

Alfieri in De Sanctis

(In occasione del duecentocinquantésimo
anniversario della nascita di Vittorio Alfieri)

«è l'uomo nuovo che si pone in atto di sfida in mezzo a'contemporanei: statua gigantesca e solitaria, col dito minaccioso.»
(F. De Sanctis: Storia della Letteratura Italiana)

DÓRA VÁRNAI

Questa la famosa frase, più volte citata, con cui il De Sanctis introduce il capitolo dedicato a Vittorio Alfieri nella sua *Storia della letteratura italiana*. Pagina, a mio avviso, tra le più belle del critico e storico letterario, è di sicura e pregnante incisività. L'opinione del De Sanctis, si può affermare, fu sempre essenzialmente positiva nei confronti del poeta di Asti, fin dalla fase iniziale del suo lavoro, oggi conosciuto come prima scuola napoletana. Naturalmente i particolari del suo giudizio si modificarono nel tempo, con l'evoluzione del suo percorso critico che lo portò dall'iniziale adesione alle idee romantiche e idealiste a quella originale e matura rielaborazione del realismo, nell'ambito del quale è oggi annoverato come uno dei più grandi teorici e critici che la letteratura italiana abbia mai avuto.

In quanto a Vittorio Alfieri: il più grande – e serio, severo e rigoroso – tragediografo italiano è nato esattamente 250 anni fa, il 16 (lui afferma il 17, nella 'Vita') gennaio 1749.

Vorrei in seguito mostrare in dettaglio il percorso critico del De Sanctis, cercando il più possibile di seguire l'ordine cronologico dei suoi scritti. I numeri di pagina di volta in volta riportati tra parentesi si intendono riferiti all'edizione delle sue opere che verrà citata all'inizio del relativo capitolo, mentre titoli e dati esatti verranno segnalati nella bibliografia finale.

PRIMA SCUOLA

(F. De Sanctis, Purismo, illuminismo, storicismo, Lezioni I-II)

Le prime pagine in cui si parla di Vittorio Alfieri nelle Lezioni si trovano nella parte dedicata allo stile del corso dell'anno a cavallo tra il 1840 e il 1841. Per De Sanctis il genere drammatico in Italia ebbe inizio col Trissino, la cui *Sofonisba* fu però una falsa direzione nel cercare di imitare la «forma antica» (512), giudizio questo derivato dalla lettura dei fratelli Schlegel. Scipione Maffei con la sua *Merope* fu poi sulla stessa strada, continua De Sanctis, ma nonostante quest'opera giudicata positivamente, non costituì quella scuola italiana che invece si può considerare nata solamente col Metastasio e con l'Alfieri.

I due poeti menzionati sono visti dal critico come opposti sia per lo stile, sia per la forma adoperata. Al contrario del Metastasio infatti, per Alfieri elemento principale della poesia è il passato, non vi è traccia inoltre nelle sue opere di religione o caratteri intellettuali, ma vi si trova soprattutto politica e morale. Scopo dell'Alfieri è l'ideale, lo si nota nei personaggi, che sembrano «semplici astrazioni» (515), e dall'astoricità dei costumi trattati. Wilhelm Schlegel invece, riscontra il De Sanctis, aveva proposto il reale



come fine dell'arte, è questo il motivo per cui egli giudica l'ispirazione dell'Alfieri «né poetica né tragica». Il critico italiano, al contrario, ritiene che l'ispirazione del poeta possa essere considerata e l'una e l'altra, essendo Alfieri capace di infondere terrore come pietà, di far rabbrivire come pure di rendere amabili i propri personaggi. Rispetto allo stile, esempio di Alfieri è Dante, di cui ha la stessa «anima sdegnosa» e che «ardea di rabbia ghibellina» come Alfieri di «rabbia repubblicana» (515). I due grandi della letteratura italiana saranno spesso e con molta enfasi accostati dal De Sanctis anche in seguito. Il Marinari scrive nella sua introduzione all'edizione delle 'Opere', a proposito di questo parallelo tra Alfieri e Dante, che il De Sanctis lo mutuò dal Gherardini, similmente al concetto dell'*Inferno* come «tragedia». Sempre secondo il Marinari, in questo periodo egli si troverebbe in una combattuta «posizione di ricerca, un atteggiamento non preclusivo», dove «l'influsso romantico s'incontra con quello illuministico».

Tornando all'Alfieri, De Sanctis afferma che egli costituì finalmente quello «stile tragico che mancava all'Italia» (515). Alla melodia del Metastasio succede l'armonia, la lingua diviene spezzata, rotta e «pura», non più «insozzata» come nel periodo precedente, lo scrivere breve e incisivo. Si attua il ritorno a Dante, mentre all'«imitazione straniera» si «opponne il sentire individuale e nazionale» (516). Segue un paragone col Goldoni, il fondatore della commedia in Italia, che però preferì adottare il dialetto veneziano, costituendo così una scuola diversa, e non approvata dal De Sanctis, nella tanto dibattuta questione della lingua italiana.

In questa sede Alfieri, insieme a Varano e a Parini viene chiaramente definito appartenente alla corrente classicista, mentre nel corso dell'anno seguente figurerà come rappresentante del periodo di passaggio. L'anno 1840-41 si chiude con un breve spunto sul rapporto di Alfieri con la mitologia, dopo di che ritroveremo il suo nome a pagina 619, dove sarà appunto chiamato il rappresentante di «un tempo di passaggio, tempo di contrasto e reazione» sul cammino verso la scuola moderna, il cui obbiettivo è «il vero storico o l'intellettuale». Segue uno dei pochi accenni del volume al *Misogallo* e alle satire, nelle quali Alfieri «disfoga la sua bile» e «si serve non felicemente del ridicolo». Egli è mosso dall'ira nello scrivere queste opere, e ciò rende le sue satire ben inferiori a quelle del Parini. Sempre una volta solamente viene riportata, ma non per intero, l'opinione dell'Alfieri dal suo critico, e proprio sul problema della lingua: «Il secento delirava, il cinquecento chiacchierava, il quattrocento sgrammaticava, ed il trecento diceva» (693).

Durante il corso sui generi narrativi del 1842-43, il De Sanctis tiene lezioni sulle *Vite*, ecco il parere sull'autobiografia del poeta di Asti: «male in queste *Vite* potresti discernere la vera indole del personaggio» e ancora «chi non sa che nella *Vita* di Alfieri è la ragione della sua opera?» (721). Le sopra citate frasi si ripeteranno pressoché identiche nella lezione del 1843-44, sullo stesso argomento, come anche l'aggiunta ironica che l'Alfieri si compiacesse di narrare dei propri difetti, credendoli virtù (939).

De Sanctis considerava e ammirava l'Alfieri soprattutto come tragediografo, non meraviglia quindi, che gli spazi più estesi a lui dedicati li ritroviamo sotto titoli di lezioni a proposito del genere o della letteratura drammatica. Siamo nell'anno 1842-43: ripetute le considerazioni sul Maffei, primo passo verso il nuovo dramma in Italia, accenna al Voltaire e allo Chenier, nei quali già si trovano i «segni della riforma, che un grande ingegno doveva fare. Vittorio Alfieri e per natura e per i tempi era destinato a quest'opera» (736). Contrariamente al Metastasio, all'Alfieri non piaceva la scuola

francese, visto negativamente anche dal De Sanctis, «onde si pose a riformare quel gusto», che il critico chiama «bassezza» e Alfieri suo «nemico». Nella ricerca dell'unità assoluta però, il poeta ridusse l'azione al punto da farla degenerare in monotonia. Questo «difetto d'immaginazione» è la causa del rigoroso rispetto delle unità di tempo e di luogo e, come conseguenza, Alfieri «crescer doveva l'affetto».

Egli rifiuta il colorito locale e storico, non usa neanche gli «a parte», né si serve dei confidenti. Troviamo invece nelle sue tragedie, molti monologhi «atti a ritrarci sin dal principio lo stato violento de' personaggi». I suoi caratteri sono sempre ideali, egli «rigetta la parte individuale» poiché «nelle grandi passioni tutti gli uomini si rassomigliano» (737). De Sanctis rileva quanto spesso il poeta si possa vedere nei suoi personaggi «il che, oltre alla inverisimiglianza, porta una certa uniformità». Le sue passioni però sono energiche e gagliarde e questo pure ha egli in comune con Dante, il cui culto restaura: «la vigoria del sentimento elemento principalissimo». Lo stile dell'Alfieri è eccessivo, così pure sono i suoi concetti, a volte ricade nella durezza o risulta affettato perché troppo breve: «e però questo stile, piuttosto che stil tragico, si dee chiamare stile di Alfieri».

Seguendo lo schema del Villemain, De Sanctis divide le tragedie alfieriane in greche, romane e moderne. In quelle del primo gruppo Alfieri esclude la parte religiosa antica, eliminando «con molto senno» il Fato. In esse avrebbe prevalso la lirica, che però non piace al poeta quindi vi «spiega un ardimento ed una forza d'immagini straordinaria» (738). A proposito delle tragedie romane, De Sanctis cita ancora il giudizio del Villemain, le ritiene più adatte al carisma dell'Alfieri, predominando in esse «il contrasto tra la libertà e la servitù, tra l'oppresso e l'oppressore». La migliore di queste tragedie sarebbe la *Virginia* per il suo rigore e la «nuda invenzione». Si oppone invece al critico francese nel ribadire e insistere sull'italianità del tragediografo. Considerando i punti d'incontro tra le teorie del Villemain, e quelle del Sismondi, pure riscontrabili in queste lezioni, il Marinari ha scritto di come le pagine del De Sanctis «possano rappresentare una sintesi, sia pure rapida e scolastica, dei risultati della prima critica romantica sull'Alfieri».

Un «cumulo di tirannidi e di crudeltà» prevalgono nel gruppo «moderno», tra le quali vengono dedicate alcune righe al *Filippo*. Parole «cupe e terribili», «parlar rotto e breve», «più severo gusto» (739): sono espressioni già lette e che troveremo anche in pagine più tarde sullo stile e linguaggio dell'Alfieri. Egli ebbe grande influenza sui contemporanei, sebbene la sua reazione allo scrivere francese portò molti a spingere troppo oltre il gusto per le atrocità. «Monti e Pindemonte e Silvio Pellico e Niccolini e Ventignano», cioè i tragici italiani ritenuti grandi dal De Sanctis, «lo presero per tipo e modello» (740) e solamente gli sforzi del Manzoni con il nuovo dramma di tipo tedesco offuscheranno la sua gloria. L'autore dei *Promessi sposi* è anche, insieme a Schiller, il rappresentante della variante storica della terza età della tragedia. La prima età «che è della fantasia» (741) è quella in cui alla tragedia si mischiano l'epica e la lirica e appartiene alle letterature spontanee. «Nella seconda età, la tragedia acquista una sua propria indole ed è nello stato della maggior perfezione»: vi appartengono, oltre all'Alfieri, Sofocle o Racine. Dopo quest'età chiamata ideale, la tragedia riprende a mischiarsi con la prosa morale, con quella filosofica o politica, dove pure rientrano alcune opere di Alfieri, e infine con la prosa storica, di cui abbiamo già detto.

Passiamo quindi al corso di Estetica dell'anno 1843-44. Alfieri, sulla scia di Dante, fu il primo che usò la letteratura per «un pensare ed un sentire costantemente nobile ed

alto, che ci tolga da' sensi e nobiliti il nostro animo» (753). Il parallelo con il poeta fiorentino è ribadito ancora a proposito della lingua: Alfieri, cercando di rinvigorirla, «cadde nella durezza» (776); e dello stile: essi cercano di ritrarre idee, più che lusingare l'orecchio con melodie, i pensieri non sono ordinati logicamente, e vengono usate solo quelle principali, le «accessorie» (780) non interessano. In se stesso Dante ha due forze: quella tutta «violenza, ira e sdegno» (847), e l'altra appartenente alla sua parte di «filosofo, moralista e cittadino». La lirica moderna italiana ha preso, secondo il De Sanctis, le caratteristiche di nobiltà e di dignità da quest'ultima, non senza passare però dal primo periodo: «Nell'Alfieri è il primo grido poetico italiano, la vera e violenta reazione al passato». Le caratteristiche poste in rilievo sono ancora una volta l'eccesso di forza, l'indole violenta, stizzosa, dantesca, la sua bile ed il suo sarcasmo e solo per la sua ferma convinzione è possibile perdonargli «troppa asprezza» e «spesso dispiacevole virulenza». È opinione del Marinari, ne scrive sempre nell'introduzione delle 'Opere' di De Sanctis, che nelle appena menzionate lezioni, l'Alfieri sia «limitato dall'attuale prospettiva critica» dell'autore, nonostante la definizione «coda della gran cometa» (619) non sia più ripetuta.

Eccoci arrivati al periodo modesto, nobile e dignitoso: «Parini lo rappresenta». E con Parini è nuovamente il confronto sulle satire. Le due grandi personalità del Settecento italiano avevano lo stesso fine con le loro opere, con la fondamentale differenza – secondo il De Sanctis – che la nobiltà descritta e presa di mira dall'Alfieri differisce dall'immagine data dal Parini «come l'astratto e il generale dal concreto e dal particolare» (849-850). Parere simile esprimerà anche nel corso dell'anno seguente: le satire dell'Alfieri sono «cose generali» (1031), solo la verità, che è il maggior pregio dell'opera del Parini, rappresenta lo spirito di quei tempi.

Anno 1844-45, corso di Estetica applicata o pratica: De Sanctis afferma che l'Alfieri imitò Shakespeare nel suo *Bruto*, quindi passa alla trattazione dei generi letterari. Su quello drammatico dice esserci tre condizioni: contrasto dei caratteri, simultaneità di affetti, la scomparsa del poeta, nascosto il più possibile. È, di conseguenza, ancora in accordo col Villemain quando ripete il rimprovero già fatto all'Alfieri che si vedrebbe troppo spesso nei propri personaggi e opere «ed invece dell'istoria del cuore umano ci dà quella del suo cuore» (968). Annotava, nonostante ciò, il poeta tra gli «ingegni buonissimi» e gli attribuisce maturità dei sentimenti, segno che «l'età in cui ciò avviene ben si può dire l'età dell'oro» del genere drammatico.

Al contrario dei petrarchisti, a cui mancano le due componenti essenziali per la buona poesia, la realtà e la fantasia, l'Alfieri con quest'ultima poté supplire alle proprie mancanze. Dopo questa nota, il nome del poeta ricompare nei quaderni pervenuti del corso sullo stile dell'anno seguente, quasi senza cambiamenti rispetto alle pagine degli anni 1840-41 o 1843-44. Già trovata è anche l'opinione: «le azioni esser non debbono mai mitologiche, come si vede nell'*Alceste* dell'Alfieri» (1243) e l'insistenza sul rapporto con Dante. Alfieri fu continuatore della poesia del fiorentino e non di Metastasio, a cui è superiore per la sua ira, e grande forza. Pur essendo il *Misogallo* «pessimo libro ed inetto», l'Alfieri fu rispetto gli altri poeti italiani come la «Francia fu rispetto alle altre Nazioni» (1291). «La sua forma fu simile al suo concetto; non ironica ché sarebbe stata falsa, ed ipocrita, ma virulenta; l'odio, l'abito il carattere dantesco il moveano; e la sua somma convinzione faceva perdonare a lui le sue poesie satiriche».

Al paragone-parallelo con Giuseppe Parini, in questa lezione segue quella con il

Pindemonte, dove «grandissima è la differenza che tra essi scorgiamo». Secondo il De Sanctis i due poeti sono agli estremi e per la forma, quella di Alfieri è definita dura ed energica, e rispetto al concetto sociale: fortissima nell'Alfieri, assente nel Pindemonte. Questo elemento prettamente italiano, che il tragediografo aveva in comune non solo con il Parini ma pure col Foscolo, non andò perso con gli influssi stranieri, ma «si trova ancora e meglio svolto nel Manzoni e nel Leopardi» (1307). In loro anzi la nazionalità degli autori che li precedettero risultò accresciuta. Con Leopardi l'Alfieri ha pure in comune l'uso dei personaggi storici come rappresentanti delle proprie idee.

Nei corsi di 'Storia della critica' del 1846-47 e 1847-48, il Marinari individua un atteggiamento eclettico, di giustapposizione tra le teorie hegeliane, che il De Sanctis sta studiando ormai da un paio d'anni, e quelle del Gioberti a cui confuta un'idea riguardante proprio Vittorio Alfieri. Il quaderno successivo invece, appartenerebbe a un «clima dichiaratamente hegeliano»: s'intitola *Letteratura drammatica* e risale all'anno 1846-47. Nelle tragedie dell'Alfieri le catastrofi non avvengono a causa del fato, ma sono situazioni completamente umane, perciò i suoi personaggi risultano tutti colpevoli. Novità di questa trattazione è l'insieme della commedia e della tragedia, non più considerate opposte, e qualche cambiamento c'è pure nel ruolo riservato dal De Sanctis all'Alfieri.

Viene presentato insieme al Metastasio, e ad alcuni autori del teatro francese: Voltaire, Racine, Corneille. Sono autori moderni, afferma, e riferendosi ai due italiani, che non sono più all'estremo opposto: certamente non arcadi. Semplicemente l'Alfieri è «il rappresentante terribile di quelle situazioni tragiche in cui si sventuratamente erasi incontrato il Metastasio» (1521). In mezzo sta il teatro francese, il cui sistema ha più di un inconveniente. Alfieri tentò di riparare, ad esempio, alla perdita d'interesse derivante da un'unica azione, moltiplicando gli episodi, ma riuscì grave e pesante. Capi «che col carattere e coll'affetto dovea destare interesse, e però si sforzava a variarlo» (1525), ma a causa dell'impossibilità del sistema francese non fece altro che ripetere gli stessi pensieri. Wilhelm Schlegel definì ciò la «monotonia alfieriana» come riporta il De Sanctis che non sembra discordare. Altro «inconveniente» è l'uniformità di poesia nei francesi. Alfieri non scrive però per una nazione, quella italiana essendo di là nel tempo a venire, il suo linguaggio non appartiene al secolo in cui viveva, ma solo a sé stesso, e questa «forma alfieriana» (1526) rende tutti gli uomini uniformi in un certo modo. Solo alcune sue tragedie riuscirono invece a riparare ai difetti del «sistema esterno» del teatro francese, che volle sempre narrare nel primo atto il passato dei personaggi o delle situazioni.

Tra i francesi De Sanctis sembra prediligere Racine, il cui nome viene spesso accoppiato a quello dell'Alfieri, tra l'altro per la comune nuova tendenza: in loro vediamo «l'azione destinata a sviluppare un carattere, mentre prima il carattere era destinato a sviluppare l'azione» (1536). Molto negativo invece il giudizio su Voltaire che «mostra un vile e basso animo» (1547) e non seppe neanche creare un dramma interessante sui propri tempi dei quali pure possedeva i tratti. Sarà l'ingegno di Vittorio Alfieri con la «possente unità» (1548) delle sue opere a compiere questo lavoro. Egli «non si può definire che per se stesso». Ferocissimo, originale e una potente individualità, la sua grandezza non fu compresa dal Villemain, la cui divisione delle tragedie, altrove già accettata dal De Sanctis, viene qui invece rifiutata. È poco plausibile e perfino assurda, impossibile inoltre giudicare il tragediografo in base al fatto ch'egli abbia usato il si-

stema francese: il suo carattere lo salva dal cerchio in cui vorrebbe rinchiuderlo l'altro critico.

L'essenza delle tragedie di Alfieri è nella «rappresentazione della vita interiore fatta con verità, senza essere espressa nella vita reale» (1549) e ciò dimostra «ch'è vera e poetica» dando torto a chi lo accusò di astrattismo. Vede nella vita solo la parte interiore e solo «una parte ne abbraccia» (1550), dove la trattazione del termine vita fatta dal critico, sappiamo dal Marinari essere condotta in chiave hegeliana. Questa rilettura appare modificare leggermente anche il parallelo dantesco, che non risulta più tanto forte come nelle lezioni del 1842-43. La «natura ha negato all'Alfieri la tenerezza e la delicatezza», è sempre presente in lui qualcosa di cupo e torbido. I suoi caratteri hanno una loro ferocia persino nell'abbandono, il poeta gli ha ridato la «primitiva nudità di Adamo e di Eva» (1551), come vi ha pure infuso una straordinaria gradazione di sentimenti. In lui «la grandezza della mente de' personaggi è divenuta una passione del cuore», questi ultimi sono «frementi, gittati nel mondo a soffrire», «gli oppressori e gli oppressi sono ugualmente grandi» (1551). Alfieri si trovò a dover creare tutto da sé e per sé: non era pronto né un linguaggio né un pubblico per le sue tragedie, e nemmeno gli attori.

De Sanctis ritiene il *Saul* l'opera più poetica dell'Alfieri e aggiunge che questa è pure «uno strano fenomeno nel secolo XVIII ragionatore beffardo» (1553). Forse è per via di quest'era che «non credea più neppure a ciò che era vero» che alla poesia dell'artista ogni tanto si mescola la prosa: e ciò accade soprattutto nelle tragedie politiche. L'effetto sul teatro fu minimo, inoltre, per via della mancanza di sceneggiatura e di «collisione» (1554). Altro difetto ancora è la troppa abbondanza di poesia in alcuni caratteri. Ma ciò che comunque «distingue grandemente Alfieri dagli altri tragici è che ha saputo congiungere quanto ha di meraviglioso la fantasia con quanto ha di grande il sentimento» (1554-55). Alfieri era uomo e scrittore coerente, tanto più lodabile in quanto la sua epoca non lo fu affatto; «egli rinuncia alle forme più che alle idee» (1556).

Questa lunga trattazione dell'Alfieri, l'ultima dei corsi della prima scuola, è chiusa con alcune considerazioni sui mezzi, lo stile e il sistema rappresentativo del poeta. Egli perfezionò «quel sistema che si riferisce tutto all'esterno dell'azione tragica» (1557), le sue tragedie sono sviluppate tutto intorno alla catastrofe e precedute da «una violenza irresistibile dell'animo». Operò con un ristretto numero di personaggi, dalla fisionomia indeterminata, e li fece parlare spessissimo in monologhi, senza confidenti. Da notare la scomparsa dell'accusa di monotonia a questo proposito. Ciò che dà il valore più grande a questi drammi è lo stile dell'Alfieri. In lui «i pensieri nascono da un cuore esacerbato come quel verso rotto, breve e robusto, che oppone al periodo molle ed efeminato introdotto in Italia» (1558). Non gli pesano le unità di tempo o di luogo, i caratteri sono già formati, essi «solo hanno bisogno di uomini».

PERIODO TORINESE E ZURIGHESE

(F. De Sanctis : Saggi critici)

«In questo momento la posizione del De Sanctis è essenzialmente polemica», scrive nel suo *Sommario della storia della letteratura italiana* il Salinari. Nei «saggi di questi anni ha sempre davanti un avversario» (157): si tratta soprattutto del biennio 1855-1856, in cui la maggioranza degli scritti, raccolti nel volume *Saggi critici*, vennero pubblicati per la prima volta. Si ha addirittura la sensazione in alcuni punti che lo scopo

principale del *De Sanctis* sia più la discussione con i suoi colleghi, in modo speciale quelli d'oltralpe, che non il lavoro critico sugli scrittori italiani presi in esame. Polemica quindi contro Veuillot, Janin, Nettement, i tedeschi Gervinus e Optiz, ma è critica severa anche nei confronti di padre Bresciani, di Guerrazzi o di Giovanni Prati. *De Sanctis* non accetta l'astratto contenutismo di buona parte della corrente romantica, né l'astratto formalismo della critica grammaticale e retorica. In questo periodo «al di sotto della polemica immediata e dello spunto occasionale si trovano già i grandi motivi della critica desanctisiana» (158), afferma sempre il Salinari.

In questi volumi abbondano i riferimenti alle tragedie dell'Alfieri: come paragone alla *Beatrice Cenci* del Guerrazzi, oppure a *Satana e le grazie* del Prati; preferita è sicuramente la *Mirra*, che dev'essere difesa e da Veuillot, e da Giorgio Janin. Il primo è «un ignorante, che si confessa giudice incompetente e inesperto dell'arte drammatica, e ne tira per conseguenza di scrivere un articolo d'arte drammatica» (I-135). Lo liquida quindi con un: «sciocchezze». Più spazio è riservato al secondo, che «s'inginocchia innanzi a Racine, e sputa sul viso ad Alfieri» (I-172). «Janin sa delle regole, ed ha innanzi de' modelli; ma non conosce la critica come scienza (...), e non ci crede» (I-173). Lo sbaglio maggiore del francese è di voler confrontare la *Fedra* con la *Mirra*: ciò è impossibile in quanto «non vi è differenza di gradi, ma di qualità» (175). Janin fa ancora critica da secolo decimosesto, dei modelli, dei paralleli, dell'*ipse dixit*. Alfieri è grande perché «non è né Ovidio, né Racine, ma è Alfieri, ricchissimo di sé stesso» (178), dice invece *De Sanctis*. Al Janin mancano le idee, non ha una concezione del proprio lavoro, non è capace di vedere i fatti nella loro integrità, secondo il loro significato.

Un secondo, e un terzo, articolo sono pure dedicati all'argomento: in essi il critico italiano ripercorre la vita del poeta di Asti, in modo succinto e con abbondanza di parole come: violenza, ostinazione, furore, passione, eccesso. «Due cose mancano ad Alfieri, che tolgono ch'egli possa essere annoverato fra i massimi poeti: una conoscenza compiuta della vita in tutte le sue gradazioni, ed il sentimento della natura» (I-186) che tuttavia non toglie al poeta l'ammirazione e la stima del *De Sanctis*. Stima per quella lingua che egli riuscì a conquistare con tanti sforzi, per il carattere nobilissimo, per la forza con cui perseguì e vinse lo scopo prefissosi. La sua è «soprabbondanza di poesia» (I-187), la sua idea fissa è quella dei grandi uomini e non l'altra, appartenente ai pazzi, ed è questo che Janin non ha capito.

La composizione alfieriana è «la tragedia delle tragedie» (I-190), e in quanto all'uomo: con le sue passioni «violentissime ed individuali» (I-191) sarà sempre caro agli italiani, come colui che per primo cercò di svegliare questa nazione. Il Debenedetti nel suo libro sull'Alfieri nota: «riassumendo la gloria civile dell'Alfieri, il più grande, anzi il solo vero e grande critico che abbia avuto l'Italia, Francesco De Sanctis scriveva: ciascuna volta che l'Italia sorge a libertà, saluta con riverente entusiasmo Alfieri e si riconosce in lui» (133). *De Sanctis* ricava anche insegnamenti attualissimi agli italiani del 1855, data del citato saggio critico: forse non si «vuole» ancora abbastanza fortemente, alfierianamente, la libertà della nazione non ancora unita. Tocca anche temi già conosciuti: Alfieri contro le «svenevolezze arcadiche» (I-191), le mollezze di un Metastasio, o come colui che ritrovò la strada dantesca.

La *Mirra* finisce, insegna il *De Sanctis*, dove comincia la *Fedra*. «La scoperta della passione nella *Fedra* è il punto di partenza, nella *Mirra* è la catastrofe» (I-193), impossibile quindi fondere le due tragedie, così diverse, come ha fatto Janin. Per lui la tragedia

alfieriana non è che una copia della *Fedra*, inutile per l'arte. Il De Sanctis contrattacca affermando l'originalità della *Mirra*: essa rappresenta «la passione colta in uno de'suoi momenti non rappresentati ancora dalla tragedia, un nuovo orizzonte aperto all'arte» (I-193). È una tragedia mimica, dove i gesti sono più importanti della parola, la cui essenza si trova negli sguardi, nei sospiri, nella rappresentazione dunque, pittosto che in ciò che è espresso. È anche la meglio concepita e più profondamente pensata, solo il personaggio di Pereo sembra «vizioso» (I-198) al critico. La diversità dell'opera è pure dovuta al fatto che la *Mirra*, come soggetto, è troppo basata sul gesto e di conseguenza sull'attore.

De Sanctis confutò pure le idee a proposito dell'Alfieri del critico tedesco G.G. Gervinus, del quale tradusse e pubblicò parte della *Storia del secolo decimonono*. Il lavoro del Gervinus potrà anche sembrare compiuto, ma in realtà egli ha dimenticato le idee che governarono il secolo precedente fuori dalla trattazione. Si può vedere fin troppo in Gervinus il suo essere tedesco, protestante e moderato: «prima di consultare i fatti, egli ha già in capo tutto un sistema a priori» (II-34) è solo per avvalorare questo che si serve dei fatti. Gervinus disapprova la letteratura classica o quella con fini politici, e come autori di quel genere condanna e l'Alfieri e il Foscolo. Gli risponde il De Sanctis: «un'epoca storica non va però giudicata col criterio presente. Le epoche storiche sono momenti transitorii, che non rispondono a nessun concetto assoluto» (II-36). Alfieri e Foscolo vanno quindi giudicati in riferimento alla vita italiana di allora, in base all'influenza che ebbero sulla generazione successiva, a seconda della originalità della loro opera.

Il classicismo di cui si discute, spiega ancora Francesco De Sanctis, «nel suo senso più elevato significa due cose: la patria fatta principio e fine d'ogni virtù; la dignità dell'uomo» (II-39). Nell'Italia di Alfieri solo il linguaggio fu quello antico, i concetti erano moderni, nuovi: «il classicismo non fu dunque per noi una società morta; fu la nuova società sotto nomi antichi», «cose moderne in forma antica» (II-38). Le situazioni che Alfieri ritrae hanno un legame forte con i tempi in cui visse, il suo dire «sgorga dall'intimo della sua anima» (II-40) e in quel sé stesso si vede l'intera società. Aspirazione, patriottismo, dignità: «Alfieri fu forse l'espressione più pura e più fedele di questi sentimenti» (II-41). La sua patria è una patria poetica ed appartiene al genere umano, non ai greci o ai romani. «Vedete, dunque, quanto di vero, quanto di contemporaneo è in questo classicismo di Alfieri».

A proposito dell'indirizzo politico che Alfieri avrebbe imposto: «sono gl'interessi politici, che hanno prodotto il movimento letterario: poesia e filosofia sono state espressione della vasta reazione suscitata negli spiriti contro le idee religiose, politiche, morali di quel tempo» (II-42). De Sanctis ritiene falsa anche l'affermazione dello storico tedesco che tali scopi ucciderebbero la poesia, bisogna piuttosto chiedersi se l'Alfieri abbia o meno sacrificato l'ideale della tragedia ai fini politici. «Nessuno amò più la sua arte solo per l'arte; vagheggiò un ideale altissimo di tragica perfezione» (II-43), scrive De Sanctis, e aggiunge: la sua gloria resterà sempre tale. Alfieri esprimeva in modo da far risuonare nelle menti e nei cuori il suo «odio di tirannide, passione di libertà» (II-45), non semplici opinioni su uno o l'altro sistema politico. Questa è l'influenza che egli ebbe sugli italiani e tornando al diciannovesimo secolo il De Sanctis esclama: «seguiamo Manzoni, e viva Alfieri!» (II-42).

Confermato risulta in questo volume il giudizio sulla *Vita*, ripetuta invece più in là nuovamente l'analisi della *Mirra*, e il suo rapporto con la *Fedra* di Racine. I *Saggi cri-*

tici si chiudono per quanto riguarda l'Alfieri con l'opinione seguente: «Alfieri, che pel calore de' sentimenti non è secondo ad alcuno, cede a Racine per l'immagine» (II-191).

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA E SECONDA SCUOLA

(F. De Sanctis: Manzoni, La scuola cattolico-liberale, Mazzini
e la scuola democratica, Leopardi)

Come scrive Carlo Muscetta, il periodo tra la prima e la seconda scuola napoletana è «d'importanza fondamentale perché allora il critico comincia a disegnare una storia della letteratura italiana, allora matura il superamento della estetica hegeliana e l'orientamento verso il realismo» (pag. XIV). L'opera comunemente ritenuta la più grande e importante del De Sanctis nasce infatti tra il 1869 e il 1871, in coincidenza con l'avvenuta unità politica d'Italia. Non a caso nota un'altro estimatore del critico, il già citato Debenedetti, come e quanto la 'Storia' sia impregnata di quell'ispirazione patriottica e nazionale «che irrorà il sottosuolo del suo capolavoro». Cesare Milanese attribuisce al libro carattere epico e definisce il suo autore come il segretario dello spirito della storia. Benché gli rimproveri una certa intermittenza nella esposizione delle proprie teorie, poco formulate e troppo implicite, risulta poi essere in accordo con tutti gli studiosi nel ritenere quest'opera di Francesco De Sanctis un classico della storiografia italiana.

Ad Alfieri viene dedicato uno spazio di tutto rispetto, malgrado i noti problemi di brevità e di fretta in cui naque il libro. La *Storia* era intesa come manuale per le scuole, in un unico volume, il più conciso possibile. Il lavoro risultò di due volumi, ma con un unico capitolo dedicato alla letteratura moderna, la cui continuazione ideale possiamo considerare i quattro volumi della *Storia della letteratura italiana nel secolo XIX*.

La presentazione del tragediografo è pregnante: «togliete ora l'ironia, fate salire sulla superficie in modo scoperto e provocante l'ira, il disgusto, il disprezzo, tutti quei sentimenti che il Parini con tanto sforzo dissimula sotto il suo riso; e avrete Vittorio Alfieri» (554). Capovolto è quindi il rapporto con il poeta del *Giorno*, per importanza e anche come ordine cronologico, rispetto alle trattazioni precedenti. Familiare risulta la narrazione della vita dell'Alfieri e i termini usati nella descrizione dell'indole del poeta: «forze interne poderosissime», «tenace energia di carattere», «fermissima fede». Egli «scrive come viaggiava, correndo e in linea retta: stava al principio, e l'animo era già alla fine, divorando tutto lo spazio di mezzo» (555-556). Indomabile, si prefissò di creare ciò che mancava all'Italia, la tragedia, ma dovè prima studiare e creare ciò che mancava a lui stesso. Ostacolo più grande gli è la lingua: va ad «intoscanirsi»; e la parola: «sopprime, scorcia, traspone, abbrevia». «Fugge le frasi, le circonlocuzioni, le descrizioni, gli ornamenti, i trilli e le cantilene: fa antitesi a Metastasio» (556), altra relazione riconfermata. Egli riuscì a creare, se non lo stile tragico che cercava, sicuramente il suo proprio, lo stile di Alfieri, originale ed individuale, duro ed aspro, ma soprattutto vivo.

Sopprime anche personaggi, confidenti, elimina episodi, rende la forma delle sue tragedie tesa e convulsa, sincera ed interessante. Alfieri comincia un nuovo ciclo, e lo fa con tutto sé stesso, tutta la propria convinzione. Nonostante ciò resta nel «quadro delle

tragedie francesi» (558), a causa del suo carattere superficiale e operativo, resta «ne' cancelli del secolo decimottavo». Le sue sono opere di puro pensiero, speculative, «Alfieri vi aggiunse di suo se stesso» ed è per questo che risultano vive. E «se quest'uomo nuovo non era ancora entrato ne' costumi e ne' caratteri, informava di sé tutta la coltura, era vivo ne gl'intelletuali: una parentela c'era fra lo spirito di Alfieri e lo spirito del secolo» (559).

Ripetute anche le critiche: benché non sia vera l'accusa di astrazione nei confronti dell'Alfieri, la sua «potentissima individualità» (560) non è sufficiente, gli manca la pazienza dell'artista, il riposo, la meditazione necessarie per creare. «Manca a lui la scienza della vita, quello sguardo pacato e profondo che t'inizia nelle sue ombre e ne'suoi misteri e te ne porge tutte le armonie» (561) scrive De Sanctis. I migliori sono i personaggi colpevoli, i tiranni, resi profondi dall'odio del poeta. Egli ha in comune con Dante quel forte sentimento di patriottismo, ma anche la sua Italia è quella antica: «Alfieri è l'uomo nuovo in veste classica» (561). Non comprende la realtà del proprio secolo, ne vede solo la superficie, la figura del tiranno e la odia. Il contenuto prende il sopravvento, il sentimento politico risulta troppo violento ed Alfieri «toglie troppo alla forma» (562).

Gli effetti della tragedia alfieriana furono grandi, ritiene De Sanctis: a lui è dovuto il ristabilimento della «serietà di un mondo interiore nella vita e nell'arte», lui «accelerò la formazione di una coscienza nazionale». Egli formò la mente e i gusti di coloro che attueranno, attraverso Foscolo, la nuova letteratura: il Manzoni, il Leopardi.

Ed è esattamente la lunga trattazione di Alessandro Manzoni che il lettore incontra nel primo volume di una delle ultime opere di De Sanctis, pubblicata postuma nel 1897. Vi si trovano soprattutto pagine di approfondimento di argomenti già accennati, in modo particolare sono abbondanti i confronti tra i due sistemi tragici, dell'Alfieri e del Manzoni. Alfieri risulta innanzi tutto come l'origine intellettuale, illuministica e classicista del giovane scrittore romantico, che partì per Parigi «pieno di Alfieri» (10). Sulla conoscenza e sull'ammirazione di Manzoni per l'altro poeta il De Sanctis torna più volte, anche nei volumi successivi, con accenni più o meno brevi. Si ripete da un saggio all'altro anche la definizione «gran peccatore» a proposito di Alfieri: peccato del secolo decimottavo era di aver profanato la storia, sovrapponendogli le passioni politiche, gli ideali. Alfieri si era particolarmente distinto nel distorcere i fatti, generalizzare i personaggi, non tener conto del tempo o dello spazio pur di poter rappresentare al massimo della forza i propri ideali. «Capite quindi perché Alfieri abbia avuto l'onore (perché questo è onore) di essere principalmente segno agli strali della reazione del secolo decimonono» (179). De Sanctis si riferisce soprattutto ai fratelli Schlegel, con i quali non si trova più in accordo, ma dalle cui opinioni nuove e originali il giovane Manzoni fu assai impressionato.

Non si può capire però la nuova concezione della tragedia tentata in *Adelchi* o ne *Il conte di Carmagnola*, se non la si confronta con le forme classiche dell'Alfieri. Egli è difatti il più importante rappresentante della tragedia classica, afferma il critico, «se non per merito poetico, per averla spinta all'ultima esagerazione» (180), e la tragedia storica del Manzoni ne è il contrapposto. Sia il saggio che la lezione in cui troviamo il paragone dei due sistemi tragici, risalgono all'anno 1872: Alfieri parte nella sua composizione con davanti a sé un tipo, una madre o un tiranno ideale, e vi lavora d'immaginazione, prendendo solo i fatti principali, che dispone «così come un filosofo disporrebbe le sue idee»

(25). Non usa dunque il reale, la storia, ma ha in testa un «ideale concepito dalla intelligenza» (181). Da quest'ordine logico e intellettuale, con pochissimo di storico, nascono mutilazione ed esagerazione. Mutilazione perché l'autore è costretto a tagliare i fatti che non mettono in risalto il suo scopo; esagerazione in quanto Alfieri «deve prendere i personaggi e stirarli fino al suo ideale».

Composizione logica ma fredda quindi, che rende ideale anche il meccanismo: le unità di tempo e luogo risultano esagerate, rispettate fino al punto da far svolgere gli avvenimenti in una stanza e in ventiquattro ore. «Si va diritto e rapido, è un corso d'idee e non è un corso di cose»: «assurde regole nate da un'assurda composizione». Al contrario, quelli del Manzoni sono drammi dalla forma larga e libera, «venute fuori da un processo generativo spontaneo» (25). Egli prende come base un fatto storico, così come è realmente avvenuto e si sforza di studiare le circostanze nei minimi particolari. Legge cronache, memorie e fonti dirette: prima del poeta si manifesta lo storico. La composizione risulta non un nesso logico, bensì la successione dei fatti. Non pedante però, l'autore vi prende le sue «licenze», senza le quali non ci può essere poesia. Manzoni segue il filo cronologico e riesce pure a situare i fatti in modo da non perdere la visione della totalità, pericolo che si corre «avendo fatti appiccicati a fatti» (182). Non ha bisogno neanche di tener conto delle unità: il suo spazio può essere larghissimo, i tempi abbracciare anche anni.

I personaggi di Alfieri sono anch'essi ideali, eroi fuori dalla vita. Per questo parlano «come dal tripode» (181), simili a degli dei. Il loro linguaggio non appartiene alla conversazione di tutti i giorni, deve elevarsi alla loro stessa altezza. In Manzoni invece, avendo un punto di vista e un meccanismo del tutto diversi, anche la lingua adoperata deve mutare. I suoi personaggi storici, con caratteristiche di forza come pure di debolezza, non parleranno più un linguaggio eroico o divino, bensì uno che si accosti «al linguaggio parlato, ad una forma più popolare» (183).

La «ragionevolezza» di Alfieri è soprattutto logica, «come fosse una successione d'idee necessaria e assoluta a modo di un sillogismo» (27), senza rispetto per la verità dei fatti, usati «come strumento de'suoi concetti». Quella del Manzoni al contrario è la ragionevolezza della storia, «in tutta la libertà de'suoi movimenti, mantenuta nella sua integrità, pur guardata da uno spirito intelligente, che può misurarla, perché sa comprenderla». L'idea del Manzoni risulta dagli avvenimenti, non è astratta né generalizzata, egli ha saputo coglierla «lì in mezzo, nell'esercizio della vita», fra tutte le contraddizioni della storia. «L'idea di Alfieri è l'idea sua, a cui servono gli avvenimenti»: egli forma la storia, per questo è in grado di scrivere una tragedia in quindici giorni. «La tragedia era lui» (183). La sua composizione è «breve, rapida, calda, diritta». De Sanctis può quindi concludere queste fitte pagine: il meccanismo del Manzoni è «la negazione di Corneille, di Racine, di Alfieri» (29).

Ciò non significa per il De Sanctis necessariamente che il 'Carmagnola' o l'«Adelchi» siano drammi riusciti, anzi: il giudizio su di loro fu negativo fin dall'epoca della prima scuola. Uno dei difetti rimproverati al Manzoni ci riporta al paragone seguito finora: si «vedrà che dalla esagerazione d'ideali intellettivi e astratti è uscito Parini, Alfieri e Foscolo, e dalla esagerazione del vero naturale e storico è uscito Manzoni e la sua scuola» (56). Anche questa scuola aveva degli ideali, definiti dal De Sanctis ideali di ritorno. Quelli dei classicisti però, tra cui l'Alfieri, producevano un'arte razionale, nuda,

e personale, che pur essendo calati nella storia, non avevano l'immedesimazione degli autori. Manzoni usa invece idee storiche e nazionali, facenti parte del proprio tempo, che non portano quindi l'impronta del poeta, bensì quella dell'epoca a cui si riferiscono.

Molti altri passaggi più brevi continuano la contrapposizione dei due autori, questa bella frase ad esempio: «diresti che come Alfieri pare che aguzzi sempre il suo pugnale, Manzoni pare stia sempre lì a spuntarlo» (96). Altrove viene rilevata la differenza tra il cielo della autorità, del dispotismo contro cui si alzava il «ruggito» di Alfieri e il cielo democratico del Manzoni. Il primo rappresenta «un mondo non intimamente collegato colle tradizioni e coi sentimenti popolari» (176) mentre il secondo viene lodato per esser riuscito a «rendere popolare la poesia lirica». Anche alcuni dei rispettivi personaggi vengono usati dal critico: la diversa concezione della morte di Adelchi e di Saul, ad esempio. Dell'eroe di Alfieri il De Sanctis scrive che è il «vero protagonista» (140) della tragedia omonima, «il più interessante, segnacolo dell'ira divina». Simile è invece la condizione di due figure femminili: Mirra ed Ermengarda sono tutt'e due mute per necessità della situazione.

Due personaggi sono usati pure per riprendere il rapporto Dante-Alfieri. Il diciottesimo secolo riprese alcuni degli ideali danteschi, mantenendoli, ancora una volta, a livello di astrazioni ed esagerandoli. Farinata e Timoleone sono entrambi «due grandi patrioti, in lotta con la vita» (114), le loro forme sintetiche, «l'analisi non ci è penetrata». Farinata è però un uomo che Dante ricordava, un uomo vivo, a cui «tratti giganteschi escono dalla bocca». Timoleone al contrario, non è che un concetto del poeta, a cui egli ha dato un nome. Alfieri non rispetta la persona, è semplicemente una «forma usata come un pretesto per rappresentare le sue idee». I neo-danteschi sono come filosofi, benché Alfieri fosse comunque poeta: «avea sentimento ed immaginazione» (115), afferma De Sanctis. Timoleone non fa impressione al lettore, perché il suo calore proviene da fuori, appartiene in realtà al poeta. Così l'anima nuova del secolo, i concetti di democrazia, di libertà, di uguaglianza, compaiono in forme antiche, patrie, e non è la prima volta che il critico lo afferma.

Tornando su Manzoni: mentre Alfieri «fa la poesia con la testa» (152), nell'autore dei *Promessi sposi* vi è un «vero sentimento della vita». «Alfieri partiva da un ideale che chiamerò tipico, Manzoni da uno tutto storico, reale» (188). Il tipo è necessario all'arte, supposto che non diventi scarno e vuoto di vita. D'altra parte «non basta dire: – Questo è storico –, perché si possa concludere: – Dunque è poetico». Manzoni ha torto pure quando rigetta a priori le unità di tempo e luogo: proprio il *Saul* dell'Alfieri è l'esempio positivo contrario riportato dal De Sanctis. Pregio dello scrittore romantico è invece l'artificio con cui conduce i suoi drammi verso il *pathos*, «non vi dà subito la commozione, difetto che ha talvolta Alfieri» (214). Altrove viene detto essere la poetica del Manzoni più vicina alle forme inglesi e tedesche, come una reazione a quella francese o italiana dell'Alfieri, benché «come critico, egli è severamente italiano» (247). Il Manzoni, continua De Sanctis, rimprovera ad Alfieri «l'aver gettato principii politici, filosofici, sociali nella storia» (249). In Alfieri «l'origine del rettorico è il poco sentimento della misura» (255), il Manzoni aveva proposto esattamente una via per rimediare a ciò: di studiare la natura in sé, invece che nei classici. La sua «serietà di un mondo positivo» (281) lo portano a capire e a scusare la vita con cui Alfieri si indegna. «L'ideale è illimitata illusione in Alfieri» (286), mentre Manzoni a questo fanciullo che freme risponde con il sorriso di «un uomo che ha veduto e sa come va il mondo».

Sono questi gli ultimi accenni a Vittorio Alfieri da parte di De Sanctis nelle lezioni della seconda scuola napoletana. Nel saggio sulle tragedie egli fu rimproverato di certo schematicismo hegeliano. Da notare anche come sia «sempre vigile, sempre attento l'occhio del De Sanctis alle necessità intrinseche di un'opera che era destinata a una funzione spettacolare e quindi a un indeterminato rapporto col pubblico» (Muscetta). La critica del De Sanctis, basata su di un metodo sicuramente scientifico e più rigoroso di quanto non fosse usuale negli ambienti letterari italiani del tempo, assorbì motivi e spunti da critici precedenti. Ciò non toglie, come Debenedetti dice su di lui nel libro già citato, che «si è sempre stati preceduti da lui: il solo critico, forse, che sia riuscito a portare il talento avaro della critica all'abbondanza del genio».

BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V., *La nuova Enciclopedia della Letteratura Garzanti*, Milano, Garzanti, 1988.
 Alfieri, V., *Saul; Filippo*, introduzione e cura di V. Branca, Milano, Rizzoli, 1980.
 Candeloro, G., *Storia dell'Italia moderna*, Milano, Feltrinelli, 1980.
 Debenedetti, G., *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Milano, Garzanti, 1995.
 De Sanctis, F., *Manzoni*, a cura di C. Muscetta e D. Puccini, Torino, Einaudi, 1983.
 – II –, *Purismo, illuminismo, storicismo*, vol. III, Lezioni I-II, a cura di A. Marinari, Torino, Einaudi, 1975.
 – II –, *Saggi critici*, a cura di C. Salinari, vol. I-II, Milano, Universale Economica, 1953.
 – II –, *Storia della letteratura italiana*, introduzione di C. Milanese, Roma, Newton Compton, 1991.
 – II –, *Storia della letteratura italiana nel secolo XIX*, a cura di A. Asor Rosa, vol. II-IV, *La scuola cattolico-liberale, Mazzini e la scuola democratica, Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1958.
 Manzoni, A., *Liriche e tragedie*, a cura di L. Caretti, Milano, Mursia, 1967.
 Puppo, M., *Poetica e critica del romanticismo italiano*, Roma, Studium, 1985.
 Salinari, C., *Sommario di storia della letteratura italiana*, vol. II-III, Roma, Ed. Riuniti, 1977.

