

LE LEZIONI DI LETTERATURA

DI FRANCESCO DE SANCTIS

DAL 1839 AL 1848

(dai quaderni della scuola)

VIII.

LE LEZIONI SULLA POESIA DRAMMATICA.

(contin.: vedi fasc. preced., pp. 210-13)

Ristretto nel dramma greco l'affetto all'individuo, ed essendo questi strumento del Fato, non è possibile che egli abbracci con lo sguardo la situazione, di cui è vittima. A questo fine i moderni, ossia gli autori di tragedie dei due secoli ultimi, ricorsero ai confidenti; e si videro le principesse narrare alle cameriere i loro amori e ricevere da queste dono di molte sentenze morali e ricambiarle con altre sentenze. Ma i greci si valsero all'uopo del Coro, e di qui si vede la grande importanza di tale elemento del dramma greco. E sull'indole del coro si è disputato, e c'è chi ha preteso che esso esprimesse le impressioni del popolo, che assisteva ai casi delle famiglie loro sovrane; e altri ne ha fatto un semplice accorgimento d'arte, e altri ne ha proclamato l'intrinseca necessità. Lo Schiller e il Manzoni, che hanno adoperato il coro, lo hanno separato dall'azione, mettendo in bocca a ogni personaggio la sua particolare situazione, e assegnando al coro l'ufficio di esporre la situazione generale. Ma, nel dramma greco, talvolta il personaggio si restringe alla propria e presente situazione, e il coro ricorda e ripete il passato, e, quando il personaggio sia colpito dal fato, il coro lo ricorda per via d'impressioni o di riflessioni. Di qui il grande ufficio che esso ha presso Eschilo e Sofocle, perchè, dove regna il fato, i casi ordinari della vita sono inezie, e il coro penetra nel fondo e risale alle ragioni che movono il fato.

Se da Eschilo e Sofocle si passa ad Euripide, a prima vista le tragedie di lui sembrano affatto simili a quelle dei suoi due grandi predecessori, catastrofi anch'esse preparate dal fato: sicchè lo Schlegel e il Bozzelli gli hanno applicato i medesimi concetti critici che a quei due, e hanno considerato i difetti delle sue tragedie come provenienti dall'individuale ingegno del poeta. Ma, in verità, la situazione di Euripide è

profondamente diversa da quella di Eschilo e di Sofocle; e il suo difetto sta nel non avere inteso ciò bene, e aver voluto serbare le idee tradizionali. Serbarle dopo Socrate, dopo che il fato non aveva più serietà nelle coscienze, dopo che si erano scosse le vecchie credenze, e solo rimanevano come superstizioni e come credenze superficiali. Tempi di passaggio, in cui l'antico vien meno e il nuovo non si è ancora ben formato. Ed Euripide, che non aveva più idee religiose, ritenne il fato e lo ridusse ad agente secondario: comparisce a principio delle sue tragedie una divinità, e poi ricomparisce la stessa o un'altra che sia, ma sempre inoperosa, laddove bene operava nei suoi predecessori. Venere viene nell'*Ippolito* ad esporre i suoi attributi e dolersi che il giovane Ippolito non la onori; ma gli dèi presso Sofocle hanno ben altra dignità, e Diana dice quelle grandi parole: « Infelice! ma sono dea, e non mi posso dolere »: sentimento sublime, nella calma divina. D'altro canto, così abbassando l'elemento religioso e gli dèi, Euripide non ha saputo trattare come doveva l'elemento umano, e fare l'uomo protagonista, e cangiare la tragedia di divina in umana: nel qual caso, invece di un fato inoperoso, si sarebbe avuto un uomo energico, che concepisce ed attua un disegno. Ha seguito in parte il sistema di Sofocle e in parte l'indirizzo nuovo; e perciò egli è lungi dalla perfezione, cui giunge nei secoli posteriori la tragedia umana. Ma Euripide aveva un cuore tenero e appassionato; e riesce in questa parte, sebbene non sia in lui la grandezza e nobiltà dei personaggi sofoclei, ed egli caschi nei sentimenti comuni e negli affetti privati. E, poichè la situazione equivoca da lui accettata non era fonte di commozione tragica, egli, non potendo con l'azione ingenerare il terrore e la pietà e farla scaturire dall'intimo del dramma, si aiutò coi particolari; e fece parlare uomini agonizzanti e sciagurati, e rincrudì gli aspetti dolorosi e feroci per destare il fremito negli spettatori; e preparò colpi di scena, e ricorse al liscio rettorico nella espressione degli affetti. Pochi sanno distinguere l'affetto sentito dall'affetto pensato e rettoricamente ornato. Ed è apertamente improprio e rettorico mettere in bocca a Fedra dissertazioni, nei discorsi con la nutrice, e far uscire il coro in osservazioni di triviale moralità circa il modo di condursi nella vita. Euripide si studiò sempre di evitare il ridicolo, che sentiva prossimo; ma Aristofane lo scoperse. Perchè, quando di ciò che prima era serio si perde il sentimento e rimane la sola pratica, allora nasce il riso e sopravviene la commedia.

Assai breve era, per altro, la trattazione della commedia greco-romana:

La commedia, come si è detto, abbraccia non l'aspetto razionale, ma quello formale ed estrinseco della vita, e non ha, come ogni situazione tragica, qualcosa di affermativo, sibbene una situazione seria divenuta falsa; donde il comico, che lucceggia il contrasto tra l'essere e il parere. Ed Euripide, che aveva tolto agli dèi il divino e resi gli uomini prosaici

e volgari, aveva portato la tragedia a tal punto, che bastava denudarla perchè diventasse commedia. Ciò fece Aristofane: prima del quale la commedia era assai rudimentale e rozza, farsa più che commedia, dove pure, e quasi per caso, gli dèi, p. e. Bacco, assumevano qualche aspetto comico. Aristofane creò, dunque, la commedia sulla tragedia di Euripide, svelando la fallacia di quel sistema tragico, e attaccandolo in generale e in particolare. Le situazioni della sua commedia sono simili a quelle della tragedia euripidea; ma l'azione, il carattere, l'affetto, diversi. Nelle *Rane*, dove Euripide stesso è messo in iscena, egli è implacabile contro quello che altri credeva pregio, e svela la immoralità e critica lo stile manierato di quel poeta; e tutto ciò capricciosamente, procedendo senza ordine, evitando una critica condotta su principii generali, che avrebbe suscitata una polemica, e svolgendo la caricatura; poichè, per suscitare il riso, non c'è modo più potente che andare senza disegno e produrre impressioni inaspettate. Egli immagina una curiosa situazione: Bacco, il dio della tragedia, essendosi questa perduta, scende nell'Inferno per riportare sulla terra il migliore dei tragici; e vuol prendere Eschilo, ma Euripide si vanta migliore, e ne nasce una disputa col paragone dei due. La caricatura è eccellente; ed essa non si restringe ad Euripide, ma abbraccia gli dèi, il dio Bacco, il quale, tra l'altro, scendendo sulla terra, mosso dall'odore che proveniva da una pentola, picchia alla porta della casa, e dialoga con un servo, e, per aver di quel cibo, si dichiara disposto a cedere la divinità, di che l'altro non sa che farsi: poi, innamoratosi di una fanciulla, si rammarica della perduta divinità. Sembra che tra queste scene non ci sia legame, e così hanno affermato alcuni critici; ma il legame è appunto nel cambiamento della tragedia in commedia. Alla quale porge materia la corruttela politica e morale di Atene: un cittadino ateniese, in una di quelle commedie, mandato a concludere la pace con Sparta, e messo tra la cucina e la guerra, dice: che « è patria ogni luogo in cui si è ben trattati ». Parole che suonano come profezia del tempo, che non era lontano, in cui la Grecia non sarebbe più una patria.

Da ciò che si è detto si vede che il fondo comico di Aristofane è interamente sociale, e che affatto falsa è l'affermazione che egli si proponga di colpire determinate persone: i nomi proprii sono nient'altro che particolari punti ridicoli. Se altrimenti fosse, egli non sarebbe più letto ai giorni nostri; e invece si legge e fa ridere ancora. Egli è l'Eschilo della commedia: l'inverso della tragedia antica. E nelle *Nivole* e nel *Pluto* ritrae la corruttela intellettuale e morale di Atene, come, nel *Prometeo*, Eschilo ritraeva la incrollabile forza del volere.

Hegel e altri critici osservano che alla commedia antica segue la nuova, rappresentatrice della vita umana con maggior verità. Ma per noi sta invece che la commedia nuova è una decadenza di fronte all'antica, ed è un miscuglio di tragedia e commedia, una vita angusta, triste, gretta, fatta di povertà, di contrasti familiari, con incidenti ridicoli, nascenti da un soldato ubbriaco, da una meretrice, da un servo o schiavo. La vita

greca non era più nel suo vigore. In Menandro sparisce già l'elemento religioso e quello politico, e resta solo il familiare. Né la famiglia moderna ha potuto dare la tragedia e la commedia. Il serio non è tragico e non è nobile; il ridicolo non sorge intimamente dalla situazione: il primo non c'innalza, il secondo non ci allietta.

La commedia nuova fu l'ultima forma del teatro greco: pregevole almeno come dipintura della vita prosaica. Ma anche questo pregio perde in Roma: in Roma dove si facevano riduzioni di tragedie e commedie greche, come noi ora facciamo di drammi francesi. Ma se i romani, pur imitando i greci, riuscirono nella storia, nell'eloquenza e anche nel poema epico, non poterono riuscire nella drammatica: a ciò mancavano affatto le condizioni. Ed essi imitarono le tragedie di Euripide, portandole all'esagerazione e quasi alla caricatura; e non poterono riprodurre la commedia aristofanesca, per le mutate condizioni della vita pubblica. Raffazzonarono dunque le commedie greche, e di parecchie buone trassero una cattiva. L'*Eunuco* di Terenzio, p. e., non è che la riunione di quattro commedie di Menandro: e basta raccontarne l'argomento perchè si veda chiaro la mostruosità dell'accozzo. Certo, a Terenzio spettano due meriti: la modestia del dire, con la quale vela gli argomenti turpissimi delle sue commedie, e l'eleganza e purità della lingua. Né giova parlare delle commedie di Plauto e delle tragedie di Seneca, che sono inferiori di pregio alle opere di Terenzio. Il teatro decade quando le situazioni sono deboli e non si svolgono, e in cambio si variano i particolari per produrre effetto. Certo nelle opere drammatiche dei latini sono alcuni tratti energici; ma la mancanza di affetto, il rilievo dato a cose esteriori, il peso delle sentenze morali, rivelano l'esaurimento della poesia. E il dramma finì col cedere il campo agli spettacoli gladiatorii.

Sorvolando sul medio evo, un rapido sguardo era dato al teatro italiano del Cinquecento:

La tragedia regolare ricomparve in Italia con la *Sofonisba* del Trissino e in Francia con quella del Muret: due tragedie sbagliate. Sembra un fato che tutte le *Sofonisbe* riescano povera cosa: anche quelle del Voltaire e dell'Alfieri sono tra le opere più deboli di questi poeti. Del resto, che quelle prime tragedie siano sbagliate è concorde giudizio, ed esse vengono ricordate solo da coloro che scrivono la storia del teatro. Lo Schlegel, esaminando le tragedie del Trissino e del Voltaire, ha condannato il sistema tragico italiano e francese, e ha detto che in quelle opere non c'è di buono che alcuni particolari: critica che ha suscitato proteste in Italia e in Francia. Ma noi esamineremo liberamente le tragedie italiane e francesi e vedremo le loro differenze rispetto alle opere dei tedeschi; e noteremo le belle situazioni che vi si trovano, a dispetto del sistema falso, e in qual modo si congiungano al teatro moderno. È veramente possibile che la tragedia moderna, italiana e francese, sia una riproduzione di quella

antica? Sarebbe un miracolo. Anche nel Leopardi, dove il poeta si prova a ritrarre fatti antichi, appare lo scetticismo moderno. Si conosce l'episodio di Sofonisba; ma nella tragedia del Trissino esso è ridotto a un intrigo di capricciosi avvenimenti: non v'ha sentimento di patria, nè affetto o pensiero di sorta, non grandezza nè eroismo: Massinissa e Scipione decadono a personaggi assai bassi. E il torto del Voltaire e dell'Alfieri è di aver seguito il Trissino nello svolgere il lato amoroso, solo rilavorando lo stile. Ma, concepito quel tema come dramma d'intrigo e di affetti privati, il sistema greco non gli era applicabile. I primi scrittori italiani di tragedie studiarono i greci per ricavarne viluppi di azioni; ma lasciarono sfuggire ciò che quelli avevano di proprio e di poetico. E ciò si vede anche nel *Torrismondo* del Tasso: date a questa tragedia carattere ed affetto, ed avrete la tragedia umana, che è la tragedia moderna. — Il medesimo accadde nella commedia, dove anche si imitarono le commedie antiche, ma le condizioni dei tempi moderni vi si fecero sentire. Nella *Mandragola* del Machiavelli, il fondo è costituito dallo stato della famiglia, dalla corruttela dei costumi, dalla irreligione; e fra Timoteo è carattere nuovo ed originale: senonchè, invece di riuscire giocondo, è disgustevole e fa schifo. Laddove nella commedia antica, sotto i particolari poco decenti, c'era un'intima situazione morale, in queste commedie moderne il fondo stesso è immorale. E, quanto ai pregi che qua e là vi appaiono, è materia che lasceremo a coloro che scrivono di proposito sui singoli autori. A noi, che indaghiamo la situazione generale della commedia nel suo svolgimento, basta, per quelle del secolo decimosesto, dire che esse non sono nè spiritose nè gioconde e, anche dove sono di nuova invenzione, si vedono coperte da una tinta estranea. In séguito, si prese coscienza dei proprii tempi, ma sfortunatamente la poesia traviò, com'è noto, nelle arguzie e nelle antitesi. Il Tasso compose l'*Aminta*, splendido nella lingua e nel verso, che ritrae la semplicità della vita pastorale; ma già in lui appaiono i vizii, che poi si accrebbero nei successori. Nel *Pastor fido*, si avverte dappertutto l'insipidezza e la mancanza d'interesse.

continua.

B. C.