mi pare assurdo quanto piangere con altro che cogli occhi o pensare con altro che col cervello » (1). Chi scriveva così si chiamava G. Sand; e in verità un temperamento meno disposto dell'autore di *Indiana*, di *Va-*

(1) Riferito dal BRUNETIÈRE, *Histoire et littérature*, II, pp. 135-6.

lentine, di *Jacques*, ad accogliere e comprendere il pensiero del Flaubert era difficile trovare; e infatti non lo comprese. Se si poteva e doveva combatterlo, era per ciò che conteneva di esagerato, negando quasi ogni diritto alla poesia soggettiva, che può essere ed esser buona quanto quella oggettiva; nel resto non sembra che il Flaubert si apponesse male ad affermare, in sostegno dell'opinione propria e contro le teorie prevalenti, 1° che « la verità umana, un dolore o una gioia personale », *qua talis* — contrariamente a ciò che poi, in difesa del De Musset, hanno affermato gli stessi Brunetière ⁽¹⁾ e Zola ⁽²⁾ — non contribuisce per nulla alla perfezione e alla durata di un'opera, dal punto di vista dell'estetica; 2° che la poesia prescinde dai sensi; e uno può benissimo, immaginando, esprimere fatti, che non l'hanno toccato fisicamente nè da vicino nè da lontano. Se la bellezza oggettiva delle passioni è un sogno; e se queste sono causa di turbamento dell'arte per gli elementi estranei, che vi introducono, non è meglio attingere altrove ispirazione al canto? Non è preferibile rivolgerci a ciò che è accaduto fuori di noi, se il ritrarre la storia delle anime nostre e dei nostri cuori, offusca spesso l'occhio e ci rende meno padroni del campo? Ogni arte è in fondo lirica, cioè contem-

(1) *L' évolution de la poésie lyrique*, I, p. 287.

(2) *Documents littéraires*, p. 93.

plazione e rappresentazione di uno stato psichico di aspirazione, di desiderio o di abborrimento; e personale o impersonale, il processo creativo è uno, simile e identico, dacchè la materia si affaccia sulla soglia dell'immaginazione; il dibattito non può riguardare se non il momento precedente, allorchè si assume questa materia o quella per lavorarvi su. V'ha chi pensa di poterla pigliare nel suo intimo, e ciò fa tanto più volentieri, in quanto si lusinga che la vita *vissuta fisicamente* aiuti di molto ad esprimerla con efficacia, e che, come nell'ipotesi di drammi sentimentali, si riesca per vie più spedite a cattivarsi le simpatie del pubblico. I realisti invece pretendono che la materia si cerchi fuori del proprio essere e che ci si appigli a casi tipici, che valgano per tutti i luoghi e tutti i tempi; ed è in questo lavoro preliminare che invocano spirito e metodo scientifico, non oltre. La fantasia si incaricherà del resto; e per virtù sua saranno possibili sovrapposizioni, sostituzioni di sentimenti e di individui; la stessa vita del cuore passerà sulla carta, non immischiandone il cuore; ma rimettendosene all'immaginazione. È un pregiudizio, aggiunge il Flaubert, che per scrivere bisogna prima sentire, o meglio *soffrire* le cose che si scrivono, e che perciò più disposti all'arte sian quelli, che hanno la fibra più sensibile, la sensibilità più delicata; un'eresia che basti soffrire per cantare. La poesia non è un fatto

di nervi o di sensi; si cantano cose non mai provate, cose anzi che ripugnano profondamente a chi le canta; sentire o aver sentito è meno che nulla per creare; e nel discutere lascia intendere come vedesse netta la distinzione — senza usare per altro proprio i termini acquisiti di recente all'estetica — tra intuizione e sensazione; questa che può non esser seguita da quella; la prima che può non sopporre la seconda, e costituisce di per sè sola il momento supremo del concepimento artistico ⁽¹⁾. « I nervi, il magnetismo! No, la poesia ha una base più serena; se bastasse aver nervi sensibili per esser poeta, io varrei più di Shakespeare e più di Omero. Empia confusione... La poesia non è una debolezza dello spirito; e queste suscettibilità nervose, questa facoltà di sentire oltremisura è proprio una debolezza... Incontriamo sovente bambini, i quali, avendo grandi disposizioni alla musica, ritengono delle arie, non appena le sentono; al piano si esaltano ed hanno violenti battiti di cuore; dimagrano, impallidiscono, cadono malati; e i loro poveri nervi, come quelli dei cani, si contorcono dalla sofferenza al suono delle note. Saranno essi i Mozart dell'avvenire? Tutt'altro; la vocazione è stata spostata; l'idea è passata nella carne, dove rimane sterile; e la carne perisce; non ne risulta nè genio, nè salute. Lo stesso accade nella poe-

(1) Cf. CROCE, *Estetica*², pp. 8-10.

sia ; non la passione fa i versi » (II, 81-2). Poco manca che il Flaubert non si unisca al Diderot nell'additare nella *sensibilità* nè più nè meno che la caratteristica del genio mediocre! ⁽¹⁾ Ad ogni modo *sentire* non basta ; « non basta trovarsi in preda a un sentimento per esprimerlo. Sappiamo forse di un solo brindisi, che sia stato scritto da un ubbriaco ? Il sentimento nelle arti è niente senza la forma » (I, 131). Osservate : « tutti i borghesi possono aver molto cuore e molta delicatezza ; tutti possono esser pieni dei migliori sentimenti e delle più grandi virtù ; eppure non per questo divengono artisti » (IV, 225). V'ha di quelli, invece che punto punto teneri, freddi, non provati mai dalle passioni, ve le rappresentano con un'intensità da sbalordire. Come mai ? Gli è che essi sanno immaginarle e tradurle, aiutati dalla fantasia fervida e pronta. « Io, dice, ho scritto pagine tenerissime senz'amore e pagine bollenti senz'alcun fuoco nel sangue. Ho immaginato, mi son ricordato ed ho combinato » (I, 28). Si riproducono e bene fin cose per le quali l'animo ha un'istintiva repugnanza. « Mi ritrarrò della *Bovary* con un disgusto spaventevole pei soggetti volgari. Però ho tanta pena a finirlo, questo libro ; mi occorre un grave sforzo per immaginare i miei personaggi e farli parlare ; chè essi mi ripugnano profondamente » (II, 303).

(1) Cf. CAPUANA, Op. c., II, p. 203.

Anzi meno lo scrittore sente una cosa, più è in grado di esprimerla, come è, come è sempre in se stessa, nella sua generalità e sfrondata di tutti i contingenti effimeri » (II, 82). « Dipingerai il vino, l'amore, le donne, la gloria, se ti rasseggerai a non esser nè ubbriaco, nè innamorato, nè marito, nè guerriero » (II, 19). Qualunque il soggetto, sufficiente e indispensabile per l'artista « è la facoltà *de se le faire sentir*, ossia il genio di *voir*, avere sotto gli occhi il modello che posa » (II, 82). « Non col cuore si scrive, ma colla testa; ben dotato che uno sia, è necessaria sempre questa concentrazione, che dà vigore al pensiero, e rilievo alla parola » (II, 137).

Da un lato solo, dal lato della facilità, guadagna il poeta soggettivo; ma in cambio quanto perde d'efficacia e di forza! Egli d'ordinario così lento e laborioso, constata che ove si mette a scrivere materia delle sue *viscere*, la bisogna va più che sollecita; ma allora, anche se la frase è buona, « manca l'insieme; le ripetizioni abbondano, abbondano i luoghi comuni e i modi banali. Trattandosi invece di cosa *immaginata*, poichè tutto deve scendere dalla concezione e la minima virgola dipende dal piano generale, l'attenzione si biforca: bisogna che non perdiamo di vista l'orizzonte e che guardiamo nel medesimo tempo ai piedi. Il dettaglio è atroce, specialmente per uno che lo ami come me. Le perle compongono la collana; ma

è il filo che la fa; ora infilare le perle, senza perderne una sola e tener sempre il filo col l'altra mano, ecco la malizia »; ed ecco anche il segno della vera vocazione. Ammiriamo la corrispondenza del Voltaire; ma il poveretto non è stato capace d'altro che di *esporre opinioni proprie*; al teatro cadute, cadute nella poesia pura. Non dettò più di un romanzo; e in quello stesso, che è il riassunto di tutte le sue opere, il miglior capitolo rimane la visita a Pococurante, dove l'autore esprime ugualmente idee sue. Senza dubbio quelle quattro pagine, in cui si trovano condensati sessanta volumi e mezzo secolo di fatiche assidue, sono una meraviglia di stile; « ma io avrei sfidato il Voltaire a fare la descrizione di uno soltanto dei quadri di Raffaello, onde ride » (II, 304-6). Sicuro, insiste presso la Colet, niente più debole dell'arte a base di sentimenti personali. « Ricordalo, seguilo sempre questo principio, anatomizzando ogni fibra umana, cercando tutti i sinonimi della parola; e vedrai, vedrai che distese allo sguardo, che note allo strumento, che calma allo spirito! Ricacciato all'orizzonte, il cuore lo illuminerà dal fondo, invece d'abbagliarti al primo piano; i tuoi personaggi vivranno, se fai che l'essere tuo sparisca nel loro; e piuttosto che un'eterna personalità declamatoria — la quale, travestita e mascherata come è, non può neppure avere nettezza di rilievo, per mancanza di particolari precisi,

— folle intere si muoveranno nelle tue opere ». Quante volte egli ha sofferto di ciò nei libri di lei; quante volte è stato offeso dal poetizzazione di cose, che avrebbe preferite allo stato naturale! « Perchè prendere l'eterna figura insipida del poeta, che più rassomiglia al tipo e più si avvicina a un'astrazione, a un certo che di anti-artistico, di antiplastico, di anti-umano, e quindi di anti-poetico, per quanto studio uno possa mettere nelle parole? » L'arte deve esser tale che si mantenga da sola nella spazio infinito, completa in sè e indipendente da colui che la produce. « Rispettiamo la lira; essa non è fatta *per un uomo*, ma *per l'uomo* ». E qui il misantropo, l'assertore dell'indipendenza dell'arte, accorgendosi che, pur di vincere sul punto che l'occupa in questo momento, è uscito in una proposizione poco ortodossa, esclama: « Eccomi umanitario stasera! ». Indi continua: — Mettiti risolutamente su questa via e guadagnerai di un colpo secoli di maturità. Cantando noi medesimi, è molto se otteniamo un grido, e neanche sempre. Sarà grande il Byron colla sua lirica; ma come diventa piccino, « posto di fronte alla sovrumana impersonalità di Shakespeare! Leggendone i drammi, riusciamo forse a scoprirvi se Shakespeare fu di umore triste o lieto? Il poeta deve regolarsi in modo da far credere ai posteri che egli non ha vissuto; meno me ne fo un'idea e più mi sembra grande. Non conosco nulla di

Omero o di Rabelais; e quando penso a Michelangelo, vedo appena alle spalle un vecchio di statura colossale, che la notte scolpisce a luce di fiaccole » (II, 75-7). Se insomma « l'impersonalità è il segno della forza » (II, 348), la personalità è quanto di più debole si può immaginare: « quel che v'ha di men forte al mondo è parlare di sè » (II, 169). Anche egli, il Flaubert, ha i suoi affetti, ma si farebbe scorticar vivo prima di sfruttarli in istile. Non vuole considerar l'arte, come uno sfogo di passioni, come una semplice conversazione o confidenza.

Io, per me, no, non sono un organetto
Che suoni a ogni portone
De i soliti ragazzi nel conspetto
La solita canzone.

Quando l'idea ne l'anima rovente
Si fonde con l'amore,
Divien fantasma, e a' regni de la mente
Volta fendendo il core;

E la ferita stride aperta al vento,
Geme cruenta al sole:
Io non vi gitto la filacce drento
Di rime e di parole.....

« La poesia non deve essere la schiuma del cuore... *Nella personalità sentimentale* i nostri nipoti troveranno un giusto motivo per tacere di puerile e di sciocca una buona parte della letteratura del secolo XIX. Quanto sentimento, quanto sentimento, quante tenerezze, quante lagrime! Non vi sarà stata mai gente

sì brava ! Oh , no ; innanzi tutto sangue nelle frasi e non linfa ; e per sangue intendo *cuore* ; che questo batta , palpiti e commuova . Bisogna far amare tra loro gli alberi e far trasalire i blocchi di granito ; si può mettere un'immensa passione nella storia di un filo d'erba ». La favola dei due piccioni lo ha sempre commosso più che tutto Lamartine ; « e *non pel soggetto* ; ma se Lafontaine avesse sciupata prima ogni capacità di amare nell'esposizione di sentimenti suoi , gliene sarebbe rimasta per dipingere l'amizizia dei due colombi ? Guardiamoci dal dissipare in piccole monete i nostri pezzi d'oro » (II, 395-7).

E credete che il Flaubert si fermi nell'odio alla personalità ? Anche le autobiografie respinge , che andrebbero risparmiate , se non altro , per il loro interesse storico ; o meglio , le lascerà vivere , solo quando saranno eccessive , e perchè eccessive . « Perchè uno meriti la nostra attenzione , parlandovi della sua persona , occorre che questa sia esorbitante in bene o in male ». Offrire al pubblico dei particolari su se stesso , è una tentazione da borghese , alla quale ha sempre resistito (IV, 337). Ci aveva pensato una volta ; aveva pensato di scrivere le sue memorie , nella vecchiaia , quando sarebbe venuta meno la fantasia (II, 348) ; ma ormai « neppure gli affetti della giovinezza , intravvisti alla luce simpatica del ricordo e nella speranza di uno stile smagliante , *gli* sembrano

più belli. Che siano morti per sempre e nulla ne risusciti! A che pro del resto? Un uomo non vale più di una pulce; le gioie e i dolori nostri debbono sparire nelle opere, come nelle nuvole le gocce di rugiada, portatevi dal calore. Evaporatevi, piogge terrestri, lagrime dei giorni antichi, e formate nei cieli delle vólte gigantesche, tutte penetrate di sole»(II, 301-2).

Questo arpeggio concerne, dicemmo, tutto un periodo, le abitudini di un'intera scuola; ma, a voler essere più esatti, il bersaglio preso particolarmente di mira è, secondo l'espressione usata fra amici, « il dilettante, che aveva avuto il cattivo gusto di burlarsi della lingua e di mollar la prosodia » ⁽¹⁾; dopo il Lamartine la *bête noire* del Flaubert è A. De Musset. Le *Nuits*, *Confession d'un enfant du siècle*, *Souvenir*, *Namouna*, tante colpe, per la loro intonazione; ma la più grave sarebbe stata di aver divulgati principii letali alle sorti della poesia, come egli l'intendeva. Lasciamo da canto i giudizi sull'opera concreta; e non cerchiamo se veramente, tolti i *beaux jets*, i *beaux cris*, nulla rimanga da ammirare nel De Musset, o solo e proprio quello che egli rinnegò (II, 110); ma niun dubbio che fosse male ispirato, quando si fece a cantare:

Sachez-le, — c'est le coeur qui parle et qui soupire,
Lorsque la main écrit, — c'est le coeur qui se fond;

(1) ZOLA, *Les romanciers naturalistes*, p. 194.

C'est le coeur qui s'étend, se découvre et respire,
Comme un gai pélerin sur le sommet d' un mont.
Et puissiez-vous trouver, quand vous en voudrez rire,
A dépecer nos vers le plaisir qu' ils nous font !

E peggio ancora, in *Après une lecture* :

Vive le vieux roman, vive la page heureuse,
Que tourne sur la mousse une belle amoureuse,
Vive d' un doigt coquet le livre déchiré,
Qu' arrose dans le bain le robinet doré !
Et, — que tous les pédants frappent leur tête creuse, —
Vive le mélodrame où Margot a pleuré !

« Come ? osserva il Brunetière; *le mélodrame où Margot a pleuré*; la *Closerie des genêts* forse, o la *Grâce de Dieu*; e perchè non anche il *Départ de l'émigrant*... o il *Corbillard du pauvre*?... O Scribe, o Béranger, o Voltaire!... È il diritto di giudicare affidato all' incompetenza in persona, a Bernarette o a Mimì Pinson! È l'emozione, l'emozione banale, e volgare e fisica, — quella che, come dicono, strappa la grime dagli occhi, — posta ed elevata a misura del valore e della bellezza delle opere! È l'appello alla mediocrità, la negazione infine della critica e dell' arte » (1).

Il Flaubert è furioso addirittura contro il *dandy*, che, calpestando ogni sana norma, « ha celebrato con il cuore, le passioni, il sentimento. *Le coeur seul est poète!* Son parole, che lusingano le donne, e fatte apposta per gonfiare a poeti anche coloro, che non sanno com-

(1) *L'évolution de la poésie lyrique*, I, pp. 285-6.

binare un verso. Questa glorificazione del mediocre mi sdegnava; è negare ogni arte, ogni bellezza; è insultare l'aristocrazia del buon Dio » (II, 110). Bella critica davvero quella che pigliasse la sua unità di misura dal numero delle lagrime versate!

Le mélodrame est bon où Margot a pleuré,

« bellissimo verso preso in sè, ma di una poetica comoda. *Il suffit de souffrir pour chanter*; ecco gli assiomi della scuola del De Musset; essi menano a tutto come morale e a nulla come prodotto artistico » (II, 120-1). « La prima qualità dell'arte e il suo fine è l'illusione; l'emozione, che si ottiene spesso sacrificando dei particolari poetici, è cosa ben diversa e di un ordine inferiore. Io ho pianto a sentir melodrammi, che non valevano quattro soldi; e Goethe non mi ha mai bagnati gli occhi se non d'ammirazione » (II, 320). Quando ci accade di piangere innanzi a un'opera, cediamo a un'altra molla, che non è l'estetica; e ciò non può essere assunto mai a prova di perfezione artistica. « Quel che mi sembra più alto e più difficile non è di far ridere, di far piangere, di mettere in fregola o in furore, ma di agire alla maniera della natura, *di far sognare*. Le opere veramente belle hanno questo carattere: sono serene d'aspetto, incomprensibili; e nel processo, immobili come scogli, urlanti come l'oceano, piene di foglie, di verde e di mormorii come boschi, tristi come il deserto, az-

zurre come il cielo. Omero, Rabelais, Michelangelo, Shakespeare, Goethe mi appaiono senza pietà: non se ne vede il fondo, è il molteplice, è l'infinito. Attraverso brevi spiragli si scoprono precipizi; vi è del nero in giù, della vertigine; e intanto qualche cosa di eminentemente dolce spira sull'insieme. È l'ideale della luce, il sorriso del sole; ed è calmo, calmo e forte! » (II, 304-5).

Non siamo quasi all'*impassibilità* del Leconte e dei Parnassiani; al divieto della rappresentazione anche indiretta del dolore, che non appariva esclusa dalla semplice *impersonalità*? Come è risaputo, essere impassibili, siderali, non lasciarsi toccare dalla passione, mantenersi allo stato corretto e puro di un marmo, fu il supremo ideale dell'autore dei *Poèmes barbares*. Un'espressione qualsiasi del viso, gioia o dolore, ne deforma la linea; onde il vessillifero del Parnaso, Catulle Mendès:

La grande Muse porte un peplum bien sculpté,
Et le trouble est banni des âmes qu'elle hante.

.....
Pas de sanglots humains dans le chant des poètes.

« I capolavori, scrive il Flaubert, sono *bêtes*; hanno l'aria tranquilla, come le produzioni della natura, come i grandi animali e le montagne » (II, 122). *Vesper* del Bouilhet, « ecco la poesia che amo io, tranquilla e bruta come la natura, senza una sola idea forte e in cui ogni verso apre orizzonti, che fanno sognare

tutto un giorno : questo per esempio : (II, 41).

Les grands boeufs sont couchés sur les larges pelouses.

Un altro passo e ritroveremmo anche qualche cosa del *prolongement poétique* dello Chénier, del France e del De Banville ! (1).

Non è tutto ; l'artista può esser *personale*, riproducendo non solo passioni, ma anche opinioni proprie ; il Flaubert che gli ha conteso di posare ad attore nella favola, concederà per lo meno che ne sia qualche volta il giudice ? Neppure ; lo scrittore deve astenersi dal dire il suo avviso sulla condotta di questo o di quel personaggio, sulla giustizia o meno di un fatto fra quelli da lui narrati. « Un romanziere non ha il diritto di esprimere la sua opinione, come non l'ha espressa Dio. Ecco perchè ricaccio dentro tante cose, che mi pesano sullo stomaco e che vorrei vomitare. A che dirle ? Il primo venuto è più interessante di G. Flaubert, perchè più generale e quindi più tipico » (III, 306). E di nuovo : « Nell' ideale che ho dell' arte, credo che l'artista nè deve mostrare i propri convincimenti, nè deve apparir nel poema, più che Dio nella natura. L'uomo è niente, l' opera è tutto. Questo precetto che può partire da un punto di vista errato, non è facile a osservare ; e per me almeno è una specie di sacrificio permanente al buon gusto » (IV, 219-20). « Che falsa

(1) Cf. CALMETTES, Op. c., p. 170.

regola di buon gusto! — gli osserva la Sand —. Chi ti parla di mettere in iscena la tua persona? Certo ciò non varrebbe nulla, se non fosse fatto con franchezza e come narrando. Ma nascondere il proprio parere sui personaggi creati e lasciar il lettore incerto sull'opinione che deve averne, è non volersi far comprendere. Innanzi tutto, il lettore desidera di penetrare il nostro pensiero; e, se tu glielo neghi, credendosi disprezzato e burlato, ti pianta senz'altro » ⁽¹⁾. Ragioni o modo di sentire di un particolare temperamento; il Flaubert ribatte con maggiore energia: « Quanto a lasciar vedere la mia opinione sui tipi, che metto in iscena, no, no, mille volte, no! Non me ne riconosco il diritto. Se il lettore non cava d'un libro la moralità che deve trovarvisi, una delle due: o egli è un imbecille, o l'opera è falsa dal punto di vista della verità » (IV, 230). « Non credo che il romanziere debba manifestare la sua opinione sulle vicende del mondo; può comunicarla, ma non mi piace che la dica — è un principio della mia poetica. Io dunque mi limito a esporre le cose tali quali mi appariscono, a esprimere ciò che mi sembra il vero. Tanto peggio per le conseguenze; ricchi o poveri, vincitori o vinti, non ammetto nulla. Nè amore, nè odio, nè pietà, nè collera nel mio

⁽¹⁾ Riferito dal BRUNETIÈRE, *Histoire et littérature*, II, p. 140.

cuore; quanto alla simpatia, è un altro affare; non se ne ha mai che basti » (III, 367).

Questo che parrebbe anch'esso un corollario della *continuità*, dell'*impersonalità*, veramente sta come un principio a sè, fondato sulla tenace avversione per la letteratura *probante* o a tesi, da un lato; e dall'altro su uno speciale stato psicologico del grande romanziere. Della prima già sappiamo; sappiamo a che punto tenesse per l'arte pura, il cui compito è di narrare e di esporre, non di dimostrare; o quella che dovrebbe essere opera della fantasia, compiuta dall'intelletto, trasmigra in diverso campo, dove son diverse le finalità e diversi i criteri del giudizio. — Occorre lumeggiare il secondo, e risalire indietro nella vita del Flaubert.

Nutritosi fin da giovine del Montaigne (I, 16,30-1), e doppiamente entusiasta degli *Essais*, quando parve che l'esperienza gliene confermasse le idee, aveva finito per sentire a un modo con lui. « Spesso mi stupisco di trovarvi analizzati i miei più leggieri sentimenti. Gli stessi gusti, le stesse opinioni, la stessa maniera di vivere, le stesse manie! V'ha uomini che ammiro di più, non ve ne ha che rievochi con maggiore soddisfazione e coi quali converserei meglio ». Se lo sente tutto nel sangue, ne è pieno: è per un caso, o perchè ne fece per mesi e mesi il suo autore prediletto, quando aveva appena diciotto anni? (II, 347-8). Certo egli è, come il suo *père nourricier*, uno stoico, uno

scettico, un milite di quello che è stato poi appellato *agnosticismo*, e che tanti proseliti ha avuti in Inghilterra, negli Stati Uniti e fin nella patria di Kant e di Hegel. Una cosa ben meschina il nostro intelletto e limitate le sue forze; di modo che non può se non annaspare nel vuoto e non stringere altro che ombre, nel conato all'assoluto. Bene e male, verità e menzogna, virtù e vizio, gioia e dolore, amore e odio, patria e religione, tutte chimere di menti inferme, fisse nel proposito di rendere più disagiato il soggiorno su questa piccola aiuola. Ciò che sembra bianco a me e a te, è nero per altri cento; l'idea più avanzata d'oggi sarà tra i ferri vecchi domani: dunque? La saviezza massima consiste nel tenersi quanto più sia possibile lontano da tutte le passioni, « nel non amare e nel non odiare, nel non credere e nel non miscredere, nel non affermare e nel non negare, nel non entusiasinarsi per nulla e nel non disperarsi per le noie inerenti alla vita »: una specie di epicureismo intellettuale, come lo battezzava di recente il Riedelberg.

« Vi rivoltate contro le ingiustizie, le bassezze e le tirannie del mondo, contro le turpitudini e le vergogne dell'esistenza; ma le conoscete voi bene? Avete studiato tutto voi, siete Dio voi? Chi vi assicura che il vostro giudizio sia infallibile, che il sentimento non vi inganni? Come possiamo noi, coi nostri sensi limitati e colla nostra intelligenza finita, arriva-

re a conoscere in modo certo che sia il bene e che il male? Afferreremo noi mai l'assoluto? Se vogliamo vivere, dobbiamo rinunciare alla lusinga di farci un'idea precisa di checchessia. *L'umanità è quella che è; non si tratta di cambiarla, ma di conoscerla. Abbandonate la speranza di una soluzione, che è nel seno del Padre, unico a possederla e restio a comunicarla* ».

La Leroyer de Chantepie, a cui la lettera è intestata, si accusava inoltre di colpe, di rimorsi, di apprensioni; ed il Flaubert su un ugual tono: « Ma di che possiamo temere, quando non siamo colpevoli? e di che possiamo renderci colpevoli noi uomini, incapaci per natura e di bene e di male?... Gli spiriti leggiere o presuntuosi vogliono in tutto una conclusione, e cercano il fine della vita, le misure dell'immenso; prendono nelle povere e piccole mani un pugno di sabbia, e dicono all'oceano: *Io conterò i granellini delle tue rive*; e, poichè questi cadono loro di tra le dita, e il calcolo è lungo, infuriano e piangono. Sapete che conviene fare sulla spiaggia? Inginocchiarsi o passeggiare. Passeggiate! ». Passeggiate, e non vi tormentate a un'opera inutile. *Tu ne quaesieris (scire nefas)*... « La vita è un eterno problema, e anche la storia, tutto; si aggiungono sempre nuove cifre all'addizione. Potete contare i raggi di una ruota in rapido movimento? Il secolo XIX, orgoglioso di essersi affrancato, immagina di avere scoperto il sole; dicono, per esempio,

l' *Inferno* di Dante, che non gli va troppo, si arresta al « soffio immenso », onde è pervasa qua e là la cantica (II, 98). Le opere che mi piacciono di più, confessa, « sono quelle in cui *l' arte eccede* » (III, 304). « *Non bisogna mai temere d'essere esagerati*; è un carattere che si riscontra in tutti i grandi, come Michelangelo, Rabelais, Shakespeare, Molière... Il vero centro del genio è l' enorme ». Ma, si capisce, perchè l' esagerazione non dia all' occhio, deve essere continua, proporzionata, coerente: se i vostri eroi sono alti cento piedi, le montagne debbono misurarne ventimila: « che è l' ideale, se non questa specie di ingrandimento? » (II, 247). I maestri sono tutti *eccessivi*, « vanno fino all' estremo limite dell' idea; le creature di Michelangelo mostrano gomene anzichè muscoli; nei *Baccanali* di Rubens, in Shakespeare e nell'ultimo della famiglia, Hugo, uguale intemperanza! » (II, 277).

Anche qui il Flaubert non afferma se non per negare: di fronte all' enorme e all' immenso, così patrocinato, sta l' arguzia, il concetto, che egli giudica alla medesima stregua del Montaigne: un mezzo di salvataggio, un espediente per attirar l' attenzione, dove manca il naturale vigore della poesia ⁽¹⁾. Le opere d' arte si impongono non per i detti arguti e per la lezia ricercata, ma per la vita, pel sangue che vi circola abbondante, per la

(1) Cf. MONTAIGNE, Op. c., p. 310.

riproduzione quasi selvaggia della natura, senza idee forti, senza colpi d'effetto. « Si arriva a far colpo, negando l'esuberanza; e questa mi affascina, l'esuberanza » (III, 21); come « quel che mi irrita è l'*ingegnoso*, lo spirito. Quale differenza fra spirito e cattivo gusto, che è una buona qualità deviata! Cattivo gusto non è possibile, senza poesia nel cervello; lo spirito, invece, è incompatibile colla vera poesia; chi ha avuto più spirito del Voltaire, e chi è stato meno poeta di lui? » (II, 278). E torna all'articolo principale del suo *credo* artistico: la natura. Vi è niente di più vigoroso e di più naturale del Partenone? « Nelle sculture di Fidia le vene dei cavalli sono tracciate sino agli zoccoli e risaltano come corde... » (II, 44).

Où les ruines buvaient du lait,

« ecco un verso di cui fo gran conto; vi è in esso di vera poesia più che in tutte le sdolcinate su Dio, l'anima, l'umanità, onde rimpinzano la cosiddetta *pièce de résistance*. Non salta agli occhi come un pensiero di grande effetto; ma quanta verità e quanto *sentimento della cosa!* Bisogna che sia così d'ogni sorta di soggetto, delle idee, delle similitudini, delle metafore etc.; in questa semplicità si scorge l'unghia del leone e l'impronta stessa della natura » (II, 114). Il De Musset è spiritoso (II, 122); il Béranger lecato, leggiadro (I, 163); nel Sainte-Beuve e tutti gli altri della sua bottega è linfa non sangue; in nessuno quasi degli scrittori, infestanti il dolce

paese, ciò che ama lui, « la frase nervosa, sostanziale, chiara, dai muscoli pronunziati, dalla pelle bruna; le frasi maschili e non femminili, come molto spesso quelle del Lamartine » (I, 72). Tu, — scrive alla Colet, — hai due qualità invidiabili, due corde, il sentimento drammatico, e l'istinto del colore, del rilievo; ma esse son come soffocate da due difetti, l'uno che t'è derivato dall'ambiente, l'altro proprio del tuo sesso; il primo è il filosofismo, la massima, il paradosso politico, sociale, democratico; tutta bava venuti dal Voltaire e di cui neppure Hugo è immune; il secondo è il vago, la tenero-mania femminile. « Quando si è raggiunta la maturità tua, la camicia non deve dar sentore di latte. Taglia queste escrescenze montagnarde; nascondi, stringi, comprimi il tuo seno; e che vi si veggano muscoli, non glandule » (II, 204-5).

Non saprei chiuder meglio che riportando un brano caratteristico del Montaigne, in cui è forse l'origine remota delle teorie ora esposte: il commento a due luoghi di Virgilio e di Lucrezio ⁽¹⁾, che, a parere del De Sanctis, vale tutta la poetica del Boileau ⁽²⁾. « Studiando, quei due poeti, scrive il Montaigne, ho a spregio i motti e le allusioni verbali... Ad essi non occorre arguzie e sottigliezze. Lo stile che usano è costantemente gonfio di una ener-

(1) *Aen.*, VIII, 387-92, 404-6; *De rerum nat.*, I, 33-41.

(2) *Saggi critici*, p. 361.

gia naturale; sono interi interi epigramma, nonchè la coda, la testa, lo stomaco, i piedi. Nulla di sforzato, nulla di fiacco, tutto procede uguale: *contextus virilis est: non sunt circa flosculos occupati*. Non è un'eloquenza molle e appena esente da difetti; nervosa e solida, non pur piace, quanto abbaglia e trascina. Innanzi a forme che si spiegano così profonde, io non dico che ciò è ben dire, ma che è ben pensare. Nell'immaginazione sta la virtù onde hanno vita le parole: *pectus est quod disertum facit*; il volgo solo chiama l'idea concreta *jugement, langage et beaux mots*. Il quadro è dovuto, più che a destrezza di mano, alla penetrazione dell'oggetto. Gallo parla semplicemente, perchè semplicemente concepisce. Ad Orazio invece non basta l'espressione superficiale, che lo tradirebbe; ei vede più chiaro e più addentro, e ricerca, fruga in ogni angolo il magazzino delle parole e delle figure, che gli occorrono, singolare essendo la sua concezione. Plutarco afferma di veder il linguaggio latino attraverso le cose; altrettanto accade qui: il senso illumina e detta le parole, non più di vento, ma di carne e d'ossa, pregne di significato » ⁽¹⁾.

Non vi è tutto, come in succinto, il programma artistico del Flaubert ?

(1) *Les Essais*, p. 677.

VII.

Le teorie propriamente critiche del Flaubert non sono se non come il rilievo di quelle estetiche, e di quelle solo, che hanno una base ferma nella ragione; le altre, indice ed effetto di un particolare temperamento artistico, per quanto a cuore gli stiano, non fanno ombra nè ostacolo a tracciare le linee di un programma saldo e sennato.

Nessuna pretesa di offrire la misura infallibile e universale del giudizio, o, come si dice, un criterio oggettivo del gusto: se la bellezza è nella forma e l'opera della critica sta nel verificare sino a che punto una determinata materia abbia avuta la sua espressione, materia sempre nuova, sempre nuova la forma, il problema si presenta volta per volta identico e diverso, e i lumi a risolverlo vengono unicamente dalla capacità di colui, che vi si prova. Il Flaubert quindi si limita a dichiarare che cosa è la critica, per chi fatta, e a disperdere le nebbie, che, cacciandosi fra l'occhio e il libro, troppo spesso o fanno deviare il raggio visuale, o inducono a tener conto di elementi, che non hanno nulla a vedere coll'arte, nel sentenziare di arte.

Abbiamo visto come, distinguendo fra fisiologia dello stile e anatomia della frase, contrapponga allo spezzettamento della mera considerazione grammaticale, lo studio della vita della forma; abbiamo osservato anche come, pur

concedendole quel certo valore che può avere per sè, neghi all' erudizione spicciola e minuta toccante appena l' epiderma di un poema, l' ingresso nella cella del nume: sarebbe un ingombro da cui nè nuvole di incenso propiziatorio, nè profumo di preghiere si leverebbe verso l' alto. Alla storia, a cui negava tutto, quando essa, per bocca del Taine e dello Zola, voleva tutto invadere, riconosce qualche diritto, allorchè la sa ridotta a più miti consigli: al pari dell' erudizione e della grammatica, la storia può avere la sua parte nella critica, ma una parte secondaria e per quel tanto che occorra a meglio comprendere il fatto d' arte: le opere nè piovono dal cielo a guisa di areoliti, nè si risolvono nella conoscenza dell' ambiente e del momento, in cui fiorirono, o nella biografia dell' autore. Sapere *come siano sorte* è una curiosità legittima quanto ogni altra, che miri a penetrare i misteri dell' essere e ad arricchir l' anima di cognizioni; ma il diritto a soddisfarla s' invoca male in nome della critica, o proprio ai danni della critica; la quale vuole e deve ricercare *che cosa valgono*.

Segnatone così il compito — e in forza di definizione, se le è lecito interessarsi anche di cose che toccano solo indirettamente l' opera, non può assolutamente dispensarsi dal giudicarla —, la critica estetica non è nulla di diverso dall' arte, e va trattata coi medesimi riguardi, da mani parimenti abili, parimenti bianche e

calme (III, 172). Leggere ed elevarsi, per virtù di entusiasmo non fittizio, all'altezza del genio creatore (I, 163); occuparsi dell'opera in sè, in una maniera intensa, scovrirne la *poetica inconscia* e le cause prossime, analizzarne la composizione e lo stile, additare il punto di vista dell'autore, sono atti pei quali si richiede un uomo « che sia artista, niente più che artista, ma molto artista »; si richiede insomma la stessa forza e le stesse condizioni, che a creare, ossia finezza di intuito e di sentimento, disinteresse: « occorre una grande immaginazione e una grande bontà, una facoltà di entusiasmo sempre pronta, e poi gusto, raro a trovarsi anche nei migliori » (IV, 286). I pregiudizi, le consuetudini correnti hanno indotto a credere che ogni redattore di giornale, ogni maestro di scuola, ogni storico sia in grado di far della critica letteraria, purchè voglia; no, anche questa è dei primogeniti della divinità, come ai primogeniti della divinità si appartiene cogliere e fissare in un'ode, in un sonetto, su un palmo di tela un'immagine o un sentimento. La critica è arte ed è degli artisti.

Al libro, al quadro, alla statua per gustarla e giudicarla, è uopo avvicinarsi con cuore puro e scevro di preconcetti; le vie del genio sono infinite, come infinita è la sua forza; e il verbo può farsi carne nel modo più impensato e più impreveduto; anzi il verbo non sarà carne — carne viva e palpitante — se non per una

genesi nuova, che è la *sua*. Anche ciò che più si diparte dal tipo comune e che più colpisce per l'inaspettata costituzione, è normale (II, 146). « L'estetica attende il suo Geoffroy Saint-Hilaire, il grande, che ha dimostrata la legittimità dei mostri » (II, 338). Lontano dunque i modelli, anche se tagliati su persone, che sembrano fisicamente le più perfette; lontano le poetiche, anche se dettate da menti che passano per somme. Ogni opera porta in sé la sua poetica, ed alla stregua di essa, dopo d'averla scoperta, dovete formulare il giudizio; o correte rischio di rifare per conto vostro il libro, « urtando nell'economia interna, onde scendeva il tipo sul quale fu concepito » (III, 58). Animo aperto quindi e disposto a vibrare a qualunque sensazione o impressione.

Dato inoltre che l'opera d'arte è tale esclusivamente per la forma, su questa e su questa soltanto baserà la sentenza uno che voglia essere e rimanere critico d'arte; « la pittura nella pittura, i versi nei versi » (III, 304). Dal resto prescindere; o, se gli talenta studiarlo, vi si metta pure, ma con altro titolo, avvertendo sempre che i risultati di questa ulteriore disamina, non debbono per nulla influire sui risultati della prima; allora era in causa la fantasia dell'artista, vincitore o vinto; adesso ha chiamato al suo tribunale l'intelletto dello storico, del filosofo, del teologo, la coscienza del moralista, e che so altro: due cose che, per

trovarsi vicine, sovrapposte o anche fuse, non sono meno distinte. La critica va fatta « come la storia naturale, *con assenza di idea morale* (III, 337), e in genere, di ogni idea, che non sia quella estetica. Il vero? Ma un poema può riboccare di inesattezze ed essere nondimeno — magnanima rinuncia da parte di un Flaubert! — bellissimo (III, 103). I convincimenti religiosi o sociali? « In critica bisogna sapere ammirare anche quel che non si ama ». *Nanà*, per esempio, vi ripugnerà: ciò importa poco; luri-do che sia il romanzo, riconoscerete che « è vero e forte, assai forte », e la chiusa di esso « epica », « michelangiolesca »; che tutto intero è un colosso — « un colosso che ha i piedi sporchi, ma un colosso » (IV, 386). La scuola l'etichetta? È necessario simpatizzare col bello, attraverso tutto, e d'ondunque venga: « quando un verso è buono, perde la sua scuola. Un buon verso di Boileau vale un buon verso di Hugo. In questo autore o quello, la perfezione ha lo stesso carattere, che è la precisione e la giustezza » (II, 252). « *V'è un bello solo*, e il medesimo sempre, anche ove si presenta con aspetti diversi e più o meno colorato dai riflessi, che lo dominano » (II, 314). Vi piacerà o non vi piacerà il tema, vi metterete nei panni dell'autore; e penserete che egli era libero di cantare quel che voleva, dirimpetto a voi; punto libero, dirimpetto a se stesso. Quando un argomento interessante o non interessante, sim-

patico o non simpatico al pubblico, gli è, per un concorso di cause prossime e remote, caduto nell'anima e l'ha preso e lo tiene, « allora ei non è più libero. Ciascuno segue la sua via, a dispetto della propria volontà » (IV, 228).

— È bella, non è bella l'opera, tale quale è ? — *Porro unum.....*

Forse non è inopportuno qui ricercare, anche nei limiti consentiti dalla scarsa attività del Flaubert in questo campo, se il critico pratico fu sempre all'altezza del teorico; e ricorderò ancora una volta che, a differenza di tanti poeti e romanzieri, da A. De Musset e T. Gautier allo Zola, al France, al Lemaitre, egli non accettò mai per conto di giornali o di altri, l'incarico di vagliare la produzione dei contemporanei; invitato a scrivere di un *Salon*, rispose addirittura che gli ripugnava di impancarsi a giudice di un'arte, della quale ignorava la tecnica; di modo che saggi veri e propri di critica mancano; e nelle lettere, tutte di carattere confidenziale e non destinate certo alla pubblicità, s'incontrano appena giudizi sommari, raramente ragionati.

Le capitaine Fracasse del Gautier: « una meraviglia, sì una meraviglia di stile, di colore e di gusto » (III, 286).

Eccellente la prima impressione di *Soeur Philomène* dei De Goncourt: il romanzo è d'un sol getto, vigoroso sempre, vero e logico nella successione degli avvenimenti. Avrebbe desiderata maggiore ampiezza al quadro; ma non

essendone *Moeurs d'hôpital* il titolo, l'osservazione cade. «Gli autori han fatto ciò che volevano fare, e vi son riusciti.» Bellissimo il vecchio in preda alla tosse e il chirurgo capo in mezzo agli allievi; la morte di Barnier splendida. Lo stile... quello dei De Goncourt! (III, 205-6).

I *Colifichets* del Pommier: «gioielli», dei quali è rimasto letteralmente affascinato, come già delle *Crâneries*, delle *Océanides* e d'*Enfer*. Chi ami lo stile, non può non tenere in gran conto lo squisito poeta, che ha tutto, rima, numero, immagini. Niuno sforzo; le frasi scendono naturalmente dal soggetto, senza che se ne scorga mai *le dessous*; e ad ogni tratto si leggono versi in cui idea e forma si penetrano a tal segno da costituire una cosa sola; per esempio:

Sa toque de velours descendait jusqu'aux yeux.

Qui tombait sur la main et jusqu'au bout des doigts.

Il Pommier estraneo a scuole, alieno da finalità pratiche, e sempre chiaro e denso come diamante, è un classico, nel senso migliore della parola (III, 303-5).

Graziella, sebbene rappresenti quanto di meglio il Lamartine abbia dettato in prosa, è molto mediocre: qualche particolare indovinato, come il vecchio pescatore steso sul dorso, mentre le rondini gli sfiorano quasi le tempie nel volo; e la protagonista, che sospende l'amuleto al letto o lavora il corallo; due o tre paragoni;

ed è tutto. I tipi sono dei manichini; e la loro vita, i loro movimenti di una falsità grossolana; ecco un tale sempre alle costole di una donna, che amata lo riama, e mai la vampa di un desiderio! Pure il tema si prestava, e avrebbe certo dato occasione a un buon romanzo, se concepito con maggiore spirito di verità. Ma questa non è pane pei denti del Lamartine. Lo stile è fiacco e slombato (II, 92-5).

Ammiratore di V. Hugo, mormora all'orecchio di un'amica la disillusione provata alla lettura dei *Misérables*. Nè vero nè grande il romanzo; e lo stile di proposito scorretto e basso: è una maniera come un'altra di carezzare la plebe. L'autore piega vilmente la schiena a tutti, a sansimoniani, a filippisti e fino agli albergatori. I caratteri sono d'un pezzo, come nelle tragedie; dove mai vivono prostitute come Fantine, forzati come Valjean, e uomini politici come gli stupidi *cocos* dell'A, B, C? Non soffrono una volta sola nell'anima, esseri rappresentativi e fantocci di zucchero, a cominciare da Monsignor Bienvenu. Per far mostra di socialismo, Hugo ha calunniato e la chiesa e la miseria: un vescovo che si lascia benedire da un membro della Convenzione nazionale, una giovane donna espulsa dalla fabbrica, perchè madre, è troppo. Marius che si mantiene tre giorni con una costolina, e Enjolras, che in vita sua ha dati due soli baci... bei tipi anche questi! Nei vari discorsi lo stesso tono; e del-

lo stesso stampo l'anfanamento di Gillenormant, il delirio finale di Valjean, l'umore di Cholo- miès e di Gantaise; motti e spirito in copia, non una scintilla di comico. Le digressioni non si contano, e tutte estranee al soggetto; laddove tante cose indispensabili son relegate nell'ombra, tra un sermone sul suffragio universale e una tirata per l'istruzione popolare. Il libro, pur tenuto conto delle oasi, che poi non son molte, è puerile. Hugo avrebbe potuto essere artista, come sa esserlo lui; invece ha avuto il cattivo genio di levarsi a banditore delle dottrine venute in moda col Prudhomme, col Richard e col Béranger; e vi si è accalorato al punto da dimenticare la sua opera e la sua arte (III, 227-9).

A raccogliere giudizi pronunziati così, a quattr'occhi e un po' alla svelta, vedremmo sfilarci sotto gli occhi, caratterizzati, gli autori più diversi, Sofocle e Virgilio, Dante e Ronsard, Rabelais e Spinoza, Strauss e Renan, Byron e G. Sand, Thiers e Michelet, oltre ai tanti già incontrati. Potrebbe anche fare a pagina a pagina la storia dei romanzi del Flaubert, in cui ogni linea è freddamente pesata e discussa; ma non ne risulterebbe nulla di nuovo. Fermiamoci piuttosto alle due o tre lettere, nelle quali il Flaubert scese *ufficialmente* in campo contro i maggiori critici della *Salammbó*, per rilevarne le osservazioni non di merito, sì di metodo.

Un orientalista, il Froehner, aveva contestato

l'esattezza del quadro e dell'ambiente, segnalando la scarsa preparazione dell'autore, servitosi, secondo lui, di fonti inattendibili o monche. Ma è la *Salammbô* un saggio di archeologia, è una monografia storica, o invece un'opera d'arte, data per opera d'arte e da valutar quindi col solo criterio della verità estetica? Anche se fantastica del tutto la ricostruzione di Cartagine, non perciò ne sarebbe diminuito il pregio artistico. *Sutor non ultra crepidam!*

Ecceputa così in sul principio l'incompetenza del tribunale, il Flaubert poteva dispensarsi dall'aggiungere verbo; ma egli che, colle ubbie del romanzo scientifico, aveva lo scrupolo di muover sempre da fatti documentati; egli, che per la *Salammbô* aveva svolti tanti e tanti volumi e affrontate sin le noie di un viaggio in Africa, rintuzzò malamente l'avversario, nell'ambito stesso della storia. Oppose testi a testi, autorità ad autorità; moltiplicò le citazioni e con tale abbondanza, con tale precisione che la polemica tutta può valere come un esempio mirabile di critica storica (III, 253-66).

La confusione iniziale tra arte e storia, tra verità estetica e verità logica, lamentata nel Froehner, parrà più strana nel Sainte-Beuve, che ugualmente tira in ballo il vero e il verosimile, provocando uguale risposta. Il romanziere ritiene, checchè si dica, vera la sua opera; ma dato e non concesso che l'amor proprio gli faccia ombra al giudizio, è questa, chiede, la

quistione? L'archeologia, la storia in un romanzo non contano: l'importante è che le cose introdottevi, reali o irreali, non siano *incoerenti*, come personaggi mal disegnati, finali appiccicati o fatti artisticamente immotivati ⁽¹⁾. « Se il colore non è quello che ci voleva; se i particolari stonano; se i costumi non derivano dalle credenze religiose e i fatti dalle passioni; se fatti e costumi non hanno rapporto alcuno colle abitudini, e l'architettura col clima; se, in una parola, non vi è armonia, sono nel falso; diversamente, no; tutto si connette. » Altre riserve pone innanzi il Sainte-Beuve, ed altri canoni della critica gli ricorda il Flaubert. La psicologia non ha che vedere coll'estetica; e, piaccia o spiaccia il contenuto di un libro, chi piglia a giudicarlo, deve, prescindendo da antipatie e simpatie, farsi la coscienza e l'occhio di esso; deve accogliere il punto di vista dell'autore, e cercare se è riuscito o no a dare espressione ai suoi fantasmi. — L'ambiente vi irrita... « Ma perchè invece di ostinarvi nel vostro punto di vista di letterato, di moderno e di parigino, non siete venuto a situarvi *accanto a me*? L'anima umana non è dappertutto la stessa ». E per qual ragione trovate quasi comico Schahabarim, e così seri i caratteri di Port-Royal? « Per me Singlin è funebre, paragonato agli elefanti della *Salammbô*; e i

(1) Cf. CROCE, *Estetica*², pp. 35-6.

barbari tatuati mi sembrano meno inumani, meno eccezionali, meno ridicoli e rari di uomini che, vivendo in comune, si danno del *Monsieur* sino alla morte. Or appunto perchè questi son molto lontani, ammiro il vostro talento, che me li fa comprendere ». Straordinari che siano, io li credo veri; e veri sono anche i tipi creati da me: nulla dimostra che non esistano due estremi, due mostruosità diverse.

Il più curioso è che sulla fine della lettera il Flaubert si sostituisce al suo critico, e gli addita lui, lui stesso, le parti dove avrebbe potuto e dovuto ragionevolmente appuntar lo sguardo: qualche sproporzione, passaggi troppo bruschi, lungaggini un po' pesanti (III, 238-52).

Molta o poca l'abilità del cavaliere nel maneggio delle armi che gli conosciamo, queste restano sempre quelle che erano, di ottima tempra e di migliore forma; soddisfatti o no il modo di applicarlo, del programma del Flaubert nessuno vorrà o potrà sconoscere l'importanza, e meno ancora negargli un posto speciale nella storia della critica. I Francesi soprattutto converranno essere stata grave negligenza e grave danno non aver avvertito e curato questo filone d'oro, da cui potevano trarsi verità feconde per le lettere e per le arti.

VERIFICAT
2007

