

LE LEZIONI DI LETTERATURA

DI FRANCESCO DE SANCTIS

DAL 1839 AL 1848

(dai quaderni della scuola)

IV.

I GENERI LETTERARI.

(Continuazione: v. fasc. preced., pp. 334-50).

3) IL GENERE DRAMMATICO.

Le lezioni sul genere drammatico cominciavano con talune dilucidazioni teoriche sulla qualità del dramma rispetto agli altri due generi, sulle specie in cui esso si divide, e sulla causa del piacere della tragedia:

Nella lirica il sentimento non si svolge per gradi, ma prorompe in tutta la sua veemenza. Il contrario accade nel genere drammatico, in cui è difetto grandissimo se il sentimento rimane sempre allo stesso grado.

Nell'epica, lo scopo non è l'affetto ma la meraviglia; nel dramma, il fine è l'affetto. Nell'epica la stessa vastità non fa conseguire agevolmente il fine; ma il dramma, essendo un episodio dell'epica, lo consegue più agevolmente. L'epica ha un fine sociale, ma non è istituzione sociale, come è il dramma, il quale è sociale per eccellenza. L'affetto nell'epica non nasce immediatamente dai fatti, essendovi di mezzo il poeta che narra. Nel dramma il poeta sparisce, e lo spettatore si trova in relazione immediata co' personaggi. Perchè questa illusione sia compiuta, si trae vantaggio da tutte le arti belle; e l'architettura, la pittura, la declamazione, la mimica e la musica concorrono a produrre una potente illusione su' sensi dello spettatore. Senza esaminare eruditamente l'origine del teatro, basti notare che anche i fanciulli amano di contraffare quello che veggono. Dalle quali cose tutte si scorge che il genere drammatico è una parte distinta di poesia, che non si può confondere nella sua essenza nè con la lirica nè con l'epica.

Rispetto poi alle sue specie, ogni poesia ha la sua parte tragica e comica, essendo questi i due aspetti perpetui del cuore umano, di cui la

poesia è la rappresentazione. E già fu da noi osservato che la lirica e l'epica hanno queste due specie, benchè più chiare esse appariscano nel dramma, in cui il cuore umano viene più completamente rivelato. L'aspetto serio si ha quando l'uomo, separato dal presente per impeto di passioni, s'innalza alla contemplazione del passato e del futuro, ovvero a quella della destinazione umana, il cui ultimo fine in terra è la morte, fondamento di ogni tragedia, di cui perciò è base l'ideale. L'aspetto comico si ha invece quando l'uomo, non assorto da grave cagione, si arresta sul presente, lo considera con animo tranquillo, gli umani difetti considera leggerezze e follie. Di questo stato è conseguenza l'allegria, fondamento della commedia, di cui è base il reale.

Stabilita questa divisione di specie, è agevole risolvere la questione perchè si provi piacere nella rappresentazione della tragedia. Di che non è cagione la parte morale, la quale in poesia è conseguenza, non fine; non il bisogno di violente sensazioni, poichè il dolore ed il patimento non possono produrre piacere, e la tragedia piace nonostante il dolore. Nè dipende dal paragone che si faccia tra lo stato infelice del personaggio tragico con lo stato felice dello spettatore, poichè, dove è illusione, ivi non può essere riflessione sopra sè stesso. Il piacere della tragedia si deve riportare al piacere intellettuale che prova l'uomo allo spettacolo dell'energia umana messa in attività e portata fino all'ideale, unito al sentimento del non vero ma ideale dolore.

Seguiva un esame del teatro greco, sul quale restano questi cenni:

Per poter determinare bene le regole della tragedia, bisogna esaminarla storicamente, investigando non le differenze individuali ma le sociali. E dapprima è mestieri avere chiaro concetto del teatro in Atene. Dove esso non era un privato divertimento, ma un'istituzione religiosa e nazionale, accompagnata da tutta la pompa delle pubbliche radunanze, nella quale si cercava di portare l'illusione al massimo grado. Perciò concorsi e premi agli architetti ed a' pittori, scuole di declamazione e di mimica, istrumenti musicali che inebriavano i sensi; e si sa bene che gli Ateniesi spendevano più danaro negli spettacoli che ne' pubblici uffici. Ma questa illusione predominante nel teatro antico era sottoposta alle due idee persistenti del dramma: la lotta tra la libertà morale ed il fato, e la lotta tra uomo ed uomo.

Oltre l'illusione, carattere principale della tragedia greca era l'unità, che tutte le arti belle concorrevano a produrre: sicchè male si rassomiglia la tragedia antica al dramma in musica, essendo in questo la poesia soggetta alla musica. E terza qualità, il sentimento lirico; poichè quando l'azione produceva una forte impressione sopra gli spettatori, veniva in mezzo il coro come loro interprete, ed esprimeva la loro agitazione, sino a che si ripigliava l'azione. Se con questi principii osserveremo i tre tragici greci nelle poche opere che ce ne sono rimaste, vedremo il

principio in Eschilo, l'ultima perfezione in Sofocle, il decadimento in Euripide. La tragedia succede all'epica; quindi Eschilo si dirizza più alla fantasia che al cuore, e porta al sommo l'illusione rispetto ai sensi piuttosto che rispetto al cuore. Si compiace di presentare gli dei sulle scene, e titani e ombre e furie e mare in tempesta e folgori e rupi, e quanto vi ha di più sublime in natura. Al contrario, Sofocle è molto delicato e avveduto nel non ferire troppo i sensi, e se, per esempio, Eschilo introduceva Pallade, Sofocle introduce Teseo; se Eschilo presentava le Furie anguicrinite e sanguinose, Sofocle le mostra in lontananza, e se non mette spavento, dà impressione di maggiore maestà. Ma questa illusione, che Sofocle dirizza al cuore, fu da Euripide portata troppo oltre; ed egli per voler essere troppo vero, riuscì falso. Euripide abbassa gli eroi fino al linguaggio familiare; presenta oggetti luridi e squallidi; con la vista della miseria e della povertà cerca muovere i sensi, e così rende nulla l'illusione.

Se guardiamo l'unità, la troviamo in Eschilo assoluta ed energica; in Sofocle, graduata con tutt'i convenevoli accessori; in Euripide, sovraccaricata d'incidenti e di dialoghi. Nel *Prometeo*, nelle *Coefore* troviamo l'idea energica, ma spogliata al tutto di gradazioni, per modo che l'azione non è sviluppata, o precipita inverisimilmente nella catastrofe, come avviene nell'*Agamennone*, dove tra il colmo della felicità e dell'infelicità di Agamennone non ci è altro intervallo che la predizione di Cassandra. Se consideriamo il sentimento lirico, troviamo in Eschilo tutto il fare di Pindaro: subiti trapassi, pensieri oscuri, epiteti ammassati e grandezza e nobiltà di concetti. Ma il coro in Sofocle è dirizzato o a rappresentare gli spettatori o a rinvigorire l'azione, come nell'*Antigone*, alla cui protagonista il coro si mostra nemico perchè maggiormente risplenda l'energia di lei. In Euripide, anche secondo Aristotele, il coro perde ogni relazione coll'azione e diviene un mezzo di esporre le opinioni sofistiche dell'autore, che pel primo diede l'esempio di usare la morale nelle parole e non nei fatti. Certo Sofocle non abbonda di sentenze morali, ma ogni sua tragedia risveglia il bello morale: Euripide, per contrario, falso talora nelle sue sentenze morali, preferisce le invenzioni in cui può mostrare i sentimenti fisici o i caratteri orribili: amendue cose tendenti a rendere brutale l'uomo.

La tragedia greca fu modello per le altre nazioni; ma Sofocle non si può di leggieri imitare, e tutti seguirono le orme di Euripide, peggiorando. Tale fu Seneca, studiato dai moderni quando erano sconosciuti i greci e del quale si ricordano, per altro, diversi tratti veramente sublimi. Costui cercò, prendendo i soggetti da Euripide, di far pompa di atrocità nelle scene, come si vede nella sua *Medea*, ed a queste atrocità unisce un diluvio di sentenze morali.

Dopo avere accennato ai misteri del medioevo, il De Sanctis veniva alla tragedia italiana del Cinquecento:

Il Trissino scrisse la sua *Sofonisba* secondo la scuola greca. Il metodo da lui tenuto non poteva produrre che mediocri lavori. E sebbene, quanto all'invenzione, egli dalla mitologia fosse passato alla storia, gli altri cinquecentisti non solo non trattarono soggetti moderni, ma neppure soggetti antichi storici, e i loro soggetti o furono mitologici o da loro inventati; e non sapendo cogli affetti o coi caratteri commuovere, ricorsero all'orribile ed allo strano, come è nell'*Orbecche* del Giraldi, nella *Canace* dello Speroni. Oltre a ciò, rende noioso il teatro di quei tempi la nullità dell'azione, la quale non è rappresentata ma narrata, difetto principalissimo del *Torrismondo* del Tasso. Se si aggiunge che, secondo l'esempio di Euripide, lo stile di quelle tragedie è pieno di sentenze e spesso declamatorio; che i cori non hanno legame con l'azione, e sono contesti di luoghi comuni; che il verso sciolto vi è fiacco, tendente alla cantilena anziché alla forza: s'intenderà perchè la lettura di quelle tragedie riesca stucchevole.

Accennava anchè, assai brevemente, al teatro francese, dal Corneille al Voltaire, notando che i soggetti delle tragedie francesi erano quasi sempre mitologici o della storia antica, non mai moderni e francesi; sicchè rimanevano esclusi da esse i due elementi moderni, la cavalleria, appena rappresentata nel *Cid*, e il cristianesimo, di cui debole rappresentazione sono il *Poliuto* del Corneille e l'*Atalia* del Racine, e invece vi abbondava l'amore e la galanteria. Diversamente accadeva in Spagna e in Inghilterra:

Le tragedie inglesi e spagnuole non furono effetto d'imitazione, ma di spontaneo svolgimento. Come Eschilo in Grecia, così Calderon e Shakespeare nei loro drammi fecero predominare l'elemento epico e lirico, non solo perchè il dramma succede a questi due generi di poesia, ma ancora perchè la Spagna e l'Inghilterra non ebbero epopee, e quei tempi erano al tutto epici, cioè fantastici. Chè in Spagna regnava ancora la passione per la cavalleria con le sue fate e i suoi maghi; e in Inghilterra, le tradizioni popolari ammettevano i demoni, gli spettri e le streghe. Ciò posto, troveremo in quei drammi quell'unità sola che appartiene all'epica, cioè l'unità del fine e non l'unità dell'azione; e perciò non solo azioni diverse, ma opposte di natura, serie e giocose. Troveremo l'illusione diretta all'immaginazione piuttosto che al cuore come in Eschilo; e perciò l'azione non narrata ma rappresentata, e perciò l'uso di quanto ci è in natura di più atto a ferire i sensi e a muovere la fantasia. E quando la fantasia si fa rapidamente muovere di cosa in cosa, non vi è più necessità dell'unità di tempo e di luogo, indispensabili ne' profondi affetti. Se finora abbiamo veduto predominare l'epica, vedremo il somigliante della lirica. In questi autori, dal linguaggio più comune e volgare si passa a quanto vi ha di più ardito e straordinario nel concetto; ed il linguaggio diventa estremamente metaforico e figurato, pieno di

comparazioni ingegnose e di antitesi. L'impressione poetica tende meno alla tenerezza che allo spavento, come è natura delle cose fantastiche. Da ultimo, la forma corrisponde a siffatta varietà e grandezza di creazione; chè dalla prosa più bassa si sale a tutti i diversi metri e generi diversi. Sovente nella tragedia inglese gl' istrioni, i buffoni, i servitori parlano in prosa, e, quando si commuovono, in verso. La poesia è il linguaggio ordinario de' grandi, che scendono alla prosa quando parlano con gente ignobile ed ignorante. La nobiltà uniforme del verso e dello stile tragico non poteva, dunque, trovarsi in questi drammi. Queste sono le forme materiali in tutto opposte alla scuola francese; resta a veder le bellezze, che essi hanno comuni con tutte le opere dei grandi ingegni.

Cominceremo dalla creazione. Ogni dramma di Shakespeare abbraccia tutto un lato dell'umanità, secondo che dicemmo dell'epica. Quelle tante azioni non sono accozzate insieme a caso, ma ordinate ad un fine; ed ecco il vero pregio del dramma romantico.

Qui si esaminavano (ma nei miseri riassunti, che abbiamo innanzi, ne rimane ben poco, e d'altronde sui drammi dello Shakespeare il De Sanctis ebbe a tornare più largamente, come si vedrà, in un corso posteriore) l'amore in *Giulietta e Romeo*, la gelosia in *Otello*, l'animazione della vita in *Amleto*, la miseria della vita umana come effetto della malizia degli uomini nel *Re Lear*, la giustizia divina in *Macbeth*; e, infine, i drammi storici. Si discorreva poi dei caratteri dello Shakespeare, non ideali ma reali, nei quali gli stessi virtuosi sono talvolta mostrati, con amara ironia, nei loro aspetti non buoni. Il genio dello Shakespeare era dichiarato inimitabile: al qual proposito si veniva a trattare delle famose imitazioni shakespeariane del Voltaire:

Quando Voltaire tornò da Londra, il gusto francese era già formato, ed egli stesso ne seguiva i principii. La sua imitazione, dunque, di Shakespeare non poteva essere che della sola forma esterna. Così egli nel *Bruto* ci presenta i senatori che danno i voti; ma a che una folla muta senza passioni? ed era imitare Shakespeare il corrompere l'elemento politico con le galanterie tra Giulia ed Arunte? Inviò gli spettri e l'ombra di Shakespeare nell'*Erifila* e nella *Semiramide*; ma, lasciando stare che ai suoi tempi scettici erano ridicole quelle cose, l'apparizione dell'ombra non ha colà niente di quel prestigio e di quel terrore che ha l'ombra nell'*Amleto*. Nella *Zaira* cercò d'imitare l'*Otello*; ma Orosmano mansueti e di nobile natura, non aiutato da un confidente malvagio, ma distornato dal suo fedele Corasmino, malamente per una lettera uccide Zaira, non semplice, non timida non di vil sangue, come Desdemona, ma figlia del re di Gerusalemme, fiera ed accorta. Dove finisce Voltaire, comincia Shakespeare: un colloquio tra Nerestano e Zaira è per Orosmano

cagione di ucciderla; un colloquio tra Cassio e Desdemona non è per Otello neppur principio di gelosia. Ma nella *Zaira* ci è tanta forza e verità di sentimento, l'episodio di Nerestano è sì magnificamente pensato, e con tanto ordine unito al tutto, che a ragione Rousseau chiamava quella tragedia incantatrice. Nel secondo *Bruto* o la *Morte di Cesare*, si scorge più aperta l'imitazione dall'inglese: se non che la supposizione che Bruto sia figlio di Cesare costituisce in Voltaire il nodo fondamentale, affogando così il soggetto tutto politico nell'elemento domestico. In Shakespeare non si fa menzione di ciò; ed una scena tra Porzia e Bruto serve solo a ritrarci meglio questo eroe ed a variare l'uniformità politica. Perciò Voltaire è stato costretto in ultimo a nascondere il protagonista non osando farlo comparire col ferro parricida, e a mettere in bocca di Cassio il divino discorso col quale Shakespeare lo faceva parlare. Voltaire dunque non ha imitato che la parte esterna e superficiale dall'Inglese; e quanto alla nobiltà del suo linguaggio, e ad una cotale pulitezza di poesia che adorna vecchie idee, egli è discepolo piuttosto di Dryden e d'Addison.

Il dramma italiano del secolo decimottavo era considerato, in queste lezioni, come semplice conseguenza del dramma francese; sebbene il Metastasio venisse riattaccato dapprima alla italiana poesia pastorale, dell'*Aminta* e del *Pastor fido*:

Ivi domina lo spirito e l'amore dei sensi, e nella poesia la grazia e la ricercatezza. Senza parlare dei caratteri non proprii, degli affetti non veri, dell'azione povera e narrata, in quella vita di pastori è velata la vita delle corti. Quello che iniziarono il Tasso ed il Guarini, fu compiuto dallo Zeno e dal Metastasio. Quegli affetti vaghi e fuggitivi, non potendo fare impressione durabile, furono aiutati dalla musica; e di qui nasce il dramma lirico o dramma in musica, in cui è rimasto primo ed insuperabile Metastasio.

Ma poi si notava che il Metastasio rese più generale il gusto francese; e di lui si lodavano soprattutto la grazia e la dolcezza, che facevano passar sopra alle sue inverisimiglianze e ai suoi colpi di scena, poco avvertiti a causa della musica. Seguivano cenni della riforma accaduta nella tragedia con la *Merope* del Maffei, e poi del teatro dell'Alfieri:

Dalla sua *Merope* il Maffei sbandiva la galanteria e l'amore, e la sua fu la prima tragedia europea senza amore. Per sostener l'interesse, immaginava quella magnifica scena in cui Merope sta per uccidere il suo proprio figliuolo, dalla quale trassero profitto il Voltaire e l'Alfieri. Altresi egli al linguaggio falso e di convenzione della scena francese sostituisce un linguaggio semplice e naturale, che dà talvolta perfino nel triviale. Ma erano codeste riforme parziali, che rendono bella quella tragedia, ma

non potevano distruggere il gusto francese. E i confidenti, le unità, la mollezza piuttosto che l'energia del sentimento, si trovano anche nella *Merope*.

Ma già Voltaire cominciava a rappresentare nel dramma l'elemento filosofico e politico; come ai tempi della rivoluzione Chénier ed altri tragici riempirono le tragedie di declamazioni repubblicane o di dispute religiose. Erano, codesti, segni della riforma che un grande ingegno fece da sua parte: Vittorio Alfieri, per natura e per la condizione dei tempi destinato a tale opera. Nemico di ogni mollezza, gli doveva spiacere Metastasio e tutta la scuola francese; onde si pose a riformare quel gusto, e, quanto all'azione, trovando che nelle tragedie di allora gli episodii e le combinazioni galanti impedivano l'interesse, pensò di ridurre l'azione ad unità assoluta, che in lui ha forma tutta propria e degenera più volte in monotonia. Quanto più l'immaginazione diminuiva, tanto più crescer doveva l'affetto, e l'unità assoluta ed il difetto d'immaginazione portavano con sé la rigorosa osservazione dell'unità di tempo e di luogo. Di qui s'intende che l'apparato della scena, gl'intrighi, i casi straordinari, le ricognizioni, gli equivoci, che costituiscono il dramma metastasiano, e tutti i mezzi atti a colpire l'immaginazione, sono rigettati da Alfieri, il quale in questo è lontano dag'inglesi e da' francesi. Ma essendo egli obbligato, per conservare l'unità, a cominciare con l'azione già svolta, come fare intendere agli spettatori il passato? Alfieri rigetta gli *a parte*, che sono inverisimili e distruggono l'illusione; rigetta i confidenti, i quali, non avendo caratteri né passione, nuocciono all'interesse, ed invece si serve di monologhi, atti a ritrarci fin dal principio lo stato violento de' personaggi. Fin qui Alfieri è tutto opposto alla scuola francese. Ne' caratteri, egli rigetta il colorito locale e storico, di cui oggi si fa abuso dai tedeschi; perchè la parte storica è buona per la fantasia, ma nell'affetto lo spettatore si volge tutto ai personaggi e non guarda quanto ad essi è intorno. Rigetta anche la parte individuale, perchè questa si può osservare nello stato tranquillo, ma nelle grandi passioni tutti gli uomini si rassomigliano. In Alfieri, dunque, i caratteri sono sempre ideali, e sin dal principio si vede quella energia a cui solo in ultimo pervengono gli altri tragici. Egli è vero però che spesso nei personaggi si vede Alfieri stesso: il che, oltre alla inverisimiglianza, porta una certa uniformità. Lo stesso è a dire degli affetti. Alle passioni donnesche della scuola antica egli sostituisce passioni energiche e gagliarde; e l'amore o è nascosto, come in Isabella, o è nobile e generoso, come in Antigone ed in Virginia. Se si eccettua Alceste, una delle sue ultime tragedie, in cui si discerne molta tenerezza non solita in Alfieri, il sentimento che predomina nelle altre rinvigorisce ed esalta le menti.

Essendo la vigoria del sentimento elemento principalissimo in Alfieri, egli s'incontra con Dante; ed egli, infatti, fu il primo che, dopo un'imitazione petrarchesca di tanti secoli, rimise in onore lo stile dantesco. Questo stile è in lui eccessivo, come eccessivo è il suo concetto; la brevità alcune volte è affettata, come nella risposta di Nerone a Seneca; alcune

volte, la brama di fuggire la cantilena lo fa cadere nella durezza; e però il suo stile, piuttosto che stil tragico, si deve chiamare stile d'Alfieri. Queste considerazioni generali saranno confermate dall'esame particolare delle sue tragedie. Nelle quali noi dobbiamo distinguere le tragedie di argomento greco, romano e moderne. Nelle tragedie greche, l'idea predominante è il fato, al quale indarno contrasta l'uomo. Questa idea, presso gli antichi religiosa, presso di noi è assurda, poichè per noi il fato è Dio; e male in una tragedia si può vedere protagonista un uomo lottante con Dio. Onde Alfieri con molto senno esclude la parte religiosa antica, e, per es., vela mirabilmente la discesa di Ercole nell'Inferno. Parimenti nella *Clitennestra* l'assassinio di Agamennone è effetto del delitto e dell'amore, e non del fato; e nell'*Oreste* il parricidio non è effetto del fato, ma del caso. Al contrario, mentre Alfieri toglieva dalla *Clitennestra* il personaggio di Cassandra, che era personificazione del fato, introduceva nel *Saul* Achimelech: in questa tragedia tutto è espressamente effetto della mano di Dio, di cui Davide ed Achimelech sono i rappresentanti; senonchè, dovendo egli restringere l'azione ad un giorno, non vi è propriamente azione, ma solo la rappresentazione di un carattere. Per togliere l'uniformità di un carattere costante l'autore introduce la parte tenera, rappresentata da Gionata e da Micol, e, per togliere da Saul quanto vi è di odioso, introduce Abner. Nelle tragedie in cui regna il fato, predomina la parte lirica; e perciò Alfieri, tanto nemico altrove alla lirica, nel *Saul*, informato all'idea religiosa, spiega un ardimento e una forza d'immagini straordinaria.

Negli argomenti romani, Alfieri aveva un soggetto più consentaneo alla sua indole; e in essi perciò meglio rifulge la verità storica, e ben dice un critico che l'espressione di Tacito passa in Alfieri. Non più il fato, ma principio dominante è il contrasto tra la libertà e la servitù, tra l'oppresso e l'oppressore; e, poichè l'evento è incerto, l'interesse più si sostiene. Quantunque l'*Agide* ed il *Timoleone* non sieno soggetti romani, pure vi è il medesimo spirito. Ma quando si tratta di dipingere un popolo corrotto, Alfieri snatura i fatti come è nel *Bruto secondo*. Delle tragedie romane, la più bella è la *Virginia*, nella quale l'azione e l'interesse cominciano vivissimi dalla prima scena, e crescono sempre insino all'ultima. Il rigore a cui egli porta l'unità è tale, che non rappresenta sulla scena la morte di Appio, avendo intitolata la tragedia *Virginia*; e il suo modo d'invenzione ed il suo fuggire gli episodii lo conduce all'assurdo di supporre che Appio cerca di guadagnarsi Virginio, mettendo gelosia tra lui ed Icilio: due personaggi, che non si doveano vedere se non quando Virginio consacra la testa di Appio a' numi infernali. Negli argomenti moderni pare che Alfieri abbia voluto stabilire per principio il trionfo dell'oppressore sopra l'oppresso; onde in essi è un cumulo di tirannidi e di crudeltà. Vi è una volontà immobile e onnipotente, che dirige a suo cenno gli eventi; sicchè l'interesse è non nella sospensione ma nell'orribile certezza di ciò che deve avvenire. Tali sono il *Don Garzia*, la *Rosmunda*, e il *Filippo*, nel quale ultimo dramma risalta più apertamente siffatta idea.

In quella tragedia che fu la prima di Alfieri, ed è una delle sue più belle, si dipinge un tiranno cupo e silenzioso, secondato con muto concerto dai suoi satelliti. Il primo atto è destinato a scolpare Isabella e Carlo per togliere ogni scusa a Filippo. In quell'atto, in cui tre caratteri innocentissimi sono dipinti, da alcune parole cupe e terribili di Carlo balena l'orrore del personaggio di Filippo; sicchè, entrando egli nel secondo atto in scena, lo spettatore è già preparato. La scena, in cui Filippo e Gomez scoprono l'amore d'Isabella, ci rappresenta per via d'azione il carattere nero e cupo del re; e quel parlare rotto e breve è pittura dell'anima. Alla fine del secondo atto, quello che deve avvenire è preveduto; e il vedere i mezzi perfidi, che sceglie Filippo per far morire Carlo, compie l'indignazione dello spettatore. L'avventarsi che fa Isabella al pugnale di Filippo è un colpo di scena; ma, da questo in fuori, tutto è del più severo gusto, e fino all'ultimo verso, ove i rimorsi di Filippo sono ritratti, è ben resa la nerezza di quel carattere.

I tragici posteriori italiani seguirono Alfieri; finchè non si sentì l'influsso del sistema shakespeariano e delle dottrine tedesche. Frutti di questo movimento sono le tragedie del Manzoni, alle quali il De Sanctis moveva le seguenti obiezioni:

Nei drammi del Manzoni non vi è unità d'azione, ma di fine, e manca l'unità indispensabile d'interesse. Che si trasgredisca l'unità di tempo e di luogo, è cosa ragionevole in questi drammi; che vi sia molteplicità di caratteri, ragionevole; ma l'interesse manca, prima perchè non ci è sviluppo di caratteri e di affetti, e secondo perchè talora il reale storico è in contrasto con l'ideale poetico. Difatti, nell'*Adelchi*, il poeta vuole indurre pietà per Ermengarda, ed intanto fa ammirare i suoi persecutori; pietà per Adelchi, quando in una scena precedente esalta la generosità del suo nemico. Rappresenta in Ermengarda un ideale religioso non proprio di quei tempi; la mostra docile e sottomessa alla volontà di Dio, e poco poi la fa morire in un delirio di affetti. Vien su un traditore, e più non apparisce; si fanno cori separati dall'azione, come nell'atto secondo. La storia, dunque, qui non aiuta, ma combatte la poesia; e quantunque vi siano luoghi tenerissimi, pure non si ha impressione totale, e lo spettatore, ondeggiante tra varii affetti, rimane incerto e alquanto freddo.

Come corollario delle lezioni sulla tragedia, si stabilivano le « tre età » di questa forma drammatica:

Nella prima età, che è della fantasia, la tragedia è ancora mischiata con l'epica e la lirica. Questa età è propria dei principii di ogni letteratura spontanea, come fu in Grecia, in Spagna, in Inghilterra; e in Francia ne dà pure alcun segno Corneille. Nella seconda età, la tragedia acquista una sua propria indole, ed è nello stato della maggior perfezione. Tale è la tragedia di Sofocle, di Racine, di Alfieri: questa è l'età

dell'ideale. Nella terza età, la tragedia si mischia con la prosa, prima morale, come in Euripide, in Seneca ed imitatori; poi filosofica e politica, come in Voltaire e parzialmente in Alfieri: poi storica, come in Schiller e Manzoni.

Sembrirebbe, a giudicare dai quaderni, che anche più brevi fossero le lezioni sulla commedia. Dopo alcune dilucidazioni teoriche, vi si accennava ad Aristofane, alla commedia nuova, a Plauto e a Terenzio, alla commedia italiana del Cinquecento, e a Molière. Di Molière si facevano le difese contro lo Schlegel ed altri critici tedeschi:

La sua fama si è mantenuta insino a noi, e vanamente la scuola alemana ha cercato di menomarla. Che cosa prova il dire che le sue catastrofi non sono felici, che il suo *Avaro* è meno buono dell'*Avaro* di Plauto, che lo scopo del suo *Misanthropo* è indeciso, rimanendo il lettore fluttuante tra Alceste e Filinto, e che talora abbonda in dissertazioni? Tutto ciò non toglie al Molière il vanto di primo scrittore di commedie dei tempi moderni.

Sequivano lezioni sul dramma spagnolo, in quanto sistema drammatico opposto all'italiano e al francese, e si tacciava di esagerazione l'elogio che del Calderon fa lo Schlegel, notando all'incontro che questo poeta presenta in modo enfatico l'onore e la religione, e che la sua religione è un'esteriorità, non è vero spirito religioso. Dei commediografi italiani del Settecento si ricordavano il Fagiuoli, il Chiari e il Goldoni, del quale si diceva che serbò le maschere, sebbene abbandonasse l'improvvisazione, ma che si tenne a un livello morale alquanto basso. Nelle sue commedie, « le amiche tradiscono freddamente le amiche; le giovinette amano il matrimonio, non il marito; le maritate hanno i loro cavalieri serventi, che non operano nulla; la parola di onore vi è intesa meccanicamente; l'ostentazione e la codardia è anche nei personaggi più importanti ». Naturalmente, si biasima la lingua adoperata dal Goldoni, « gergo piuttosto che lingua ». Non per tanto, « i suoi caratteri sono dipinti con forza, se non con varietà, e i costumi con naturalezza, e da per tutto, in quelle commedie, regnano brio comico ed allegria ». Dopo il Goldoni, si ricordavano Carlo e Camillo Federici, il De' Rossi, l'Avelloni, il Gualzetti, il Giraud, continuatori e imitatori della maniera goldoniana. — Ritornando alla teoria della commedia, si distingueva in questa forma drammatica una parte poetica e un'altra prosaica, la prima delle quali prevale nelle commedie d'intrigo (Shakespeare, Lope de Vega ecc.), e la seconda in quelle di carattere, dove abbonda l'elemento riflessivo (Terenzio, Molière, Goldoni).

In conformità di ciò che si era fatto nel corso sul genere narrativo, dove, dopo ogni specie, si esaminava la riduzione di esse in piccole proporzioni, le lezioni sulla drammatica terminavano con un cenno sul « dialogo »:

Non rimane ora altro che esaminare il dramma in miniatura, cioè il dialogo. Quando si vuole istruire per mezzo della fantasia, si ricorre alla poesia didascalica, e quando si vuol condurre l'istruzione con completa illusione, si ricorre al dialogo. La poesia nel dialogo deve destare la fantasia, ma non l'affetto: altrimenti la poesia, che è mezzo, diventerebbe fine, e distrarrebbe l'animo dall'istruzione. Ma, d'altra parte, si richiede pure un certo grado d'immaginazione, un certo intrigo, caratteri e costumi ben ritratti; altrimenti la poesia non opererebbe in niun modo, come accade nei dialoghi dell'ab. Chiari. Nei dialoghi scientifici l'immaginazione dee poco predominare, come si vede in quelli *Della volgar lingua* del Bembo, nell'*Ercolano* del Varchi, nei dialoghi sull'*Arte poetica* dello Zanotti, nei dialoghi del Galilei, e in quelli nobilissimi del Tasso. Ma vi ha dei dialoghi comici nei quali il fine è la satira e l'ironia, ed in questi predomina la parte poetica, come nei dialoghi del Gelli, nel *Cortigiano* del Castiglione, e nei dialoghi del Gozzi; e quel che è da avvertire si è che la lingua in questi non è tanto fiorentina da essere guida sicura ai giovani, perchè nella commedia, trattandosi ogni maniera di soggetti, doveva aver maggior luogo il dialetto.

4) II. GENERE ORATORIO.

Il De Sanctis fece compiuto il giro dei generi letterarii, e perciò tenne anche lezioni su quelli che egli chiamava « generi sociali », ossia sull'oratoria. Ma di esse non ho potuto rinvenire se non pochi cenni frammentarii, e in uno solo dei quaderni di scuola.

Cominciavano con una rapida rassegna degli oratori greci (Pericle, Demostene) e latini (Cesare, Cicerone); e contenevano, secondo la consuetudine, un parallelo tra Demostene e Cicerone:

Come in Demostene prevale il sentimento, così in Cicerone l'immaginazione; e se Demostene persuade direttamente gli uditori, Cicerone il fa sempre per via d'insinuazione. Il che è conforme all'indole degli uditori e dell'oratore. Nell'uno la forma è concisa ed aspra, nel secondo abbondante e melodiosa; poichè l'uno disprezza tutti i lisci rettorici, e l'altro usa di compiacere ed adulare il popolo. Cicerone prima cerca di mettere armonia tra sè e gli uditori; al quale ufficio gli serve l'esordio. Raggiunto questo scopo, cerca d'insinuarsi nelle loro menti con argomenti generali e veri relativamente, perchè tratti dalle condizioni speciali in cui si trovano gli uditori, l'oratore, il reo. Questi argomenti

non si contenta egli di mostrarli sotto un sol aspetto; anzi li va toccando e volgendo in tutti i lati per via di circostanze gradatamente crescenti, e scelte con giudizio insino a che l'argomento non tiri a sè la fantasia del lettore e non allontani tutte le ragioni contrarie. Quando Cicerone si è così impadronito della volontà e della mente degli uditori, allora esce per così dire di agguato, e finisce con quelle magnifiche perorazioni, in cui si potente è la commozione degli affetti. Da quanto è detto ognun vede che la condotta e la forma delle orazioni di Cicerone mal si può applicare ai tempi nostri, dipendendo tutta da condizioni speciali.

E, dopo aver toccato dei posteriori oratori romani e di quelli cristiani del medioevo, si veniva all'eloquenza politica e in particolare a quella italiana del Cinquecento:

Intanto l'eloquenza politica vagiva, perchè non può aver luogo in tempi eroici, in cui la violenza delle azioni non lasciano alcun potere alla parola. Egli è vero che la forma repubblicana di varii stati d'Italia sembra un'eccezione, ma quelle eran repubbliche di nome, nelle quali, invece di governare un solo, governavano pochi che formavano la signoria e si mutavano ogni anno. E quegli uomini avevano tutti l'educazione violenta e feroce di quei tempi; sicchè non ci era libertà della parola o pubblica discussione; ed ognun sa che tutte le discordie terminavano nel sangue.

Egli è vero che i tempi si fecero più colti nel Cinquecento, ma allora l'imitazione degli antichi produsse un'eloquenza accattata e non spontanea, come vediamo nelle orazioni storiche e nell'orazione a Carlo V del Casa. Qui non intelligenza degli affari e di quei tempi, ma uno studio continuo di tener dietro a Cicerone per l'invenzione, per l'ordine, per lo stile, per la forma. L'eloquenza, che è ispirata da' tempi, è propria solo di quelli, i quali governavano gli stati con i loro consigli. Nella scuola di costoro si fornò il Guicciardini, il Machiavelli, il Paruta: in costoro si ha a trovare l'eloquenza italiana. Costoro non dovevano persuadere, ma solo esporre e riferire: di che nasce una nuova forma di comporre, detta rapporto, commissione, legazione, istruzione. Per comprendere il genere di eloquenza che è proprio di questa forma, bisogna considerare i principii, onde erano mossi questi uomini di stato. In costoro non avea punto luogo la parte speculativa; la loro filosofia era tutta pratica e positiva. Ma, poichè la pratica è cieca senza un principio da cui discenda, costoro, credendo che gli ordini presenti fossero corrotti, ricorrevano agli ordini romani. Così essi non si davano punto pensiero de' mezzi tempi e del Cristianesimo, che oggi occupano le menti di tanti pensatori; e non considerando quelle passioni accidentali, che accompagnavano le azioni dei Romani, non avevano altro scopo che di risolvere questa quistione: dato il fine, trovare i mezzi. Ora, questi mezzi non li trovavano essi nella coscienza, ma nel fatto; non badavano a quello che si dee fare, ma a quello che si fa, ed espertissimi nella conoscenza

degli uomini e de' governi, per conseguire il fine, si valevano di quanto incontravano per via o buono o reo. Ne' loro scritti, adunque, noi non troveremo quel calore di stile che nasce da un animo passionato; nè tampoco quel movimento d'idee, che nasce da una mente speculativa. Noi vi troveremo però in grado supremo l'intelligenza degli affari ed il pensiero lucidamente tradotto, quello che si dice l'eloquenza della ragione. Questo è lo scrivere degli uomini di stato; e questa gloria è tutta italiana. Il rapporto del Machiavelli, scritto al tempo del concilio di Pisa, e l'altro suo rapporto al cardinale Giulio de' Medici, dove riferisce le pratiche che egli tenne coi frati di Carpi, sono un bell'esempio di questo genere di lavori.

Nonpertanto, questa eloquenza appartiene a tempi corrotti, dove il fatto prevale al diritto, dove la passione e la virtù è soffocata, e l'utile e l'indifferenza sono la regola delle umane azioni. In questi tempi non poteva essere eloquenza religiosa; la quale, invece, apparve in Alemagna, quando un eccesso si volle correggere con un altro eccesso. Di qui sorse l'eloquenza di Lutero, di Melantone, di Calvino, energica, naturale e non fiorita e misurata, come diviene sotto la penna dello storico Robertson. Ma a questa eresia si opponeva la compagnia di Gesù, la quale da una parte faceva conversioni in Asia, dall'altra combatteva scolasticamente contro i luterani. In Asia, san Francesco Saverio, il padre Acquaviva, ed altri animati da divino fuoco, furono eloquentissimi; e questa eloquenza ci è rappresentata dal Bartoli. Ma l'ambizione letteraria, che domina costui, fa che egli sia facondo e non eloquente. I suoi pensieri sono troppo fioriti, troppo lisciati; i concetti, brillanti piuttosto che sodi; più fantasia che sentimento; più spirito che verità. Questi difetti sono minori nella sua storia che nelle altre opere, e forse nelle prediche; nonpertanto, vi sono, e perciò il Bartoli rende un'immagine poco fedele dell'eloquenza dei suoi compagni. Fuori delle missioni, nei paesi di Europa, la vivacità della discussione era attutita dalle formole scolastiche, e le prediche erano indirizzate solo al basso popolo. Di codesti oratori popolari Segneri è il principale.

Di queste lezioni sugli oratori, come ho detto, non rimane altro.

V.

LEZIONI DI ESTETICA.

Come ho avvertito (*Critica*, XIII, 34), di queste lezioni, che furono tenute tra il 1843 e il 1845, non si può determinare il tempo preciso; e forse non derivano tutte da uno stesso corso, ma furono ricucite insieme nei quaderni del Nisio, donde sono tratte.

La prima lezione concerne il Bello: