

LE LEZIONI DI LETTERATURA

DI FRANCESCO DE SANCTIS

DAL 1839 AL 1848

(dai quaderni della scuola)

VIII.

LE LEZIONI SULLA POESIA DRAMMATICA

(contin.: vedi vol. XVI, pp. 342-46).

Continuando sul Corneille, il De Sanctis diceva:

Di qui (cioè dal suo amore pel grandioso) la simpatia del Corneille pei personaggi della storia romana, che gli porgono esempj di questa forza, grandezza e magnanimità. Nello stesso *Cid* si nota tal sua naturale disposizione. Sublime è la tragedia degli Orazii e Curiazii, fino al terzo atto, fin dove si vede il sentimento della patria, il dovere del cittadino, mettere gli uni contro gli altri uomini congiunti da vincoli privati; ma, dopo quell'atto, il Corneille, incapace di intensificare l'interesse, si trascina con inutili episodii. Il Corneille, la cui mente critica era inferiore all'ingegno poetico, quando l'ispirazione si fu in lui raffreddata, giudicando la figura di Orazio, pensò che l'eroe non poteva essere reo di un delitto come il fratricidio. Ma con ciò non intese che Orazio era invece perfettamente scusabile, e rimaneva eroe, nel quadro dei suoi tempi, in cui la magnanimità non si scompagnava dalla ferocia, come si vede nell'Achille omerico. Sicchè non si può dare a quella tragedia del Corneille il merito di avere dipinto la storia di Roma, i suoi personaggi parlano di Roma come quella che già fu, come ne parlano i moderni, e con gravità e solennità, che non è di contemporanei e di quei tempi primitivi; e la ferocia di Orazio, esposta come riflessa e meditata, appare abominevole, e la sua fredda ironia in risposta a quel così tenero: « Ed io vi conosco ancora » del Curiazio, non è da tempi rozzi e spontanei. Certamente, egli avrebbe potuto rigettare nello sfondo la figura di Orazio, e dipingere l'amore del Curiazio e di Camilla; ma quel Curiazio, che tanto ci aveva commossi, sparisce subito e l'amore si sente solo nelle lamentele della sua fidanzata. Infelicissimo fu il Corneille, nelle figure di

donne, tutte false nei sentimenti e nelle parole, con un amore che non è amore ma galanteria. Invece, sublime è la figura del vecchio padre degli Orazii, rozzo e grandioso.

Dopo l'*Orazio*, le tragedie del Corneille si vengono raffreddando; il che veramente non risponde al giudizio dei critici francesi, i quali reputano suo capolavoro quella di *Cinna*, così alta nell'elocuzione e nella fraseologia. E che quest'altezza ci sia, non neghiamo; ma se vogliamo da parte nostra tenerci all'altezza della critica, dovremo dire che nel *Cinna* la poesia è già spenta, ed è diventata eloquenza, eloquenza non libera e indipendente, ma accomodata ai tempi. Quale carattere poetico può esser quello di Augusto, che, restando vile com'era prima, s'induce ad usar clemenza verso Cinna, non per subitaneo rivolgimento dell'animo, ma per ragionati calcoli, che egli si lascia suggerire dalla moglie? Quale poesia nell'amabile figura di Emilia, che per vendicare il padre istiga al regicidio il suo amante, o in *Cinna*, che adopera le parole di libertà e di repubblica solo per acquistare l'amore di Emilia? E si dica il medesimo delle altre tragedie. Talvolta, il Corneille si imbatte in magnifiche situazioni, ma l'abbassa, come nel *Poliuto*, dove la grandezza degenera nell'equivoco e nella tragedia si nasconde la commedia; o nella *Rodoguna*, dove si vede lo stesso procedimento di decadenza che si è notato in Euripide. Perduta l'elévatezza del sentimento, si ricorre a cose esterne per affettare la tragicità che non è più nell'interno.

Passava poi alle tragedie del Racine:

Leggendo le tragedie del Racine, si scorge che quel che ha creato lui è la parte viva e poetica, e debole e falso è invece quanto ha tolto o modificato dai greci. Troppa forza d'astrazione ci vuole, nel modificare vecchie azioni, a dimenticare gli antichi caratteri, costumi e situazioni, e a cancellarne ogni traccia: e ciò il Racine non seppe fare. Egli credette di dovere restringere la modificazione a ciò solo che offendeva il senso morale moderno, e per tutto il resto serbare le situazioni di Euripide; sicchè, nelle sue tragedie, c'è armonia nella superficie, ma contrasti e rappezature per chi guardi nel fondo. Pure le due tragedie, delle quali si è discorso, sono meno infelici, in questa trasformazione dell'antico, che non le altre di posteriori scrittori. Nei soggetti storici, s'incontra l'uomo nella sua realtà, ed è perciò possibile dare indirizzo moderno alla propria ispirazione. Perciò anche il Corneille, sentendo l'eterogeneo, bandì del tutto la mitologia e si attenne alla storia. Ma quale è la storia del Corneille e del Racine? Al tempo del Corneille, la storia greca e romana dominava sulle altre, ed era gran parte dell'insegnamento e perciò diventata popolarissima: e tutti ne avevano un'idea esagerata, tesa, senza gradazioni, come si vide anche in Italia nel secolo decimottavo. E quando i francesi assistevano alla rappresentazione dell'*Orazio*, le tradizioni apprese da loro nelle scuole, il modo gonfio e declamatorio a cui erano

adusati nel concepire gli antichi personaggi, li preparavano a intendere e ad applaudire. Ma il Racine fece di più, e non si accontentò delle cognizioni comuni del suo tempo, e studiò e si sforzò di conoscere le condizioni dei tempi, nei quali poneva le sue tragedie. Assai lavorò al suo *Britannico*, e aveva la persuasione di aver fatto sull'argomento la migliore tragedia possibile, quando dovè provare il dispiacere di vederlo male accolto e alla sua ragionata e fredda ispirazione rispondere critiche fredde e riflessive. Di quella sorta di critica, la colpa era sua: egli le aveva aperta la strada; le aveva additato il campo dove fu combattuto e rimase vinto, sebbene, per sè considerata, quella critica era leggiera e frivola. Per esempio, rimproverava al Racine di aver dato a *Britannico* diciassette anni quando fu avvelenato da Nerone, laddove Tacito gliene attribuiva quattordici, e di aver calunniato Nerone, del quale la storia racconta che fu buon principe per cinque anni; e simili sciocchezze. La critica moderna, invece, ha reagito in favore del Racine, e, innalzando il *Britannico*, l'ha considerato come il capolavoro del teatro francese, e lodato i caratteri stupendamente scolpiti e le parole con le quali essi esprimono più di ciò che non dicano esplicitamente. E noi, distinguendo in due la questione, ammettiamo che come quadro storico di Roma ai tempi di Nerone quella tragedia meriti tutte le lodi che le sono state date, ma non così ove si consideri come creazione poetica. Qui è il debole. Il Racine vuol mostrarci Nerone nel suo passaggio da una situazione a un'altra, dalla bontà alla malvagità. Ma come accade il mutamento? Nerone ha avuto un'educazione buona e virtuosa, a suo lato uomini come Burro e Seneca, sopra di lui la madre Agrippina; e tutto ciò ha raffrenato per alcuni anni la sua indole feroce e crudele. Opposto di lui è *Britannico*, che senza quella vigilanza, senza quell'educazione, abbandonato a sè stesso, ha per altro animo buono e mansueto. *Britannico* appare nel secondo atto: il carattere di Nerone in tutti i cinque (sebbene nel primo non entri direttamente in scena, ma è reso noto dalle parole di tutti), e vi si svolge in cinque gradazioni. Col secondo atto il carattere è già determinato, e comincia lo svolgimento dell'azione: il diverbio tra *Britannico* e Nerone, la conciliazione di questo con la madre, il banchetto e l'avvelenamento di *Britannico*. Tutti i caratteri sono benissimo ritratti: Burro, onesto e leale, addolorato della sorte di Roma, Agrippina ambiziosa, fanno corona alla ferocia di Nerone. Ma tutto ciò è metodo da storico e biografo. Al poeta occorre l'ideale, e qui al Racine mancò possa. Certamente, in quella tragedia si vede un nuovo avviamento dell'arte (un avviamento, che condurrà all'Alfieri), perchè, laddove prima il carattere serviva a sviluppare l'azione, qui l'azione serve a sviluppare il carattere. Ma il carattere di *Britannico* non è veramente poetico. Già si è veduto, che il fondo del carattere poetico drammatico dev'essere la forza, l'altezza, la dignità dell'animo. Giovine e donne sono ammirevoli per innocenza e ingenuità, non per la dignità per la quale si richiede la coscienza di sè, che manca in quelli: solamente quando essi s'incontrano

in una situazione che eccita il loro sentimento, l'ingenuità e l'innocenza dei giovanetti e donne mostrano di poter divenire virili e nobili. In questa prepotenza degli affetti, la dignità apparirà o come forza di moderazione che li vince, o come generosità che perdona, o come virtù che lotta. Fuori di questi tre casi, è impossibile che il carattere sia tragico. Ma il Nerone del Racine ci si mostra nella codardia, nel carezzare i sudditi per proprii fini, nel fratricidio: è bassezza plebea, è ferocia fredda, che è viltà. Egli ci desta bensì orrore, e l'orrore è sentimento di tragedia; ma non ci riesce di accettarlo poeticamente. È necessario per la poesia che nel carattere siano gradazioni e contrasti; e il Racine concepì così il suo Nerone, ma non raggiunse il suo ideale. Egli, come si è detto, si atte- neva al metodo storico; e lo storico mostra solo una parte, quella esterna, dei caratteri; diversamente dal poeta, che deve mostrarne il cuore e farne intendere i contrasti e le debolezze. Egli seguì Tacito, e la storia soffocò la poesia. Sembra che col carattere di Giunia avesse voluto nobilitare l'argomento ed effondere quel che di tenero era nel suo animo. Ma Giunia c'è nella tragedia, perchè c'è nella storia, e rimane un carattere fiacco, senza forza, di fronte a quello di Nerone. Solo quando ella, innamorata di Britannico, respinge Nerone, splende un raggio di poesia, che ricrea in tanto orrore; ma troppo il Racine aveva dato risalto al feroce Nerone, perchè quella poesia di Giunia riscaldasse il dramma. Tuttavia, la figura di Giunia è migliore di quella di Britannico; questa vaga e indecisa, non ci muove a compassione; l'altra sì, e si rimane dolenti che il Racine non ne abbia tratto il partito che si poteva. Perciò, il *Britannico*, ammirevole come studio dell'antico, rimane alquanto freddo come poesia.

Il *Britannico* non fu l'ultima tragedia storica del Racine: seguirono il *Mitridate*, il *Bajazet*, la *Berenice*, nelle quali alla storia si accompagna sempre un caso d'amore, all'elemento reale un ideale amoroso; con questa differenza che, se nel *Britannico* l'amore è sacrificato alla storia, in queste altre accade il contrario, e la storia è un semplice sfondo dell'amore. Ma il Racine ondeggiò tra i due elementi, e se sacrifica ora l'uno ora l'altro, non riesce a fonderli e a unificarli. L'ideale nella storia dovrebbe esistere liberamente, ma sotto le forme reali del periodo storico preso a trattare. La Monime del *Mitridate*, la Rossana del *Bajazet* e la Berenice della tragedia di questo titolo sono tre figure ideali, gettate in tempi storici, diversi e contrarii ad esse e aventi significato poetico diverso da quello che dovrebbero avere. Storia e poesia sono dunque in contrasto, e appena in qualche punto ottengono un'unità solo apparente. Nullo il carattere di Mitridate, sebbene presentato con storica dignità; disgustevole quello perfido e basso del figliuolo di lui, Farnace: Monime è la sola figura poetica, la quale, sebbene non faccia che continuamente lamentarsi, pur ci consola, perchè la presenza della poesia vera è sempre desiderata. E lo stesso si dica di Berenice, che è come una ricordanza della Ifigenia che il Racine vagheggiava di scrivere nella sua gioventù,

un riflesso moderno di quell'antico personaggio. Rossana e Fedra invece non somigliano alle altre figure femminili di lui; e si resta meravigliati nel vedere come il Racine, che tanto amava l'innocenza e la delicatezza; abbia tentato soggetti di quella sorta: le furie dell'amore passionale e della gelosia. E nella *Fedra* egli giunge altresì a rendere in forma alta e nobile le impudiche smanie della protagonista: laddove, di solito, oltre alla duplicità del metodo e alla mancanza d'ispirazione, egli pecca anche di un'eccessiva castità di stile, con la quale doma il sentimento e lo rende freddo e inetto a destare impressione viva; anzi, dove è portato dall'ingole sua allo stile passionale, si arresta, temendo di troppo commuovere gli spettatori e di togliere il velo nel quale avvolge i suoi oggetti. I suoi personaggi rifuggono dalla spontaneità del parlare, fanno discorsi preparati; l'eleganza vince in essi il calore e la verità: onde i lunghi, interminabili discorsi, che escono dalle loro bocche eloquenti.

Ma questi difetti spariscono nelle ultime tragedie, l'*Ester* e l'*Atalia*: vere nell'azione, nella forma, nei discorsi: si vede che le idee del Racine diventavano più libere e il suo stile più puro. Dapprima più critico che poeta, in ultimo il poeta si fa pari in lui al critico: e, sgombrato ogni pregiudizio, abbandonato l'intrigo dell'azione, si concentra tutto nel carattere e nell'affetto. Egli compose queste tragedie quando, disgustato dalle critiche e dalle ostilità, caduto in disgrazia della corte, si era ritirato dal teatro e dal mondo, e, dandosi alla religione, riprovava il teatro e i soggetti amorosi e gli scrittori classici o profani. E qui lo raggiunse l'invito della signora di Maintenon, a scrivere tragedie per un istituto di educazione femminile, che ella aveva fondato: e così scrisse l'*Ester* e l'*Atalia*, e, quando non voleva più essere greco, fu greco. Al tutto tragedia greca è l'*Atalia*, con la differenza che dove presso i greci operava il fato, nell'*Atalia* domina il Dio degli ebrei: protagonista vero, sotto quello apparente che sarebbe il fanciullo Gioas. Il primo atto è bellissimo, mettendoci innanzi, col popolo ebreo, quel Dio protagonista, la grandezza di lui, i prodigi che ha operato pel suo popolo, e il popolo stesso vittima del Dio. Tale è anche *Atalia*, perchè essa non compare come colei che scanna sessanta suoi parenti per ottenere il regno, ma come straziata dai rimorsi e che, prima di morire, si sentenzia punita da Dio. (Il medesimo si vede poi nel *Saul*). E chi non è scosso da quel sogno, al quale segue tutta la tragedia? chi non ammira il dialogo di *Atalia* col fanciullo portentoso e non conosciuto come tale? Dopo questo dialogo, la tragedia è finita; e, tra i caratteri grossamente disegnati, si sente il fantastico religioso come in una tragedia greca. E poichè conforme alla tragedia greca è la situazione, si riafferma per la prima volta, in questa tragedia francese, il coro: e fortissima è l'impressione di quel coro di vecchi credenti, quando cantano le lodi della grandezza di Dio, e quando prorompono contro *Atalia*, domandandole il fanciullo, e quando effondono il loro giubilo per la vittoria di Gioas. Bellissima è anche la profezia del sommo sacerdote, dove la lingua francese spiega un vigore quale non ebbe mai

per l'innanzi. — È superfluo aggiungere che l'*Atalia* fu male accolta dal pubblico cortigiano, adusato a considerare il teatro come un divertimento.

In terzo luogo trattava delle tragedie del Voltaire:

Ai nomi del Corneille e del Racine si associa come terzo quello del Voltaire; ma con lui si passa dall'età di Luigi XIV a quella di Luigi XV, cioè a una radicale mutazione di pensiero, della quale principale operatore fu lo stesso Voltaire. E quest'uomo, che aveva perduto ogni religione, serbava la religione della poesia? Ciò è da vedere. Idolo del secolo decimottavo, la critica che di lui fece il Laharpe esprime per l'appunto questa idolatria: il Voltaire vi è esaltato con tanto entusiasmo da esser paragonato a Sofocle e allo Shakespeare. In senso opposto, si mosse la critica del Lessing, e poi dello Schlegel, e poi ancora del Villemain. Il Lessing combatte e mette in ridicolo il sistema del Voltaire: ma l'*Orazio* del Corneille, la *Fedra* e la stessa *Atalia* del Racine e altre bellissime tragedie provano che quel sistema non era un ostacolo assoluto. E niente di particolare ha il sistema di Voltaire rispetto a quello degli anteriori tragici francesi; e soltanto egli ne perfezionò la forma esterna, togliendo le narrazioni nel primo atto, facendo procedere più rapida l'azione, migliorando la sceneggiatura, abbreviando i discorsi: onde il maggior diletto con cui le sue tragedie si leggevano e ascoltavano. Lo Schlegel divide le tragedie del Voltaire in mitologiche, storiche e di fantasia; e così egli si apre larga via a censurarle. Ma queste divisioni sono artificiose e non colgono nulla di essenziale: pel Voltaire mitologia, storia o fantasia sono accessori, ed egli rimane sempre il medesimo. Il Villemain reagisce al Laharpe, e mostra l'immensa superiorità del tragico greco e dell'inglese apetto del Voltaire. Ed è certamente ridicolo istituire paragoni di tal sorta: il paragone è possibile solo quando ingegni simili lottano circa lo stesso punto, e l'imitatore ha inteso colui che imita. Ma di Sofocle il Voltaire prende solo l'azione materiale, e di Shakespeare imita qualche particolare, le ombre o le streghe, cose che non costituiscono la sostanza delle tragedie di quello. Il Villemain mostra anche come le tragedie del Voltaire variano col variare dell'età dello scrittore, dall'*Edipo* al *Catilina*, al *Tancredi*, al *Triumvirato*. Ma ciò che non mutò, fu la mente, il cuore, l'ingegno del Voltaire, i suoi pregi e difetti, costanti in tutte le sue tragedie.

La situazione generale è sempre la stessa: gli affetti privati in relazione coi pubblici e con la prevalenza di questi. Ma come poteva il Voltaire darci la tragedia della vita pubblica, egli che aveva distrutto ogni idea di religione e di morale e componeva la *Pucelle*? Egli folleggiava sulle rovine del passato, senza darsi briga di quel che verrebbe dopo. Nè in lui nè nel suo secolo c'era materia di tragedia. Nelle sue tragedie vi sono declamazioni e nient'altro: l'amore stesso è inteso superficialmente, come commedia, e il Voltaire si argomentava di rialzarlo solo col trasfe-

rirlo in uomini grandi e personaggi antichi. In fondo, egli è un imitatore del Corneille e del Racine, ora dell'eloquenza dell'uno ora della tenerezza dell'altro, e non ha migliorato nulla, salvo il meccanismo esterno. Lo stile dei suoi due predecessori, conforme al loro secolo, è seguito dal Voltaire, che adopera le stesse cerimonie e le stesse galanterie, per imitazione: quelli erano uomini di corte e concepivano a quel modo la grandezza e la nobiltà; il Voltaire non le concepiva più così, apparteneva al terzo stato, alla borghesia; ed è prova di animo non alto aver serbato quello stile. Certo, nelle sue tragedie vi sono tratti del secolo suo; ma egli non potè condensarli in tragedie, perchè a tal uopo è necessario che le tendenze del tempo siano diventate azioni, qualcosa di positivo, e non restino negative, mercè enunciati in bocca a un singolo personaggio. Si può soltanto prevedere, leggendo il Voltaire, che quando quelle idee avessero acquistato forza reale, sarebbe sorto un ingegno che avrebbe ridotto a unità e a dramma ciò che nel Voltaire era incidente e declamazione.

Per questa via si tornava alla tragedia italiana e all'Alfieri:

Questo ingegno fu Vittorio Alfieri, che ferma subito l'attenzione per la potente e unica impronta data alle sue tragedie, che sono state dette « scritte col sangue ». Ma l'Alfieri non si può intendere che per sè stesso, pel suo singolare e originale temperamento.

Anche per l'Alfieri lo Schlegel adoprò la divisione adoprata pel Voltaire, e ne divise le tragedie in storiche, mitologiche e moderne. Ma se qualche apparenza di verità essa può ritenere pel tragico francese, per l'Alfieri è assurda, tanta è l'unità e costanza della sua situazione. Il che si vede nell'imbarazzo in cui poi il critico, che così divide, si trova innanzi al *Saul*. E poco concludente è il giudizio sul carattere francese del suo sistema teatrale, perchè, come sappiamo, il giudizio sul sistema non è giudizio sullo scrittore (1).

Considerata la situazione dominante nelle tragedie dell'Alfieri e l'armonia di tutte le sue parti, l'essenza di quelle tragedie è da dire la rappresentazione della vita interiore, fatta con verità, ma senza che si esprima nella vita reale. Onde alcuni negano forza poetica all'Alfieri, perchè lo tacciano di essere troppo assoluto è troppo astratto. Perchè un'idea viva ed esista, dicono costoro, deve conformarsi ai tempi e ai luoghi; e, quando si vedono condizioni e caratteri separati dalle determinazioni di fatto, c'è astrattezza, non poesia. Ma qui si dà un significato poco esatto alla parola « vita »; concetto che non ci attenderemo di definire, come non vi si è attentato Hegel, e ci restringiamo a ricordare che il bello, che è cosa che sentiamo e non intendiamo, non si manifesta altrimenti che coi

(1) Qui manca la prima lezione sull'Alfieri.

suoi effetti. Ora la vita può intendersi in tutte le sue svariatissime manifestazioni; e ciò è di rarissimi ingegni, di un Dante. L'Alfieri non ha siffatta vastità; la sua estensione è assai minore della sua profondità. Della vita non scorge che l'intimo, e di questo solo un aspetto; e, se in questo campo circoscritto dipinge con verità l'uomo, sarà grande poeta, ancorchè non abbia abbracciato gli altri aspetti. A lui la natura aveva negata la dolcezza; anche nei suoi personaggi di carattere tenero, rimane qualcosa di aspro, di torbido, di cupo, che contrasta col loro carattere. In *Alceste*, anche nei momenti di gioia, di speranza e di abbandono, si sente qualcosa di grave e di profondo, che annebbia la situazione. Lo Shakespeare, che come Dante seppe rappresentare intera la vita dell'uomo, tra le armi e le stragi ci dà il carattere di Giulietta, che è come un paradiso nell'inferno. All'Alfieri era anche negata la delicatezza; nè diciamo già di quella che consiste in cerimonie, giacchè per questa parte egli ha restituito gli uomini alla nudità di Adamo ed Eva: ma quella delicatezza, quel segreto istinto, che avverte della verità o della falsità, quella temperanza e moderazione che non isforza la situazione. Onde il frequentissimo ingiuriarsi a vicenda dei suoi personaggi, e il loro incontrarsi quando non si dovrebbero incontrare, notato da alcuni critici. Di qui anche l'assenza delle gradazioni, tranne nel *Saul*, dove, mercè la gradazione degli affetti e l'ondeggiare dei sentimenti, una situazione straordinaria acquista realtà; e la forza della fantasia sopravanza l'intenzione del poeta. Nelle altre tragedie, tutto è determinato, e s'intende dove va a finire, sin dalla prima scena. Ma negheremo perciò ingegno di poeta all'Alfieri? In lui, la grandezza d'animo dei personaggi diventa una passione del cuore, ardente e irresistibile, non tranquilla e riposata: tutti sono frementi e disdegnosi, oppressi ed oppressori; empi e feroci questi, generosi e imprudenti quelli, del pari grandi. E solo alcune volte la ferocia è senza grandezza, come nel *Don Garzia* e nella *Rosmunda*, o, come nell'*Ottavia*, ci è un carattere tenero e rassegnato, ma fiacco.

L'Alfieri non trovò nulla intorno a sè, che potesse adoperare: nè sentimenti, nè linguaggio, nè versi, nè attori; e tutto dovè trarre da sè stesso: far prima sè stesso, e poi i suoi personaggi. Mancanza di verità? E come si spiegherebbe allora la profonda impressione che lasciano le sue creazioni? Si veda, per esempio, il carattere di Egisto, e il modo ond'egli s'impadronisce dell'animo di Clitennestra: a ogni colloquio tra i due, la tragedia fa un passo innanzi. L'Alfieri dipinge dapprima Egisto come sventurato, e nel primo soliloquio mostra la fiducia ch'egli ha in sè medesimo, animato dalla vendetta. Nel suo primo incontro con Clitennestra lo si vede mesto e abbattuto; e a poco a poco adusa la donna all'idea del matrimonio, e poi a quella della morte di Agamestone, con l'insinuare che questi sarebbe forse morto nel ritorno per mare e che, in questo caso, ella non sarebbe discesa a prender lui per marito (1).

(1) Qui mancano altre due lezioni sull'Alfieri.

Il *Saul* dell'Alfieri non solo è la creazione di lui più poetica, ma un'apparizione singolare nel ragionatore e beffardo secolo decimottavo, quando lo stesso Voltaire temeva di suscitare il ridicolo riproducendo la parte fantastica dello Shakespeare, quando la poesia era inaridita e priva di sentimento. E sebbene l'Alfieri dall'esterno fosse tornato alla vita interna dell'uomo, e sebbene concepisse belli e grandi caratteri, non manca in questi qualche miscuglio di prosa, a documento del gelido secolo. Perciò alla verità del sentimento è sostituita l'analisi, alla spontaneità la riflessione. Le tragedie politiche sono le più deboli di poesia tra quelle dell'Alfieri, come le filosofiche tra quelle del Voltaire. All'Alfieri sembrava ottimo l'*Agide*; e pure di quella tragedia non è rimasto nulla. Gli è che il protagonista, checchè l'autore credesse, è privo di grandezza, perchè è privo di azione e rimane astratto. Invece schietta è grande poesia è nel *Saul*. Immaginate i tempi primitivi in cui tutto è fantasia, e gli uomini sono eroi innanzi ai nemici e fanciulli innanzi ai fantasmi, vinti o vincitori secondo dice l'oracolo; e poi trasportatevi a quegli altri tempi nei quali queste credenze scemano e come fantasmi si atteggiano le loro stesse passioni, essi inconsapevoli, e la forza esterna si cangia in forza interna. Lo Shakespeare ha rappresentato l'una e l'altra di queste condizioni di vita; ma l'Alfieri le unifica nel suo *Saul*. Dove la grandezza è disgiunta dall'odiosità, che si vede in altri personaggi alfieriani; e *Saul* suscita in noi pietà, reverenza, amore. Tra i suoi più violenti delirii ha lucidi intervalli, nei quali riappare generoso, amante del suo popolo, amante della sua famiglia. Ma alla concezione del carattere risponde questa volta a pieno l'esecuzione. È stato biasimato da taluni critici come inutile il quarto atto, e inutile il personaggio di Achimelech. Ma quel punto che per lo Shakespeare sarebbe stato l'azione stessa della tragedia, per l'Alfieri è la risoluzione, è il momento in cui *Saul* si cangia: il che in parte è espresso dalle parole e in parte è come sentito in lontananza. Alla profezia di Samuele, che rende sicura la rovina sua e dei suoi, *Saul* reagisce con energia, col proposito di uccidere *David*. E a questi scatti energici si unisce nella tragedia una somma tenerezza, come si vede negli affetti di *Saul* al pensiero dei suoi, dopo la sconfitta, e nel suo morire da re. *David*, pieno di virtù, non è amato da noi come questo *Saul*, condannato dal profeta.

L'Alfieri fu assai conseguente, il che è lode nella poesia come nella vita: ma, laddove altri artisti, Sofocle, Ariosto o Shakespeare, nella loro conseguenza furono conseguenti ai proprii tempi, l'Alfieri, come si è detto, dovè trarre tutto da sè. Egli si trovò innanzi gli eroi di Metastasio e le loro sdolcinature; e contrappose i suoi e il suo linguaggio. Dal linguaggio drammatico bandì i convenzionalismi. La catastrofe, che è il teatro dei Greci, per l'Alfieri costituiscè solo il quinto atto: tutti i fatti esterni convergono a mostrare l'animo del personaggio. La catastrofe greca era preceduta da un ordine superiore e divino: quella dell'Alfieri, da una vio-

lenza irresistibile dell'animo: colà era un mondo fantastico, qui un mondo reale. I personaggi sono pochi, depurati dalle determinazioni del costume: pare che tutti abbandonino la loro città e si raccolgano in un luogo ideale. In Seneca l'intelligenza è vivace, il cuore è freddo, ed egli cerca di colpire all'improvviso i suoi uditori; nell'Alfieri, i pensieri nascono da un cuore caldissimo, come quel suo verso rotto, breve e robusto. Il sistema rappresentativo dei francesi si compie in lui; e se ai francesi recavano ancora qualche impaccio le limitazioni del tempo e del luogo, all'Alfieri, nonchè un giorno, basta un'ora. Concentrato il dramma nell'anima, quelle tragedie non hanno bisogno, nella recita, di pompa esterna, ma solo di attori, che sappiano profondamente intendere il carattere dei personaggi.

Come alla trattazione dell'Alfieri precede quella della tragedia francese, così, prima di parlare del Goldoni, qualche lezione era rivolta al Molière:

Dopo tanto esserci intrattenuti di tragedie, guardiamo alla vita ordinaria, scevra di grandi vizi e virtù, alla commedia. La quale o aggiunge serietà a cose meschine e frivole o ne toglie a cose serie; e in quest'ultimo caso, si ha la commedia greca e aristofanesca: comico confessato, come dice lo Schlegel, cioè il ridere dei propri difetti. Il Molière si attiene al primo modo: e a lui spetta l'avere distrutto, con la sua commedia, non poche cattive costumanze dei francesi dei suoi tempi. Quel convenzionale, quel falso; che il Racine non seppe vedere, fu visto e satirizzato da lui. Dalle affettazioni della moda (le *Preziose ridicole*) egli passò alla satira delle due classi sociali, la nobiltà, che cominciava a impoverire e decadere, e la borghesia, che arricchiva ed era ambiziosa di titoli; e, infine, per effetto delle inimicizie sofferte e dei dolori domestici, e sotto l'influsso di Boileau e di Racine, critici finissimi, dette nuovo indirizzo alla sua arte, e compose il *Tartufo* e il *Misanthropo*, che segnano la sua decadenza, quantunque molti critici li levino a cielo. E, quanto alla moralità, per cui sono celebrati, c'è più moralità nelle *Preziose ridicole*, che in tutte le sentenze del *Tartufo* e del *Misanthropo*. Le *Preziose ridicole* ci richiamano, per certi loro aspetti ed effetti, il *Don Chisciotte*. Sono opere possibili in tempi in cui il falso è giunto a tal punto che basta un ingegno comico per dissiparlo tra le risa: quelle idee, forme, costumanze, sono diventate vuote e prive di qualsiasi serietà. Sembra facile cosa una commediola come le *Preziose ridicole*, ma è difficilissima: il Molière non colpì l'esteriorità, la lettera, ma lo spirito che era sotto di essa; e creò veri e propri personaggi e un'azione adeguata, in cui sciocchezza e malizia (le due fonti della comicità) si uniscono.

Si è disputato se un poeta comico debba ritrarre il vizio o il vizioso, e i critici tengono per primo: ma il vizio è qualcosa di astratto e la commedia vera si ha quando esso s'incarna in un personaggio determinato.

Ma dall'individuale che si prende a modello bisogna togliere le parti accessorie e contingenti: e quando queste s'introducono, come si usa, periscono col tempo, e ciò che solo rimane è l'anima, immortale in un corpo che perisce. Se mai si dovesse addurre una commedia felicissima nell'unione del tipo e dell'individuale, questa sarebbe la commedia di Aristofane, che si riferiva a uomini reali, da tutti conosciuti; eppure niente è più vivo e fresco ancora delle *Nivole* e delle *Rane*. Delle commedie del Molière alcune sono invecchiate e altre no, secondo che erano avvolte o libere di contingenze personali.

Nel *Tartufo* e nel *Misanthropo* il Molière tentò qualcosa di nuovo; e assai si è disputato, a proposito di esse, se si può riunire il serio col comico, il pianto col riso. Ma in quelle commedie egli non s'indirizza più ai sensi e alla fantasia; il suo stile prende il tono della gente colta, il dialogo tono grave e severo; egli si assoggetta alle regole. E di ciò si avvede il lettore moderno, che legge quelle commedie senza le preoccupazioni che dettero loro grande fama.

In quelle due commedie si è dovuto vedere il presentimento del dramma moderno: ma sebbene il riso e il pianto possano bene unirsi, e ciò si vede in Terenzio e poi in Goldoni, bisogna che il serio sia davvero serio e non si attenga all'estrinseco, come nella commedia lagrimosa, che resta commedia. In questa classe rientrano il *Misanthropo* e il *Tartufo*. S'immagini Molière che osservi e studi le debolezze umane, e non se ne sdegni, anzi ne rida; s'immagini questo Molière, che a un tratto, preso da rabbia, dà importanza alle cose di cui prima si era trastullato: e da questo Molière di mal umore si avrà tutto il *Misanthropo*. Qui la parte seria è troppo elevata e troppo triste, e fa torto alla commedia, il cui effetto è salvato dalla spiritosa Celimène. Nel *Tartufo* poi non c'è nulla di comico.

La critica moderna ha preso in uso di non parlare di Goldoni senza di Molière, e tutti i critici svolgono il loro giudizio su questo confronto. Ma così, per alcuni punti di analogia, si sacrifica ciò che gli scrittori hanno di proprio. Molière e Goldoni non si rassomigliano se non nel genio, che è comune a tutti gli uomini grandi; per il resto, non si rassomigliano punto, e perciò il primo non deve porsi come l'antecedente dell'altro. Tra l'uno e l'altro c'è un gran salto, o meglio, c'è di mezzo un intero genere teatrale: sicchè io sarei disposto a dire che il precedente di Goldoni non è Molière, ma la tragedia. Si ricordi la distinzione tra l'alta e bassa commedia o commedia popolare. Nel *Misanthropo* del Molière era il germe dello stile stemperato e rettorico della commedia alta; e seguirono le commedie che ritraggono la vita reale, gli incidenti delle famiglie: come si vede in Lessing, in Diderot e in altri. Goldoni trovò innanzi a sè la commedia buffonesca nel popolo, la commedia letteraria presso la gente colta, e la commedia piagnolosa. Ed egli non ebbe un'energia propria contro il suo secolo, come Vittorio Alfieri, e si piegò al secolo e trattò ogni sorta di commedia: e fu noiosamente letterato, come

nelle commedie in martelliani, e, avendo combattuto le maschere e la commedia dell'arte, pure accolse l'una e le altre. Ma il suo genere proprio è l'alta commedia, la commedia morale: e descrisse per lo più la vita dei negozianti, e delle famiglie in tutte le sue parti. Il tipo della commedia, che era prima la debolezza umana, pel Goldoni è un uomo buono, onesto; stimabile; e la comicità viene da una parte estranea. La morale del Goldoni non si solleva di sopra il livello comune dei tempi; e non ha nulla di sublime, anzi una certa tendenza ad abbassare la dignità a vantaggio dell'utilità. Ma non è da fare gran caso di questa morale goldoniana, solo a noi importando la sua arte. Difetto del Goldoni è l'abbandonarsi sovente alla sensibilità, con danno della commedia.

continua.

B. C.