

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. 275-79).

Seguivano alcune lezioni sul Metastasio:

A ricondurre la poesia italiana dai traviamenti sulla buona via, atterono gli Arcadi. Ed arcade è stato considerato il Metastasio, che è tra gl'instauratori del teatro moderno. Ma noi dobbiamo sceverare ciò che vi ha in lui del dramma antico, ciò che gli proviene dal dramma pastorale, e ciò che gli è proprio ed è moderno. Il Metastasio, come in Francia il Corneille, assai si travagliò per mettersi d'accordo con Aristotele, e perciò anche lui comentò e discusse la poetica aristotelica.

Nel primo risvegliarsi della letteratura in Italia, molte accuse gli furono mosse; ma neppure gli mancarono difensori. E poichè due erano le principali accuse — la piccolezza dei caratteri e la superficialità degli affetti, — di due sorta furono le difese. E si disse che la piccolezza dei caratteri dipendeva dall'essere quelli di Metastasio drammi per musica, e la superficialità degli affetti dalla condizione dei tempi, e dalle corti e dai principi e dalle principesse, che così li volevano. Ma noi non adopereremo questi argomenti, perchè, pure ammettendo l'influsso della musica e della società e della corte sul Metastasio, sappiamo che un gran poeta sa creare e lavorare nel proprio campo, quali che siano le condizioni in cui si trova: il vero è, che l'ingegno del Metastasio aveva pregi molti e molti difetti. Si è anche dibattuto se egli fosse corruttore o riformatore del teatro italiano. Corruttore no, perchè, se mai, il corruttore del dramma fu il secolo, non lui. Ma riformatore nemmeno, perchè il suo teatro finì con lui, non ebbe proscutori. Ma egli si tenne, e fu tenuto, riformatore; e chi pensi che questo titolo gli venne dato sol perchè combattè le unità di tempo e di luogo, giudicherà assai meschina la pre-

tesa « riforma »: tanto più che egli non ebbe il coraggio di abbattere addirittura quelle due regole di unità, e si restrinse a interpretare, un po' più largamente che non si solesse, le dottrine aristoteliche: come chi, invece di ventiquattrore, ne domandasse trenta, e, invece di una camera, due! Nè a lui spetta la priorità nel dramma musicale, col quale lo scarso interesse delle situazioni amoroze o pastorali veniva rialzato dalla musica: già da molto tempo prima di lui si componevano in Italia drammi per musica. Pure egli dominò per circa un secolo, con fama grandissima.

La mente del Metastasio non era vigorosa nè profonda, ma riccamente fornita di buon senso, come si vede dalle infinite sentenze che egli ripete, esposte sempre in forma leggiadrissima. E il suo cuore era semplice, facile, tenerissimo, pronto alla commozione; tanto che a volte piangeva nel comporre i suoi drammi, per l'interesse che gli destavano i casi dei suoi personaggi. E commosse e fece piangere, e codesta fu opera sua, e non dei suoi tempi, perchè quelle medesime situazioni, quel medesimo linguaggio, apparivano falsi in bocca di altri, e lasciavano freddi o movevano a riso.

Fondamento di ogni suo dramma è il contrasto e collisione di due o più affetti, e il trionfo di uno sugli altri: e in ciò egli è moderno, perchè nella drammatica antica, come sappiamo, la lotta è tra l'uomo e il Dio o il Fato. Ma nel dramma degli affetti bisogna scoprire ed esprimere l'interna agitazione dell'animo; e il tenero cuore del Metastasio non era da ciò, ed egli supplì a questo difetto con l'intrigo dell'azione, che era assai gradito ai suoi tempi. Nelle sue opere non accade, come in quelle di altri drammaturgi, di dover aspettare, con pazienza e con noia, che l'azione cominci; ma fin dal principio si è presi dall'azione, e non appena una di queste termina, subito se ne inizia un'altra, e tante se ne accavallano ed intrecciano, che talvolta sembra impossibile lo snodamento. Ma facilissima cosa è questa, pel Metastasio, il quale con un biglietto, con un incidente qualsiasi, scioglie tutti i nodi; ed egli adopera assai spesso il sorprendente e l'inaspettato, cadendo perfino talvolta nel frivolo o nello stravagante. Inaspettato e sorprendente è, per esempio, il discorso di Attilio Regolo, quando si sarebbe aspettato che dovesse chiedere il proprio riscatto. E, come le collisioni appariscono e spariscono in grande quantità e con grande facilità, così il Metastasio fa grande abuso di casistica morale, mettendo in contrasto affetti del pari rispettabili. E, poichè esporre le collisioni senza approfondirle impedisce la rappresentazione vera dei caratteri, il Metastasio esagera i caratteri, e i suoi eroi hanno una grandezza di là di ogni limite, e sono millantatori delle proprie azioni, eroiche di un eroismo che non costa molta fatica. In qualunque situazione si trovino, i suoi personaggi serbano pienissimo l'uso della ragione, e pronunziano sentenze morali di ogni sorta, non legate intimamente alla situazione. Alla concezione falsa del carattere e del sentimento risponde la forma, nella quale, invece del cuore, brilla l'immaginazione. Insomma, nei drammi del Metastasio c'è il falso; ma i suoi pregi grandi sono la

sensibilità e la delicatezza, naturali al suo ingegno. Perciò egli è incantevole soprattutto nelle situazioni amorose.

Queste dominano nei suoi drammi, in modo conforme ai tempi del poeta. L'amore in Italia, dal Cinquecento in poi, era un'idea della mente, una convenzione, e invase tutto, e amoroso fu il dramma pastorale, e poi il musicale. Il Metastasio, volendo risollevarlo il dramma al serio e al tragico, si avvide della sconcezza degli eroi sempre innamorati dello Zeno, e prescelse di solito come principale un'azione tragica; ma la esaurì in poche scene, e le più consacrò all'amore, che mise negli episodii: i suoi eroi, se non dei proprii amori, sono tratti a occuparsi di quelli dei figli e nepoti. Elemento eterogeneo, che piacque assai ai contemporanei e del quale egli si vantava. E, in verità, sebbene quegli episodii siano mal connessi con l'argomento principale, considerati per sè stessi sono belli e, talvolta, stupendi. Chi legga superficialmente, trova in quelle scene d'amore il formolario comune, e può riderne; ma, leggendo con attenzione, si avverte che il Metastasio dava a quelle frasi un proprio significato, e, non nato per l'energia, era vivo e spontaneo nell'abbandono e nella tenerezza. Nei punti di commozione, egli premette un verso dolcissimo e fa seguire poche e semplici parole, che ottengono l'effetto. Se in un lavoro sbagliato ci sono tratti sinceri e veraci, ciò basta per la sua lode; e perciò a noi sembra che l'affettuosità e la tenerezza siano la parte immortale dell'opera metastasiana.

Dopo il Metastasio, come tutti dicono, il dramma musicale decadde. Rimase il solo elemento tragico (quella parte nella quale il Metastasio era così mal riuscito), ed esso produsse le tragedie dell'Alfieri.

Prima di discorrere dell'Alfieri, il De Sanctis faceva un esame del teatro francese, che precedette l'alfieriano. E cominciava da una caratteristica generale del « sistema » francese:

La letteratura francese è stata giudicata in modo opposto da due scuole critiche: una delle quali la considera modello eterno di perfezione, giudicando puerile la tragedia greca e barbarica l'inglese; e l'altra la condanna come radicalmente falsa. Ma noi dobbiamo anzitutto sgombrare il terreno da una serie di pregiudizii. Così si vuol celebrare come progresso la maggiore varietà dei soggetti trattati, attinti non alla sola mitologia ma alla storia di tutti i tempi e luoghi. E, se questo fosse, grandissimo sarebbe il Voltaire; ma chi non sa che, in tutta quella varietà apparente, il Voltaire si attiene sempre alla stessa situazione e allo stesso colorito? D'altra parte, nei soggetti mitologici non si potè riprodurre lo spirito antico, per la ragione già nota che mancava l'antica religione (già Euripide non era più in grado di tenersi a quell'altezza); onde, nonostante l'apparenza mitologica, si ebbe il dramma umano. Le passioni non furono più personificate, divinizzate e rese esterne e operanti dall'esterno, ma vedute e rappresentate nell'animo dell'uomo; e non più la lotta fu

tra l'uomo e il fato, ma tra la passione e la volontà che la doma. Altra questione vana è cercare se fu bene o no riprodotto il mondo antico: la sola questione seria è se si abbia innanzi una creazione poetica e tragica, ed è indifferente se la verità storica sia stata o no osservata. Anche bisogna notare che il sistema, che si dice dell'unità di tempo e di luogo, è possibile in quanto, sin dall'aprirsi del dramma, le passioni sono giunte all'estremo e la catastrofe è decisa ed imminente. Il che hanno fatto i francesi, sebbene solo di rado abbiano raggiunto in ciò l'interesse veramente poetico. I loro difetti nascono dal non aver compreso l'essenza di questo sistema; perciò hanno sovente scelto soggetti in cui la catastrofe è insignificante, o soggetti importantissimi ma che richiedevano lungo sviluppo e gradazione di caratteri e affetti: e sono stati costretti ad aiutarsi con episodii estranei, come si vede nel *Cid*. Il carattere era già qualcosa di formato e fissato, e, per giungere al quinto atto, si ricorreva ad espedienti, simulando con la varietà degli incidenti lo svolgimento che mancava. Di che si avvide l'Alfieri, e procurò di approfondire caratteri ed affetti; ma pugnò contro l'indole del sistema, e ripeté con diverse forme sempre gli stessi pensieri, e riuscì pesante e monotono. Monotono ed uniforme è anche il teatro francese nelle rappresentazioni degli affetti, perchè quando questi, per diversi che siano, sono tutti stati spinti all'estremo, tutti si rassomigliano in questa violenza ed esagerazione. Un altro difetto dei tragici francesi fu che vollero rivestire gli affetti della loro forma nazionale, ossia dei loro cerimoniali; laddove l'affetto, nella sua verità, è umano e ripugna a questo travestimento; donde il ridicolo che il Voltaire nota in molti tratti delle opere dei suoi predecessori. Ma col Voltaire e col secolo decimottavo, quando prevalse il linguaggio filosofico, le passioni ebbero ancora un altro travestimento, e parlarono per riflessioni e sentenze. L'Alfieri disdegnò il linguaggio del suo secolo, perchè parlava a una nazione futura; ma con ciò distrusse l'ultima traccia di varietà nell'espressione degli affetti e riuscì astratto. Infine, dall'intrinseco passando alle manifestazioni estrinseche, un ultimo difetto si nota, nel sistema francese, superato solo in alcune tragedie del Racine e dell'Alfieri: l'uso di esporre nel primo atto, e, non bastando il primo, nei primi, gli avvenimenti passati che hanno prodotto la situazione presente, onde ridicoli personaggi di confidenti e noiosi discorsi, che riempiono gran parte di quelle tragedie. Per superare questo inconveniente, bisognava dall'azione presente fare scaturire l'intelligenza del passato; il che certamente era arduo.

Dalla caratteristica del sistema si veniva alla individualità dei poeti. Pietro Corneille:

Il « sistema » è comune ai grandissimi e ai mediocri, anzi alle ottime e alle pessime opere di uno stesso poeta, per es. del Corneille; e il valore di un teatro non dipende dalla forma esteriore, ma dalla creazione poetica, nel che per l'appunto è l'inferiorità del teatro italiano e fran-

cese rispetto al greco e all'inglese. Manca ad esso la poesia libera, nella quale l'Hegel ripone l'essenza del bello; e, oltre a trasportarci in un mondo prosaico, è inceppato da regole, che soffocano l'ispirazione. Il Corneille non ebbe a sottostare al solo giudizio del pubblico, ma a quello dell'Accademia. E, poi ancora, mancava alla creazione poetica la forza che le viene dalla vita così politica come privata, le quali non avevano profondità e si superficializzavano in cerimonie, convenienze e convenzionalismo. Si pensi ad Eschilo e Sofocle, e si vedrà la differenza nella vita e nell'arte.

Il *Cid* del Corneille, che è la prima grande tragedia del teatro francese, non lascia indovinare la piega che questo prese dipoi. In quella tragedia, che può dirsi un'epopea, c'è l'amore, l'onore, la gloria, che vengono in collisione, e la catastrofe rappresenta il sentimento nazionale. Il *Cid* uccide un conte spagnolo, per vendicare l'insulto fatto al proprio padre; ma la figliuola di quello, Chimene, che egli ama, chiede al re la morte dell'amante per vendicare a sua volta la morte di suo padre. Quando il Corneille vide svolta nel dramma spagnolo di Guillen de Castro questa situazione così ampia che non si poteva rinchiudere nei cancelli del sistema prefisso, se ne innamorò e violò il sistema; ma il suo coraggio non fu bastevole a romperlo del tutto, ed egli rimase diviso tra le due tendenze. Così non fece narrare, ma rappresentò l'antefatto; e ne ebbe accuse dai critici, accuse d'inverisimiglianza; come se la verisimiglianza fosse superiore alla bellezza. D'altro canto, avendo congiunto l'elemento pubblico a quello privato, si estese fino al terzo atto sulla parte privata, e si spacciò poi della pubblica assai rapidamente, e continuò fino al quinto atto con equivoci, che sfiorano il comico.

L'ondeggiamento tra i due sistemi, che si vede nel *Cid*, sparisce nelle tragedie posteriori del Corneille, nelle quali si attua il sistema francese, il quale non dà la piena realtà della vita umana, ma solo l'estrema apparizione di un affetto in collisione. In questa collisione tra il magnanimo e il delicato, il Corneille fu falso e declamatorio nel rappresentare il secondo elemento, e assai meglio riuscì nel primo: il tenero e il delicato erano riserbati ad un altro drammaturgo francese. Anche nel magnanimo e nel grande il Corneille è difettoso nei casi dove sarebbe necessaria la gradazione; ma si trova nel suo vero campo allorchè quello stato d'animo appare come natura e abito, nella sicurezza e pacatezza del suo possesso.

continua.

B. C.