

STUDI
DESANCTISIANI

Direttore / Editor

TONI IERMANO

Condirettori / Coeditors

GERARDO BIANCO · PASQUALE SABBATINO

Comitato Editoriale / Editorial Board

CLARA ALLASIA (*Università degli Studi di Torino*)

JOHANNES BARTUSCHAT (*Universität Zürich*)

GABRIELE CLEMENS (*Universität des Saarlandes*)

SILVIA CONTARINI (*Université de Paris x, Nanterre*)

COSTANZA D'ELIA (*Università degli Studi di Cassino*)

CHRISTOF DIPPER (*Technische Universität, Darmstadt*)

PASQUALE GUARAGNELLA (*Università degli Studi di Bari*)

NICOLA LONGO (*Università degli Studi di Roma Tor Vergata*)

PAOLO MACRY (*Università degli Studi di Napoli «Federico II»*)

NELSON MOE (*Columbia University, New York*)

RAUL MORDENTI (*Università degli Studi di Roma Tor Vergata*)

LAURA NAY (*Università degli Studi di Torino*)

PAOLO SAGGESE (*Parco Letterario «Francesco De Sanctis»*)

GINO TELLINI (*Università degli Studi di Firenze*)

Segreteria di redazione / Secretary Board

PAOLO BENVENUTO (*Pisa*) · MARCO DE ANGELIS (*Roma*) · GIUSEPPE VARONE (*Cassino*)

Indirizzo di invio dei materiali:

TONI IERMANO, Dipartimento di Lettere e Filosofia,
Via Zamosch 43, I 03043 Cassino (Fr), toniermano@tiscali.it

*

Si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare
alla Redazione e alla Casa editrice, alle norme specificate nel volume

FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*,

Pisa · Roma, Serra, 2009² (ordini a: fse@libraweb.net).

Il capitolo *Norme redazionali*, estratto dalle *Regole*, cit., consultabile Online alla pagina

«Pubblicare con noi» di www.libraweb.net.

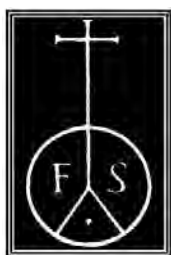
«Studi desanctisiani» is a Peer-Reviewed Journal
and the eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A.

STUDI DESANCTISIANI

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI LETTERATURA, POLITICA, SOCIETÀ

3 · 2015



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXV

Rivista annuale / A yearly journal

*

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE®

Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa, tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888,
fse@libraweb.net, www.libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription prices are available at Publisher's
web-site www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati con versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (American Express, Carta Si, Eurocard, Mastercard, Visa)

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 13 del 21.07.1999
Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

*

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2015 by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

*Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints Accademia editoriale,
Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa,
Gruppo editoriale internazionale and Istituti editoriali e poligrafici internazionali.*

Stampato in Italia · Printed in Italy

*

ISSN 2283-933X

SOMMARIO

SAGGI

NICOLA LONGO, <i>De Sanctis e la questione del dialetto, fra politica e letteratura</i>	11
COSTANZA D'ELIA, <i>La libertà del prigioniero. Francesco De Sanctis e il Gesù di David Friedrich Strauss</i>	19
LAURA NAY, « <i>La tragedia delle tragedie</i> »: l'Alfieri di De Sanctis « <i>un ideale altissimo di tragica perfezione</i> »	43
CLARA ALLASIA, « <i>Non orma di sentimento di famiglia</i> »: interni e inferni familiari nelle tragedie di Giovambattista Niccolini	65
TONI IERMANO, <i>L'eroe stendhaliano in politica. Massimo d'Azeglio nei ricordi e nelle lezioni di Francesco De Sanctis</i>	81

CONTRIBUTI E DISCUSSIONI

GERARDO BIANCO, « <i>L'onorevole Ministro, che tanto protegge e intende di svolgere il movimento scientifico in Italia</i> ». De Sanctis e l'Osservatorio di Brera	101
MARCO DE ANGELIS, « <i>Che tutto ritorni nello stato legale e sotto il governo civile</i> ». Francesco De Sanctis, il Mezzogiorno e la gestione della transizione	115
APOLLONIA STRIANO, <i>Il progetto dell'Italia Unita ne La Giovinezza di Francesco De Sanctis</i>	135
GIUSEPPE VARONE, <i>La storia della letteratura tra Settembrini e De Sanctis: «studio della vita» e «lavoro di arte»</i>	145
VINCENZO CAPUTO, « <i>Restaurare con la fantasia</i> »: Settembrini e Palazzo Como con una nota su De Sanctis e Morelli	157

«LA TRAGEDIA DELLE TRAGEDIE»:
L'ALFIERI DI DE SANCTIS
«UN IDEALE ALTISSIMO
DI TRAGICA PERFEZIONE»

Laura Nay

«PASSIONATO fino alla violenza, risoluto fino all'ostinazione, impetuoso fino al furore», così Francesco De Sanctis descrive, nel 1855 sul «Piemonte», il giovane Alfieri insofferente agli insegnamenti delle scuole, pervaso da una prepotente inquietudine che trasformava in lui «la voglia delle donne» in «amore frenetico», «il cavalcare» in «passione di cavalli», «il viaggiare» in «ebbrezza di moto, di mutar luogo, di rinfrescare impressioni». Eppure qualcosa «rimaneva inappagato», qualcosa di cui egli stesso «non aveva coscienza», che lo spingeva ad «amare più volte; comprare e comprare cavalli, correre e correre», senza mai trovare pace fino a quando non comprese qual fosse la sua vera natura, quella di «poeta». Allora per il «mutolo» – così lo chiama De Sanctis – fatti letterato, donne, cavalli, viaggi si «raccolgono» in un'unica «passione», o meglio, in un'unica «rabbia», quella dello «studio», che gli consente di sottrarsi al «tedio», alla «taciturnità», alla «malinconia», al «sentirsi nel vuoto». Fermiamoci per un attimo qui e guardiamo ad un'opera più tarda: la *Storia della letteratura italiana*. Quanto De Sanctis ha scritto nel '55, letto alla luce della *Storia*, sembra preparare in qualche modo il ritratto che il critico consegnerà a quelle pagine, dove l'uomo «passionato», «risoluto» e «impetuoso» che abbiamo appena incontrato,¹ si è come cristallizzato in «statua gigantesca e solitaria col dito minaccioso» rivolto «in atto di sfida» verso i contemporanei. Il percorso compiuto dall'astigiano è narrato nella *Storia* in modo analogo a quanto era stato fatto nel saggio del '55. Anche qui ritroviamo il ritratto di un giovane che trascorre i primi anni di vita in modo dissipato: «questo è ciò che dicesi dissipazione, una vita senza scopo e a caso, dove fra tanto moto rimangono immobili le due forze proprie dell'uomo, il pensiero e l'affetto», spiega De Sanctis. Anche qui l'esito di tale stile di vita è quello di far sentire Alfieri «triste e annoiato» senza saperne le ragioni. Ed infine anche qui la soluzione è la letteratura, sebbene ora non ci siano dubbi: Alfieri non sarà semplicemente «poeta», bensì tragediografo perché all'Italia proprio la tragedia «manca» e perché solo la tragedia sembra essere in grado di accogliere la «rappresentazione dell'eroico», di mettere in scena l'«uomo nuovo», ovvero ciò che egli ritiene di essere. In tal direzione De Sanctis stringe nella *Storia* un rapporto non destinato più ad essere messo in discussione, fra la soggettività del fare tragico alfieriano e la vocazione politica. Alfieri «vuole essere redentore d'Italia, il grande precursore di una nuova era», scrive il critico, ed è consapevole che solo la tragedia può consentirgli di divenire tutto questo «promettendogli gloria» e «ingrandendolo nella stima degli uomini e di se

¹ F. DE SANCTIS, *Janin e Alfieri*, «Il Piemonte», 31 luglio 1855 e poi sullo «Spettatore» di Firenze, 2 dicembre 1855, ora in IDEM, *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari, Laterza, 1965, vol. 1, pp. 171, 172, 174.

stesso». ¹ Diventare tragediografo significa, innanzitutto, fare i conti con chi lo ha preceduto, ovvero Metastasio, «espressione» della «femminile mollezza» in cui era caduta l'Italia, come lo definisce De Sanctis in chiusura dell'articolo del '55, ² e nei confronti del quale – guardo ora alla *Storia* – Alfieri «fa antitesi». ³ Dietro a tale «antitesi» vi è tutto il lavoro sullo stile che contraddistingue l'astigiano, lavoro che, ribadisce De Sanctis, riguarda anche la struttura della tragedia spogliata di ciò che non è da considerarsi essenziale. È una direzione a «linea retta», continua il critico nella *Storia della letteratura*, che porta Alfieri fino a una nuova «forma» di tragedia, «nervosa, tesa, spesso convulsa, [...] non pedantesca, anzi viva, interessante, sincera e calda espressione dell'anima». Un giudizio del tutto positivo, se l'occhio non scorresse a quanto De Sanctis aggiunge subito dopo: «se vogliamo conoscere il segreto di questa forma, vediamo non come è fatta, ma come è nata. Alfieri cercò la tragedia non nel mondo vivo, ma nelle tragedie apparse. [...] Il suo problema fu di recare a perfezione la tragedia». ⁴ Insomma, Alfieri vuole dar vita alla «tragedia delle tragedie», come aveva scritto De Sanctis fin dal '55, sebbene il «mutolo»-letterato non possa «essere annoverato fra i massimi poeti»: gli mancano infatti «una conoscenza compiuta della vita in tutte le sue gradazioni, ed il sentimento della natura». Sono «difetti» che puntualmente si riverberano nelle sue tragedie, nella descrizione della natura, innanzitutto, il cui «silenzio» è tale da dare l'impressione che «l'azione avvenga all'oscuro senza cielo e senza sole», come nella creazione del personaggio tragico:

i suoi personaggi non hanno d'uomo che un lato solo; è l'anima impoverita e ridotta ad una sola facoltà; l'estremo di un carattere o di un affetto, che si affaccia solitario, uccidendo tutto ciò che è intorno a sé; ciò che dicesi il principale di una tragedia, in Alfieri non solo è il principale, ma il tutto: ogni gradazione, ogni ricchezza e varietà della vita è annichilata. ⁵

Queste obiezioni tornano, secondo un diverso ordine, anche nella *Storia della letteratura*: è ormai chiaro a De Sanctis che, sebbene Alfieri abbia superato Metastasio, ⁶ rimane sempre entro i «cancelli del secolo decimottavo» perché, pur avendo rinnovato la tragedia, non è riuscito a scriverne una nuova, moderna, nella quale sia rappresentato «il cozzo fatalmente tragico delle aspirazioni con la realtà», cozzo da cui deriva «un alto *pathos*, il vero motivo della tragedia moderna». ⁷ Le ragioni di questa affermazione sono da ricercarsi nella natura delle opere alfieriane concepite come «conflitto di forze individuali, dove l'eroe soggiace alla forza maggiore» che prende il nome di tirannide o «oppressione, e la sua vittima è l'eroismo o la libertà; è il mondo della violenza e della barbarie condannato e marchiato a fuoco». Per questa strada Alfieri non può arrivare

¹ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, introduzione di L. Russo, a cura di M. T. Lanza, Milano, Feltrinelli, 1978, II, pp. 810, 811, 812.

³ IDEM, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 813.

⁵ IDEM, *Janin e Alfieri*, cit., pp. 179, 174, 175.

² IDEM, *Janin e Alfieri*, cit., p. 180.

⁴ Ivi, pp. 813, 814.

⁶ Forse in questo complesso rapporto Metastasio-Alfieri, a dire il vero più spesso declinato nei termini di una contrapposizione, va annoverato anche qualche punto d'incontro, condiviso per altro anche dal Foscolo dell'*Ortis* e dal Verri delle *Notti romane*, ovvero l'aver dato vita a un genere particolare di uomo «mutilato ed astratto», perché i loro personaggi «sono spogliati delle diverse loro qualità e ridotti ad averne una sola, e questa è poi spinta al suo grado superlativo» (IDEM, *Lezioni zurighesi, Lezione IV*, in IDEM, *Mangoni*, a cura di C. Muscetta e D. Puccini, Torino, Einaudi, 1955, p. 355).

⁷ Secondo De Sanctis, Alfieri non è in grado di spingersi tanto oltre e, sebbene metta in scena la figura del tiranno, «non lo studia e non lo comprende, ma l'odia, come la vittima il carnefice; l'odia di quell'odio feroce da giacobino, che non potendo spiegarsi e assimilarsi l'ostacolo taglia il nodo con la spada» (IDEM, *Storia della letteratura italiana*, cit., pp. 815, 821).

dove è arrivato Shakespeare, ovvero al «fato della storia». In lui «il fato storico» coincide con la tirannide e «la chiave della storia è il tiranno», conclude De Sanctis. Anche quando nel *Saul* la *Bibbia* diviene la fonte a cui guardare, al tiranno della storia eventuale si sostituisce Dio, ma solo in quanto semplice «figura rettorica», senza che muti la spiegazione data agli avvenimenti, tutti espressi secondo le leggi della realtà e dunque «spiegati naturalmente».¹

Più didascalico, lo si diceva testé, lo svolgersi del ragionamento nel contributo del '55 da cui sono partita, e una ragione c'è. Ciò che premeva a De Sanctis allora era innanzitutto chiarire la sua posizione nei confronti delle teorie dei fratelli Schlegel e di Villemain. Il critico irpino si era reso conto che quanto aveva scritto circa l'assenza di «gradazioni» e il «silenzio della natura» nelle tragedie alfieriane induceva a ritenere che le giudicasse «senza vita, senza poesia», opere insomma che peccavano di «astrazione»² (giudizio questo non troppo lontano dalle opinioni espresse dagli Schlegel e da Villemain per l'appunto). A dire il vero, De Sanctis aveva preso, già prima di allora e prenderà anche dopo, le distanze da tali opinioni critiche: guardando al futuro, penso alle pagine dedicate a Manzoni, in cui il critico irpino ironizzerà sul fatto che l'essere «segno agli strali della reazione del secolo decimonono» – come era accaduto a Alfieri – sia da considerarsi un «onore».³ Prima di allora, fin dal 1840-1841, De Sanctis non solo aveva distinto Alfieri da Metastasio, il quale, a differenza di quanto Schlegel aveva scritto, «non intese già di far tragedie [...] ma ridusse a perfezione quello che avea cominciato Apostolo Zeno», ma aveva anche corretto l'affermazione dello stesso che vedeva in Alfieri un'«ispirazione piuttosto politica e morale, che poetica». Se è pur vero che, sono parole di De Sanctis, nell'astigiano «predomina al tutto l'elemento politico e morale» e tale «ispirazione, se crediamo allo Schlegel, non è né poetica né tragica», lo è parimenti che «questi elementi» hanno in Alfieri «un'applicazione individuale», che gli consente di «consigliare» «il fine della tragedia, ch'è lo sviluppo degli affetti».⁴ Risale agli anni 1842-1843 un'ulteriore osservazione, importante per comprendere quanto De Sanctis ritenesse diverso il teatro alfieriano da quello tedesco: «ne' caratteri Alfieri

¹ Ivi, p. 815.

² DE SANCTIS, *Janin e Alfieri*, cit., p. 175. Non era poi una lettura tanto peregrina, se si tiene conto che nelle pagine più tarde dedicate a Manzoni, De Sanctis ribadisce che la «composizione» alfieriana è «di sua natura intellettuale o tipica, cioè a dire i fatti non si succedono, come sono stati nella vita e nella storia, ma sono ordinati logicamente e predisposti ad un fine così come un filosofo disporrebbe le sue idee». Quindi, aggiunge il critico più avanti, Alfieri «ordina i fatti suoi più in modo intellettuale e logico che storico», modalità questa che comporta importanti conseguenze sul piano della composizione: «ne nasce da una parte mutilazione, dall'altra esagerazione. Mutilazione perché è obbligato a togliere i fatti che non servono al suo scopo, non giovano a mettere in vista il suo ideale: i suoi personaggi sono storicamente mutilati. Esagerazione, perché mentre taglia alcuni particolari, altri deve alzare fino all'ideale che gli sta innanzi [...]: così Alfieri deve prendere i personaggi e stirarli fino al suo ideale. Ecco i difetti naturali della sua composizione, logica ma fredda» (IDEM, *La poetica di Manzoni [Saggi II] e La tragedia classica e la tragedia storica: "Il conte di Carmagnola" [Lezioni della seconda scuola napoletana]*, in IDEM, *Manzoni*, cit., pp. 25, 181).

³ Alfieri viene presentato in quelle pagine come «il gran peccatore [...] accusato perché nelle sue tragedie rappresentava un solo ideale, il suo; perché aveva messo interamente da parte la storia, considerati i suoi personaggi fuori del tempo e dello spazio. [...] I più appassionati contro di lui furono i fondatori della scuola romantica in Germania, Augusto e Federico Schlegel, l'uno nel suo *Corso di letteratura drammatica*, l'altro nella sua *Storia generale della letteratura*». Secondo De Sanctis i fratelli Schlegel «maltrattano» Alfieri soprattutto «come rappresentante di un sistema messo da essi al bando dell'arte e della poesia» (IDEM, *La tragedia classica e la tragedia storica: "Il conte di Carmagnola"*, cit., p. 179).

⁴ IDEM, *Della scuola italiana, Lingua e stile (1840-1841)*, in IDEM, *Purismo illuminismo storicismo. Lezioni 1*, a cura di A. Marinari, Torino, Einaudi, 1975, p. 513, 515.

ributta il colorito locale e storico, di cui si fa tanto abuso da' Tedeschi [...]; poiché la parte storica è buona per la fantasia, ma nell'affetto lo spettatore si volge tutto a' personaggi, e non guarda quanto loro è intorno». E concludeva: «nelle grandi passioni tutti gli uomini si rassomigliano». Alfieri guarda a un teatro giocato sui moti del cuore, sulla «vigoria del sentimento», sulle «passioni energiche e gagliarde» – siano esse «nascoste», come in Isabella,¹ o «nobili e generose, come in Antigone ed in Virginia»² – passioni che «rinvigoriscono ed esaltano le menti», sebbene appaiano «inverisimili» e collaborino a dare «uniformità» ai caratteri.³ «Affetti» dunque e «passioni» anche a costo di correre il rischio della «uniformità» o, peggio ancora, della «monotonia», concetto che, come fa notare Marinari, ancora richiama il giudizio espresso da Schlegel nel *Corso di letteratura drammatica*.⁴ Ma non possiamo non tener conto che, come si legge sempre negli scritti degli anni 1846-1847, «l'Alfieri [...] scriveva ad una nazione futura, e quindi non usò il linguaggio del suo secolo, ma dipinse se stesso».⁵ Passano ancora diversi anni prima di arrivare al 1855: in quell'anno, oltre all'articolo fino ad ora utilizzato – *Janin e Alfieri* – esce, a distanza di qualche mese sul «Cimento», un secondo saggio, *Giudizio di Gervinus sopra Alfieri e Foscolo*. Lì De Sanctis prende posizione contro le idee espresse dallo storico tedesco colpevole di un «errore prospettico», come lo definisce Sabbatino,⁶ che lo ha portato a mal interpretare tanto Alfieri quanto Foscolo accomunati nell'accusa di «aver dato alle lettere un indirizzo classico-politico» e aver «col loro classicismo [...] scelto ad ideale un esagerato amor di gloria e l'antico patriottismo». Il risultato di tutto questo ha causato, da un lato, lo «scostarsi dei giovani dal puro amore dell'arte» e dall'altro li ha «avvezziati a preporre imprese romorose al vero utile della nazione, a rinchiudere la morale nel concetto della patria, a non misurare le proprie forze, a voler correre di salto alla meta senza la lenta preparazione, che solo rende possibile il buon successo». De Sanctis insiste sulla necessità di ricollocare Alfieri e Foscolo nella loro temperie storica: solo così il classicismo alfieriano non sarà confuso con quello «vuoto» del solito Metastasio o con quello «pomposo» di Corneille. Nelle tragedie alfieriane non è «riprodotta» «una società morta»: Alfieri «sotto nomi antichi riproduce se stesso». Ma non basta: «né

¹ Nel *Parere sul Filippo*, Alfieri scrive che Isabella essendo «donna e moglie, tanto più riguardata dee procedere, e mostrarsi perciò tanto meno appassionata, perfino nei soliloqui stessi». Tuttavia quando poi, nelle pagine dedicate alla sceneggiatura, il tragediografo si sofferma sull'uso del soliloquio cita proprio quello che apre la tragedia, in cui Isabella «passionatamente, e brevissimamente accenna il suo amore per Carlo» sottolineandone tutta la funzione nello svolgersi dell'azione tragica: «col semplice primo soliloquio, Isabella ha lasciato intendere agli spettatori, ch'ella ha in core mal grado suo quella terribilissima passione; ella gli ha prevenuti in favor suo, e in favore di Carlo, e in disfavor di Filippo; ella ha lasciato intendere chi ella sia, dove ella sia, con cui abbia che fare, e ciò ch'ella debba temere o sperare» (V. ALFIERI, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, in IDEM, *Tragedie*, a cura di L. Toschi, introduzione di S. Romagnoli, vol. III, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 411, 460, 461).

² Meno positivo il giudizio di De Sanctis su *Alceste* «in cui si discerne molta tenerezza non credibile in Alfieri» (F. DE SANCTIS, *[Il dramma italiano del Settecento: Metastasio e Alfieri]*, *Del genere drammatico. Genere narrativo e drammatico (1842-1843)*, in IDEM, *Purismo illuminismo storicismo. Lezioni I*, cit., p. 737).

³ *Ibidem*. Si tenga conto che anche Alfieri parla di «uniformità» nelle sue tragedie, ma per «l'andamento», ovvero per la costruzione dell'«ossatura tragica» e non per i caratteri (ALFIERI, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, cit., p. 463).

⁴ F. DE SANCTIS, *Lezione ventiquattresima [Ancora del teatro francese in generale]*, *Letteratura drammatica (1846-1847)*, in IDEM, *Purismo illuminismo storicismo. Lezioni II*, a cura di A. Marinari, Torino, Einaudi, 1975, p. 1525. La nota del curatore, in calce alla pagina, riprende un passo del *Corso di letteratura drammatica*, (II, lez. X, p. 18) in cui si legge: «avrebbe il torto chi s'immaginasse che Alfieri abbia dato segno di maggiore accortezza e profondità che Metastasio, nella imitazione dei caratteri; egli presenta la natura umana sotto un aspetto differente, ma del pari interamente uniforme».

⁵ *Ivi*, p. 1526.

⁶ P. SABBATINO, *L'esule De Sanctis e la ricerca della patria moderna*, in *Francesco De Sanctis a Torino da esule a ministro*, a cura di C. Allasia e L. Nay, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, p. 73.

solo se stesso, egli riproduce il suo secolo». È l'unione di questi due elementi a far sì che i suoi versi «ripetuti nel segreto delle mura domestiche» finissero col destare «fremiti e confuse speranze», ma anche «rilevassero i caratteri». Alla luce di tutto questo anche il classicismo alfieriano deve essere ridefinito: «è una Roma ed una Grecia ideale, fuori dello spazio e del tempo, fluttuante nel vago. I contemporanei compivano l'immagine aggiungendovi tutto ciò che era intorno a loro». Alfieri è il portavoce del «vero» e del «falso del suo secolo», la «musa di quelle idee», capace di «esprimere in Italia odio di tirannide, passione di libertà, e non questo o quel sistema politico».¹ Storia individuale e riflesso del suo tempo si propongono come ingredienti di un teatro che comunque guarda sempre al futuro.

Per questa via, nella *Storia*, De Sanctis arriva alla sinopia «dell'uomo nuovo» «col dito minaccioso»,² di cui si diceva, che indica ai suoi contemporanei la nuova strada. Ma la tragedia alfieriana, già lo sappiamo, nasce «non nel mondo vivo, ma nelle tragedie apparse», nelle loro «definizioni» e nelle loro «regole», che l'astigiano sente di dover perfezionare. A partire dalla tragedia greca che, osserva De Sanctis, Alfieri «conosceva poco» e dalla lettura di Seneca, passando attraverso le tragedie italiane e francesi, di cui «faceva poca stima, come prolisse e rettoriche», per arrivare a quella che Alfieri vuole, la tragedia che «rappresenta l'eroico», il «conflitto di forze individuali, dove l'eroe soggiace alla forza maggiore». È per questa via che l'astigiano incontra Metastasio, sebbene ora De Sanctis non ritenga più che a dividerli sia unicamente la scelta di quest'ultimo di portare a perfezione la lezione di Apostolo Zenò: troppo simile allora sarebbe l'atteggiamento di Metastasio e di Alfieri, entrambi tesi al medesimo fine, a far propria e superare la lezione di chi li ha preceduti. Ora a dividere Metastasio da Alfieri c'è qualcosa di più profondo: la definizione di «forza maggiore». Per il primo, si tratta di una «forza maggiore [...] eroica. [...] clemente e benefattrice»; per il secondo, già lo sappiamo, di una «forza maggiore» che si chiama «tirannide, o [...] oppressione». «Metastasio compiva un ciclo, Alfieri ne cominciava un altro», conclude De Sanctis, sebbene i contemporanei non ne avessero coscienza e «disputassero sullo stile dell'uno e dell'altro, e volessero somiglianza di stile in tanta opposizione di concetto». Riconosciuto e superato dunque il ruolo che Metastasio ha avuto nella formazione della tragedia alfieriana, rimane ancora da chiarire il rapporto con i tragediografi d'oltralpe, con i quali Alfieri condivide la scelta di «porre la tragedia come conflitto di forze individuali». Alfieri mostra qui di essere figlio del suo tempo e di voler riportare il soprannaturale nell'uomo: non si parlerà più di «Destino», come lo chiamavano «gli antichi», di «ordine provvidenziale» come lo chiamava «il mondo cristiano», di «natura delle cose» come lo chiamava Machiavelli, o di «spirito» come era per Bruno, o di «ragione» come era per Campanella o di «fato» come era per Vico. Tutti concetti astratti. Ancora una volta è Shakespeare il nome da fare, il solo che sia riuscito a far scendere tutto questo

¹ F. DE SANCTIS, *Giudizio di Gervinus sopra Alfieri e Foscolo*, «Cimento», a. III, vol. VI, ottobre 1855, ora in IDEM, *Saggi critici*, cit., vol. 1, pp. 226, 229, 233. Iermano ha sottolineato l'importanza di questo saggio che «dimostra l'apertura europea degli interessi desanctisiani, lontanissimi dallo stantio provincialismo imperante nelle patrie lettere» e la capacità del critico irpino di «abbattere tutti i convincimenti ideologici sulla nostra letteratura espressi con sicurezza teutonica dal Gervinus» «denudando le intenzioni "violente" del moderato Gervinus, a cui la storia interessa poco rispetto al sistematico trionfo delle sue opinioni» (T. IERMANO, «Di questa nuova Italia fondamento era il rifarvi la pianta uomo». De Sanctis e la letteratura come rinascita, in *La nuova scienza come rinascita dell'identità nazionale. La "Storia della letteratura italiana" di Francesco De Sanctis (1870-2010)*, a cura di T. Iermano e P. Sabbatino, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2012, pp. 98, 99).

² DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 810.

sulla terra, grazie al già ricordato «fato della storia», concetto che Alfieri non ha saputo praticare perché, aggiunge De Sanctis, il suo «spirito [...] era superficiale, più operativo che meditativo, più inteso alla rapidità e al calore del racconto, che a scrutarne la profondità». Anche per questo, egli rimane nel «secolo decimottavo» e traduce con la tirannide, quella del singolo come quella «popolare», il concetto shakespeariano. La tragedia alfieriana, sebbene «viva», è dunque sempre «tragedia del secolo sotto nomi antichi», «tragedia di puro pensiero», ingabbiata in «regioni meramente speculative», incapace di divenire storia. «Anzi – aggiunge De Sanctis – la società tra quelle agitazioni speculative era ancora idillica e rettorica, confidente in un progresso pacifico, concordi principi e popoli». A questo mondo corrispondeva la «tragedia filosofica e accademica, com'era quella di Voltaire», alla quale però Alfieri aggiunge qualcosa di nuovo, il già ricordato «se stesso». «La tragedia è lo sfogo lirico de' suoi furori, de' suoi odii, della tempesta che gli ruggia dentro», lo sfogo di un uomo che si sente estraneo a una «società imparrucata e incipriata, che gioiosamente declamava tirannide e libertà». Alfieri si «prende sul serio»: prende sul serio «la vita e non si rassegna a vivere senza scopo, [...] la morale, [...] la tirannide [...] l'arte». «Le sue idee sono i suoi sentimenti; i suoi principii sono le sue azioni»: nasce così «l'uomo nuovo» che ha «coscienza orgogliosa della sua solitaria grandezza, e della solitudine si fa piedestallo», che «scolpisce le situazioni, infoca i sentimenti, fonde le idee, empie del suo calore tutto il mondo circostante». Nasce così «l'uomo nuovo, solitario, sdegnoso verso i contemporanei, e che pure s'impone a' contemporanei, sveglia l'attenzione e la simpatia». Solitudine e esemplarità, perché Alfieri è «un modello puro», che la società ammira, ma contemporaneamente rifiuta «rispingendolo [...] ancor più in se stesso», nel «mondo vago e illimitato de' sentimenti e de' fantasmi», dove rimane «concreto» e «compiuto» solo «il suo individuo».¹

Parlare di «fantasmi» sembra riportare ancora una volta il discorso all'articolo del '55 da cui sono partita. In *Janin e Alfieri* De Sanctis si chiedeva se l'assenza di «gradazioni» nei caratteri e il «silenzio della natura» fossero sufficienti per concludere, in accordo con gli Schlegel e Villemain, che le «sue – di Alfieri – concezioni siano delle astrazioni, senza vita, senza poesia». In realtà, a detta di De Sanctis, si confondeva così l'astrattezza con la mancanza di «ogni colorito locale» e di ogni «accessorio storico e domestico», che, come già sappiamo, tanto piaceva ai tragediografi tedeschi:

Alfieri spoglia della vita tutto il mondo circostante, perché la concentra tutta nel suo protagonista; il sangue si è ritirato dalle membra, si è raccolto nella testa: è un eccesso di vita cumulato in un punto solo, che trabocca in passioni vivacissime, in violentissime azioni.

Concentrazione allora più che astrazione, scelta di perseguire uno «scopo unico», come quando, sto usando qui una bella immagine che appartiene a De Sanctis, si aguzza lo sguardo per mettere a fuoco qualcosa e tutto il resto sembra svanire. Tale estrema concentrazione è quel qualcosa in più che distingue Alfieri da coloro che lo hanno preceduto, quel di più che il critico identifica col «se stesso», perché la tragedia di Alfieri «è il suo ritratto».² Importante allora capire perché De Sanctis scelga per esemplificare questo processo tre personaggi della tragedia alfieriana: Filippo, Egisto e Saul.

Filippo, innanzitutto, di cui, lo si vedrà in seguito, De Sanctis si era occupato fin dal 1842-43, personaggio che in anni recenti è stato definito «l'unico tiranno intero del tea-

¹ Ivi, pp. 810, 814-818.

² DE SANCTIS, *Janin e Alfieri*, cit., pp. 175-176.

tro di Alfieri»,¹ «finto, crudele, superbo [...] non ama nessuno», come si legge nel Ms. 10.² Nel *Parere* Alfieri ribadisce di aver voluto dar vita a un uomo «geloso, ma non per amore» e già nella *Risposta* al Calzabigi aveva detto di aver scelto di spargere in questa tragedia «moltissima oscurità, dubbiozza, contraddizione apparente e sconnesione di ordine di cose in tutta la condotta di Filippo», per far sì che questo «inaudito padre» e «enimatico mostro» potesse, in ultimo, provare un'ombra di «pentimento», perché sebbene «scelleratissimo, pure era uomo». Ma dietro a queste battute, che potrebbero rivelare la volontà di riscattare il personaggio, si cela pur sempre l'«enimatico mostro»: «perciò – conclude Alfieri – dopo quel leggerissimo pentimento del tanto sangue sparso, gli ho posto in bocca un verso di timore che altri non risapesse la iniquità sua: ma incontanente dopo, egli minaccia di spargerne del nuovo; e quale? di Gomez; della sola persona, in chi mostrato abbia di confidare».³ In tal senso, Filippo può essere letto come «tiranno intero», ovvero senza sfumature. E così sembra intenderlo De Sanctis quando, nelle pagine dedicate a Manzoni, torna a citare proprio Filippo come esempio del fare tragico alfieriano. Al tragediografo poco importa che storicamente Filippo sia stato un tiranno e dunque che il suo Filippo rispetti quello realmente esistito: «Filippo fu un tiranno: questo gli basta e riunisce in lui tutte le qualità che può avere il suo ideale», conclude De Sanctis.⁴

Egisto a sua volta è un personaggio complesso ed ambiguo che, come Filippo, non sa amare: «finto, timido, vendicativo, pien d'odio, d'ambizione e privo d'amore, di fede, e virtù»; a lui Alfieri non concede nemmeno zone d'ombra. Egisto, sono sempre parole di Alfieri derivate dal *Parere* sull'*Agamennone*, è «carattere orribile per se stesso», «un vile, che altra passione non ha, fuorché un misto di rancida vendetta [...] e d'ambizione di regno [...] e di un finto amore per Clitennestra».⁵ A lui per riscattarsi non basta nemmeno l'aver a disposizione ben due tragedie e non lo spazio limitato di poche battute, come era stato per Filippo. Anche nella «gemella tragedia»,⁶ l'*Oreste*, Egisto, che ora veste i panni del tiranno, appellativo impiegato solo per lui, non riesce a scrollarsi di dosso i segni della propria viltà e continua ad essere «l'istesso quanto al timore, e all'odio, e all'ambizione», sempre Ms. 10, sebbene ora «non più finto»: «un personaggio spiacevole, vile», lo definisce Alfieri nel *Parere* sull'*Oreste*.⁷ Eppure, secondo De Sanctis, è proprio Egisto, uno dei personaggi «meno stimati» dal tragediografo, ad essere uno fra «i più interessanti per ricchezza e profondità di esecuzione»: «la scena dove l'iniquo con tanta abilità fa sorgere nella mente di Clitennestra l'idea dell'assassinio, è degna di Shakespeare».⁸ Si tratta dunque dell'Egisto dell'*Agamennone*, del quale De Sanctis si era occupato negli scritti del 1846-1847 definendolo «carattere profondamente vero» che si

¹ A. BARSOTTI, *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 82.

² Nel volume trentacinquesimo della edizione delle *Opere* di Vittorio Alfieri da Asti, (*Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, p. 66), si legge: «si tratta del ms. aut. laur. Alf. 10, cc. 1-2. Edite da P. Cazzani in *Tutte le opere di Vittorio Alfieri*, Verona, 1957, pp. 1321-1350». Il ms. 10, intitolato *Note sui personaggi*, è compreso nel volume edito dalla Casa d'Alfieri, alle pp. 373-379. Nel presente contributo si è scelto di citarlo da ALFIERI, *Tragedie*, cit., vol. I, p. 140.

³ ALFIERI, *Parere dell'autore su le presenti tragedie, e Risposta dell'autore*, in IDEM, *Tragedie*, cit., vol. III, p. 411, vol. I, pp. e 117-118.

⁴ DE SANCTIS, *La tragedia classica e la tragedia storica: "Il conte di Carmagnola"*, cit., p. 180.

⁵ ALFIERI, Ms. 10 e *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, cit., vol. I, p. 381; vol. III, p. 421.

⁶ «Gemelle tragedie» erano definite nella *Vita l'Agamennone e l'Oreste* (IDEM, *Vita*, a cura di G. Dossena, Torino, Einaudi, 1967, p. 165).

⁷ IDEM, Ms. 10 e *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, cit., vol. II, p. 9; vol. III, p. 423.

⁸ DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 820.

trasforma nello svolgersi dell'azione tragica e da «abbattuto e mesto» diviene «feroce», «avvezzando con arte prima Clitennestra al matrimonio per poi abituarla al sangue». ¹ Tragedia anomala, addirittura «borghese», l'*Agamennone*, come hanno scritto Ferroni ² e prima di lui Fubini, il quale proprio a De Sanctis si rifà – in particolare alla stessa scena citata nell'articolo del '55 – per giungere a conclusioni non distanti da quelle del critico irpino. ³

Ed infine Saul, il personaggio più complesso, al quale è necessario concedere qualche battuta in più. Nella *Storia della letteratura*, l'ho detto, De Sanctis aveva risolto la funzione di Dio nella tragedia come «figura retorica», quindi limitatamente alle «parole degli attori», più che al «nesso degli avvenimenti», ma subito dopo aveva aggiunto un'osservazione che rivela la sua capacità di penetrare nel pensiero alfieriano: «e come un tiranno ci ha da essere, Dio è il tiranno, e tutto l'interesse è per Saul, i cui moti sono inconsci». ⁴ Nel *Parere* sulla tragedia, Alfieri sostiene che non ha poi così tanta importanza che «la mano di Dio vendicatrice» sia realmente sulla testa di Saul, quanto che Saul, «credendo d'essersi meritata l'ira di Dio, per questa sola sua opinione fortemente concepita e creduta, potea egli benissimo cadere in questo stato di turbazione, che lo rende non meno degno di pietà che di meraviglia». È un'indicazione importante che va nella direzione della lettura di questa tragedia come di un dramma sprofondato nell'inconscio del protagonista. Una parola, «perplexità», definisce la psicologia di Saul:

in questa tragedia l'autore ha sviluppata, o spinta assai più oltre che nell'altre sue, quella perplexità del cuore umano, così magica per l'effetto; per cui un uomo appassionato di due passioni fra loro contrarie, a vicenda vuole e disvuole una cosa stessa. Questa perplexità è uno dei maggiori segreti per generar commozione e sospensione in teatro. ⁵

E che questa sia la chiave di volta per interpretare la personalità del tiranno, Alfieri lo indica fin dall'*Idea*. Saul passa attraverso sentimenti opposti e contrastanti: «agitato

¹ «Ogni volta che nell'*Agamennone*, una delle più belle tragedie di Alfieri, Clitennestra s'incontra con Egisto, la tragedia fa un passo; e quando esaminiamo la situazione in cui ha posto Egisto e i modi che ha adoperati per renderlo padrone di Clitennestra, scorgiamo la grandezza di Alfieri. Il carattere di Egisto è profondamente vero: Alfieri ce lo dipinge uno sventurato, e nel primo soliloquio apparisce quanta confidenza ha egli in se stesso, quando l'anima di Tieste e la vendetta che dovea, mascherata, spingere Clitennestra a quel fatale passo l'ha invasato» (F. DE SANCTIS, *Lezione trentaseiesima [Ancora di Alfieri]*, *Letteratura drammatica (1846-1847)*, in IDEM, *Purismo illuminismo storicismo. Lezioni II*, cit., pp. 1552-1553).

² La «perfetta costruzione scenica» impiegata da Alfieri svolge la funzione di «riscattare i limiti di un dramma che rischia continuamente di ridursi ad una prospettiva "bassa" e "borghese" che vede la terribilità del mito compromessa dallo svolgersi di sentimenti e atteggiamenti troppo mediocrementemente "familiari", quasi si direbbe troppo pedestri e quotidiani» (G. FERRONI, *L'Agamennone di Alfieri*, in IDEM, *La fedeltà della ragione*, a cura di B. Alfonzetti e S. Tatti, Roma, Liguori, 2014).

³ Fubini infatti fa di Egisto «la cattiva coscienza di Clitennestra, colui che desta nel fondo oscuro dell'animo della donna il proposito delittuoso e sorge poi dinanzi a lei a imporle l'esecuzione del misfatto». «Si è lodata l'arte con cui il poeta ha ritratto la perfidia di Egisto: e come per Filippo e per Creonte, è stato pronunciato, e questa volta da Francesco De Sanctis, il grande nome dello Shakespeare» (M. FUBINI, *Vittorio Alfieri*, Firenze, Sansoni, 1937, p. 172).

⁴ DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 815.

⁵ ALFIERI, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, cit., pp. 438, 439. «Or vuole, or disvuole», con queste stesse parole si era espresso Gionata, fin dalla *Stesura*, per descrivere a David lo stato d'animo del padre, il suo continuo altalenare fra passioni e atteggiamenti opposti (la *Stesura* può essere letta nell'edizione critica della tragedia curata da C. Jannaco e A. Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1982, p. 142). Opportunamente Angelo Fabrizi ha richiamato al riguardo gli *Essais* di Montaigne «in questi l'Alfieri trovava riferita la teoria delle due anime o poteri, che agitano contemporaneamente l'uomo, l'uno volgendo al bene, l'altro al male; e l'uomo vi era definito luogo di tutte le passioni e ciascuna con il suo contrario» (A. FABRIZI, *Saul*, in IDEM, *Le scintille del vulcano. (Ricerche sull'Alfieri)*, Modena, Mucchi Editore, 1993, p. 262).

dalla invidia e sospetto» nei confronti di David, così come dall'«amor della figlia pel genero», «irritato» dai sacerdoti, ma «penetrato e compunto di timore e di rispetto per Iddio», Saul «sia egli pietoso, o feroce, non riesce pur mai né disprezzabile, né odioso». ¹ C'è qualcosa di nobile e di grande in lui che nemmeno i comportamenti più scellerati possono cancellare e in questo sta ciò che lo distingue radicalmente da Egisto, ma lo allontana anche da Filippo, attorno al quale, come ha ribadito De Sanctis, Alfieri preferisce giocare la carta dell'«oscurità». Per tale ragione, quando Saul sceglie di togliersi la vita, il gesto appare ai lettori/spettatori come un «accidente compassionevole» (e non è cosa di poco conto se si tiene presente che nell'*Idea* il suicidio di Saul era stato definito la «morte di un reprobato»). ² A detta di Ghidetti, Saul è il «primo *homo psychologicus* del teatro tragico italiano», ³ in cui Alfieri porta alla luce e dà concretezza a quanto era stato anticipato proprio nel *Filippo*, conferendo al protagonista la radicata consapevolezza della propria fragilità. Saul è cosciente di non possedersi più, di venir meno a se stesso e solo la morte può porre fine a tutto questo. Il suicidio diventa un atto volitivo, un momento in cui il re è in grado di infrangere il limite che un'autorità superiore, quella del Dio che egli evoca ancora un attimo prima di morire, gli aveva imposto. ⁴ Saul è dunque, nel medesimo tempo, tiranno e vittima o, forse, doppiamente vittima di un Dio che lo ha abbandonato (come aveva suggerito De Sanctis «il tiranno era Dio») ⁵ e dei limiti che la realtà gli impone.

Se vale l'idea desanctisiana, che ha poi avuto molta fortuna, che i personaggi del teatro alfieriano sono il «ritratto» dell'autore, allora dovremmo concludere che il critico vede in questi tre personaggi una sorta di progressione verso la sua reale fisionomia, verso l'immagine di sé riflessa in uno specchio via via sempre meno «appannato». ⁶ Ma allora, a maggior ragione, questi, ma anche altri eroi alfieriani, certo non possono essere considerati «fantasmi»: ancora una volta non sfugge la consonanza fra l'articolo *Jannin e Alfieri* e la *Storia della letteratura*, laddove De Sanctis, nella *Storia*, sembra riprendere un discorso mai interrotto e polemizza ancora con lo Schlegel, senza mai nominarlo direttamente, ribadendo che i «fantasmi» alfieriani non sono «astrazioni»: «potrebbero vuote astrazioni destare un interesse così vivo?», si chiede. E subito risponde: «sono fantasmi appassionati, ribollenti, sanguigni: non ci è vacuità, ci è congestione di un sangue non ingenerato e proprio, ma trasfuso e comunicato». Una descrizione fisiologica, si potrebbe dire, di creature che si lacerano nella solitudine: «senti nella tragedia la

¹ ALFIERI, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, cit., p. 439.

² IDEM, *Saul, Idea*, in IDEM, *Tragedie. Edizione critica*, cit., p. 138.

³ E. GHIDETTI, *Saul*, in *Alfieri tragico*, a cura di E. Ghidetti e R. Turchi, «Rassegna della Letteratura Italiana», luglio/dicembre 2003, p. 647 (poi in *Alfieri a Roma. Atti del convegno nazionale. Roma 27-29 novembre 2003*, a cura di B. Alfonzetti e N. Bellucci, Roma, Bulzoni, 2006).

⁴ In tal senso De Sanctis spende parole più elogiative quando confronta Saul e Adelchi. Il primo «è il vero protagonista della tragedia di Alfieri, il più interessante, segnacolo all'ira divina», si toglie la vita nel momento dell'arrivo del nemico («Empia Filiste, / me troverai, ma almen da re, qui morto»). Non così Adelchi, il quale «quando si vede vinto, ferito e preso» chiede di «esser presentato al vincitore, vuole aver la forza di rimaner calmo innanzi a lui, di sentirsi più alto, più felice di lui»: «questa è la forza di un mondo morale più elevato», conclude il critico. (F. DE SANCTIS, «Inni sacri» e l'«Adelchi», *Lezioni della seconda scuola napoletana*, in IDEM, *Manzoni*, cit., pp. 140-141).

⁵ IDEM, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 815.

⁶ Alfieri aveva definito nella *Vita* la pratica della scrittura autobiografica come quella che gli avrebbe dovuto consentire «in così appannato specchio mirandosi, il migliorare d'alquanto» (ALFIERI, *Vita*, cit., p. 161). Su questo argomento si veda pure l'edizione del diario in francese (1774-1775) e poi in italiano (1777) a cura di A. Di Benedetto e il saggio ivi contenuto «Questo salutare esame di me stesso» (A. DI BENEDETTO, *Mirandomi in appannato specchio*, Palermo, Sellerio, 1994, pp. 79-100).

solitudine dell'uomo, che armeggia con se stesso e produce la sua propria sostanza». ¹ Tragedia dell'interiorità, ² dunque, del profondo dove non c'è posto per ciò che è «estrinseco» all'individuo – «la natura, la località, la personalità» – che il personaggio, come colui che gli ha dato la vita – «non ama [...] non [...] intende e non [...] tollera», ma che «stupra – è appena il caso di notare la violenza del vocabolo – lasciandovi le sue orme impresse». C'è qualcosa di più del semplice rifiuto della realtà: le parole di De Sanctis rimandano a un contrasto durissimo tra il singolo e il mondo che lo circonda, una sorta di insanabile antagonismo che il critico ci dipinge magistralmente nell'immagine di una realtà violentata dall'io dell'eroe. «L'occhio torbido della passione non guarda intorno, non si assimila agli oggetti esterni»; ³ in tal senso va inteso quanto De Sanctis aveva scritto nel 1842-43: «nelle grandi passioni tutti gli uomini si rassomigliano». ⁴ Gli eroi alfieriani finiscono coll'assomigliarsi, sia perché la «passione» li accomuna, sia perché sono proiezioni dell'io profondo del tragediografo (idea questa che è stata fatta propria e declinata anche da Debenedetti). ⁵ Alfieri è «tutto passione», ha un «vulcano che gli arde nel petto» e certo non gli appartengono «la pazienza e il riposo dell'artista, quel divino riso, col quale segue in tutti i suoi movimenti la sua creatura». ⁶ Quando allora deve essere fatto il nome di un eroe alfieriano che incarna tutto questo, De Sanctis non ha esitazioni a chiamare in causa non più Filippo, Egisto o Saul, ma Oreste, eroe dell'omonima tragedia, personaggio opposto al già citato Egidio, «terribile, vendicativo, impaziente, dominato dal furore», così nel Ms. 10, ma, come si legge nel *Parere*, «caldo [...] in sublime grado»: passionalità questa che «può molto diminuire in lui l'atrocità e la freddezza di una meditata vendetta». ⁷ Il «furore» di Alfieri è quello di Oreste «che gl'intorbida l'occhio, sì che investendo il drudo uccide la madre; e gli fa scambiare i colori, abbozzare le immagini, appuntare i sentimenti, dare al tutto un aspetto teso e nervoso», sono sempre parole di De Sanctis. Tutto questo si traduce in una ben precisa modalità di «sceneggiatura», di «stile» e nel

¹ DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 818.

² Già nelle lezioni del 1846-47, De Sanctis aveva chiarito come ad Alfieri non interessasse «della vita» altro che «la parte interiore, e di questa parte sola ne abbraccia – continua il critico e conclude – e se in campo così circoscritto vien dimostrato che ha dipinto con verità l'uomo, sarà grande poeta, ancorché tutta non ne avesse abbracciata la vita» (IDEM, *Lezione trentaseiesima [Ancora di Alfieri]*, cit., p. 1550).

³ IDEM, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 818.

⁴ IDEM, *[Il dramma italiano del Settecento: Metastasio e Alfieri]*, cit., p. 737.

⁵ «Un certo fatto, o storia, o leggenda, che per una oscura, ineluttabile affinità l'Alfieri aveva sentito come tragediabile, lo aveva messo in adeguata condizione di furore. Questo furore, anziché trasformarsi in varia, multanime e propriamente poetica vitalità dei personaggi, si era trasfuso direttamente nei personaggi stessi: lo stesso furore, e analogamente la stessa ansia, la stessa pena, lo stesso pianto, la stessa pietà. Essi avevano restituito all'Alfieri, l'Alfieri. [...] Non abbiamo voluto dire né che siano personaggi direttamente autobiografici, né che siano pedine di lavori "a tesi". Semmai, piuttosto che proiettare l'autobiografia di Alfieri, la scontano» (G. DEBENEDETTI, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Roma, Editori Riuniti, 1977, pp. 57, 58). Debenedetti ricordò il critico irpino in *Commemorazione del De Sanctis*, da leggersi nel volume dei *Saggi critici. Seconda serie*, a cura di W. Pedullà, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 13-28. Sul rapporto fra De Sanctis e Debenedetti si veda pure S. ANTONIELLI, *Il De Sanctis di Giacomo Debenedetti*, in *De Sanctis e il realismo*, introduzione di G. Cuomo, Napoli, Giannini Editore, 1978, pp. 775-783.

⁶ DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 818.

⁷ Nel *Parere* poche righe dopo Alfieri aggiunge, tra il polemico e l'ironico: «coloro [...] che poco credono nella forza della passione di un'alta e giusta vendetta, si compiacciano di aggiungere nel cuore d'Oreste l'interesse privato, l'amor di regno, la rabbia di vedere il suo naturale retaggio occupatogli da un usurpatore omicida; e allora avranno in Oreste la verisimiglianza totale del furor suo» (ALFIERI, Ms. 10 e *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, cit., vol. II, p. 9, vol. III, p. 423).

sopprimere gradazioni, chiaroscuri, quel soverchio rilievo, quel dir molto in poco, [...] quella mutilazione e congestione, quell'abbreviazione tumultuosa della vita, quel fondo oscuro e incolore della natura, quelle situazioni strozzate, que' personaggi in abbozzo, che più fremono, e meno li comprendi. [...] La sua tragedia freme ira, vendetta, libertà, amore.¹

Ecco elencati in poche righe i punti fermi della tragedia alfieriana. Ritroviamo, innanzitutto, le due obiezioni che già De Sanctis aveva formulato nel '55 riguardo ai personaggi e al «silenzio» della natura a cui ora, però, se ne aggiungono altre, a loro volta già anticipate in scritti di anni precedenti. Fin dal 1842-43, infatti, De Sanctis aveva discusso delle soluzioni compositive adottate da Alfieri per far conoscere ai lettori/spettatori il passato, pur nel rispetto delle unità. Il tragediografo rifiuta «intrighi, [...] casi straordinari, [...] ricognizioni [...] equivoci», che lo avvicinerrebbero al solito Metastasio e «tutti i mezzi atti a colpire l'immaginazione», che rimandano ai tragediografi inglesi o francesi. Egli «rigetta gli *a parte*, che sono inverisimili e distruggono l'illusione; rigetta i confidenti, i quali, non avendo caratteri né passioni, nuocciono all'interesse» e sceglie i monologhi («fin qui Alfieri è tutto opposto alla scuola francese», conclude De Sanctis). Ma non basta: l'astigiano prende le distanze, già lo si è detto, pure dai tragediografi tedeschi dal loro «colorito locale e storico», che può essere inteso solo da chi possiede «una profonda cognizione dell'antichità». E ancora, a detta di De Sanctis, Alfieri «rigetta la parte individuale», perché dovrebbe essere osservata solo «nello stato tranquillo»,² il che non gli interessa. Ma questo non significa che non si curi del singolo individuo, ma piuttosto che in Alfieri l'animo umano è al centro dell'attenzione solo quando è infuocato dalla passione. Nella *Lezione quarantesima* della *Letteratura drammatica* (1846-47) De Sanctis chiarisce meglio come tutto il percorso di Alfieri sia stato compiuto all'insegna di una progressiva interiorizzazione del personaggio. Quello che i tragediografi greci ponevano all'esterno dell'uomo, Alfieri lo riconduce nell'«anima del personaggio», o meglio nella «violenza irresistibile dell'animo». Per questo i suoi personaggi posseggono «tre cose caratteristiche»: «la fisionomia indeterminata, il numero ristretto [...], e il parlare piuttosto monotono in soliloqui che per confidenti»: «ogni cosa esterna, uso, costume è stato abbandonato da' personaggi di Alfieri». E lo stile allora non può che riflettere il «cuore esacerbato» di costoro, grazie a un verso «rotto, breve e robusto»: «leggendo Alfieri, noi ci sentiamo allontanare da tutto ciò che ci circonda, e rientrare in noi stessi».³

Negli scritti del 1842-43, De Sanctis prende le mosse dalla categorizzazione delle trage-

¹ DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 819. Già negli anni 1840-41 De Sanctis riconosceva a Alfieri il merito di aver «costituito lo stile tragico, che mancava all'Italia» e così lo illustrava: «in questo stile l'armonia vien sostituita alla melodia; al periodo vien sostituito un dire spezzato, e rotto; all'eleganza ed alla grazia la brevità, e la forza». IDEM, *Della scuola italiana*, cit., p. 515. A distanza di poco tempo, tuttavia, De Sanctis, chiamando in causa Dante – evocato puntualmente anche quando si discute della lingua di Alfieri, che pecca di «durezza» – (*Stato di armonia fra l'intelletto e l'immaginazione. Eleganza. Dello stile. Estetica* (1843-1844), in IDEM, *Purismo illuminismo storicismo. Lezioni I*, cit., p. 776; *Della satira di Alfieri ed osservazioni su Parini, Foscolo e Pindemonte. Della invenzione. Storia della critica* (1845-1846), in IDEM, *Purismo illuminismo storicismo. Lezioni II*, cit. p. 1209) – aveva preferito non definire lo stile alfieriano come tragico, ma parlare piuttosto di «stile di Alfieri» dominato dalla ricerca della brevità anche a scapito della resa tragica. L'esempio riportato da Alfieri tocca ancora il personaggio di Nerone «nella risposta a Seneca» (*Il dramma italiano del Settecento: Metastasio e Alfieri*), cit., p. 737).

² DE SANCTIS, [*Il dramma italiano del Settecento: Metastasio e Alfieri*], cit., pp. 736-737.

³ IDEM, *Letteratura drammatica* (1846-1847). *Lezione quarantesima* [*Ancora di Alfieri*], in IDEM, *Purismo illuminismo storicismo. Lezioni III*, cit., pp. 1557-1558.

die in tre famiglie: greche, romane e moderne. Si tratta di una suddivisione che richiama quella proposta dal Villemain nel *Cours de littérature française*, citato da Marinari in nota, in «sujets mythologiques, romains et modernes».¹ Tuttavia nella successiva *Lezione trentaquattresima* (1846-48), proprio da questa suddivisione De Sanctis prende le distanze ricordando come fosse stata male accolta dai contemporanei. Raggruppare, come aveva fatto Villemain, le tragedie in «soggetti [...] storici, mitologici e moderni» scrive De Sanctis «è plausibile alcun poco nel primo, – ovvero in Voltaire – è assurda nel secondo, – Alfieri – in cui non esiste che una sola situazione rappresentata in tante gradazioni particolari, in che niente ha un significato particolare». A dimostrazione di come poco funzioni questa categorizzazione, vengono citati il *Saul* e la «pretenzione» del critico francese di «voler mostrare in Alfieri uno scolaro di Corneille», senza tener conto che il «sistema di Alfieri è certo francese, ma il sistema non dà il giudizio di un tragico»: con Alfieri bisogna sempre mettere in conto il suo «carattere», per evitare di «richiudere» il tragediografo in un «cerchio angusto»,² così come Villemain, in effetti, finisce per fare.

Ma rimanendo ancora per un poco a quanto De Sanctis scrive nel 1842-43, è bene guardare più da vicino alla tripartizione delle tragedie alfieriane in greche, romane e moderne. Iniziamo con la prima tipologia, quella delle tragedie greche. Ad essere chiamato in causa qui è il già noto concetto di «Fato, al quale indarno contrasta l'uomo»: «questa idea, presso gli antichi religiosa, presso noi è assurda, poiché per noi il Fato è Dio; e male in una tragedia si può vedere protagonista un uomo lottante con Dio». Per questo Alfieri «esclude la parte religiosa antica», osserva De Sanctis e, ancora una volta, sceglie di esemplificare il suo discorso attraverso i personaggi delle tragedie; interessante, a mio avviso, che, nel farlo, attribuisca inavvertitamente alla tragedia il nome della protagonista: «nella *Clitennestra* l'assassinio di Agamennone è effetto del delitto e dell'amore, e non del Fato», si legge.³ È un *lapsus* che ha il merito di portare l'attenzione sull'animo della donna dilaniata da un amore indegno, così come Alfieri voleva («Clitennestra, ripiena il cuore d'una passione iniqua, smisurata [...] una matrona, rimbambita per un suo pazzo amore», si legge nel *Parere*).⁴ E ancora: a fianco della regina De Sanctis evoca nuovamente Oreste, matricida non per colpa del fato, «ma del caso». Infine, naturalmente, verrebbe da aggiungere, Saul, ma questa volta letto attraverso il rapporto tra «Cassandra che era personificazione del Fato» nell'*Agamennone* – personaggio che, come ricorda lo stesso De Sanctis, a un certo punto Alfieri decide di sopprimere – e Achimelèch che, al contrario, viene introdotto nel *Saul* proprio per svolgere questa funzione, perché qui «tutto è espressamente effetto della mano di Dio, di cui Davide e Achimelèch sono i rappresentanti»⁵ e, di cui, come già sappiamo, Saul è vittima.

¹ Marinari rimanda al *Cours de littérature française* e alla suddivisione delle tragedie alfieriane in «sujets mythologiques, romains et modernes» e specifica che le «mitologiche» chiama anche «greche», IDEM, *[Il dramma italiano del Settecento: Metastasio e Alfieri]*, cit., p. 737.

² IDEM, *Lezione trentaquattresima [Lo stile di Voltaire, Alfieri]. Letteratura drammatica (1846-1847)*, in IDEM, *Purismo illuminismo storicismo. Lezioni II*, cit., p. 1548.

³ IDEM, *[Il dramma italiano del Settecento: Metastasio e Alfieri]*, cit., pp. 737-738. Alfieri aveva «intuito all'improvviso il titolo della tragedia: [...] il poeta, sul foglio aggiunto a far da frontespizio agli abbozzi prosastici (idea e stesura), scrisse e subito cassò le prime due parole (*La morte [di Agam.]*) del titolo col quale aveva precedentemente intestata l'idea, sostituendo ad essa la dicitura più incisiva: *Agamennone. Tragedia*» (V. ALFIERI, *Agamennone*, in IDEM, *Tragedie. Edizione critica*, vol. v, a cura di C. Jannaco e R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1967, p. 3).

⁴ ALFIERI, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, cit., p. 421.

⁵ Come si legge nel *Parere* questo personaggio «è introdotto qui, non per altro, se non per avervi un sa-

Per la «parte romana» la scelta di Alfieri cade su soggetti che mettono in scena non più il fato ma «il contrasto tra la libertà e la servitù, tra l'oppresso e l'oppressore». De Sanctis mostra subito dopo come «lo spirito» che segna queste tragedie non sia presente solo in quelle che appartengono a questo gruppo, si pensi all'*Agide* e al *Timoleone*, e aggiunge come tanta sia la volontà di Alfieri di rappresentare questo tema da arrivare addirittura a «snaturare i fatti»,¹ come è accaduto nel *Bruto secondo*, tragedia giocata sul concetto di «vero sublime», così lo ha definito Alfieri.² Qui tutti i personaggi sono mossi non da passioni personali, come era accaduto per il primo Bruto – «un'onta di famiglia che produce la Repubblica Romana», per usare le parole di De Sanctis –³ ma da «sfrenata voglia di regnare, e più ancora da [...] immoderato amore di gloria», nel caso di Cesare e «divina passione di libertà», per Bruto e gli altri congiurati.⁴ La preferenza di De Sanctis va, fra le tragedie romane, alla *Virginia*, nella quale si registra un crescendo costante di «azione» e «interesse» a partire dalla prima scena.⁵ In tal senso egli mostra di condividere le ragioni addotte da Alfieri nella scelta di non rappresentare la morte in scena del tiranno (opinione ancora confermata da quanto De Sanctis avrà modo di scrivere diversi anni più tardi, quando giudicherà la *Virginia* «un fatto domestico che produce la caduta dei Decemviri»).⁶ Infatti questa non è la tragedia di Appio, ma della «donzella romana, ardita»,⁷ come Alfieri definisce Virginia: «la tragedia è Virginia, e non Appio; e con la morte di Virginia è finita», si legge ancora nella risposta a Calzabigi.⁸ Ma ciò che non piace a De Sanctis non è la chiusa, bensì la trappola in cui Alfieri è caduto – a causa della «sua nuda invenzione» e del suo «sistema di fuggire gli episodi» – ovvero indurre i lettori a «supporre che Appio cerchi di guadagnarsi Virginia, mettendo

cerdote, che sviluppasse la parte minacciante e irritata di Dio, mentre che David non ne sviluppa che la parte pietosa» (ivi, p. 438).

¹ DE SANCTIS, [Il dramma italiano del Settecento: Metastasio e Alfieri], cit., p. 738.

² ALFIERI, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, cit., p. 451.

³ F. DE SANCTIS, Giambattista Niccolini. *Tredicesima lezione del prof. Francesco De Sanctis*, ora in IDEM, *La letteratura italiana nel secolo XIX. Volume secondo. La scuola liberale e la scuola democratica*, a cura di F. Catalano, Bari, Laterza, 1954, p. 582. La lezione venne pubblicata sul «Roma», 31 maggio, 1 e 2 giugno 1874.

⁴ Poco importa se nel tratteggiare i personaggi non sempre sia stata rispettata la storia: «il Cesare di questa tragedia – scrive Alfieri – non è interamente qual era il Cesare di Roma, ma quale egli dovea e potea benissimo essere, attese le circostanze e i doni suoi di natura; e quale forse a molti poté egli parere, senza esser tale. Così questo Bruto, mi pare affatto inventato e creato dall'autore, ma sopra una gran base di vero. Onde io reputo, che l'autore in costui abbia forse riuscito a formare un verisimile colossale» (ALFIERI, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, cit., p. 452).

⁵ DE SANCTIS, [Il dramma italiano del Settecento: Metastasio e Alfieri], cit., p. 738.

⁶ IDEM, *Giambattista Niccolini*, cit., p. 582.

⁷ ALFIERI, *Ms. 10*, cit., vol. 1, p. 320.

⁸ Come è noto Calzabigi si era mostrato critico riguardo allo «scioglimento» di questa tragedia che vede morire per mano del padre l'innocente Virginia e sottrarsi alla morte lo «scellerato» Appio: «appunto nella *Virginia*, non son contento, quante volte la rileggo, dello scioglimento. More la donzella uccisa dal padre: si solleva il popolo: ma lo scellerato Appio, dopo tanti e sì odiosi e sì esecrandi misfatti, dopo avere, colla sua tirannica libidine, eccitata in un padre tanto benemerito di Roma una disperazione così compassionevole e necessaria, dopo esserci stato dipinto nel corso intiero dell'azione, degno dell'abborrimento di ognuno, ed aver destata negli animi nostri questa sensazione, costui, non solo non paga colla morte la pena di tanti delitti in conformità della storia, ma trionfa, ma ancora minaccia e il misero Virginia e la tumultuante plebe: e altro non si può arguire dagli ultimi suoi impudenti discorsi, se non che, e per lo meno, ei rimanga impunito. Questa catastrofe inaspettata, e contraria alle leggi della tragedia, e più ancora a quel desiderio che ella con tanto senno e maestria ha insinuato negli spettatori, a forza di pennelleggiare vigorosamente il carattere iniquo del decemviro, deve necessariamente rimandarli mal soddisfatti, e rammaricati nel vedere esultante l'abborrito personaggio, e oppressa e straziata la virtù. A mio credere, per ben terminar la sua tragedia, è forza farlo perire in scena: ella può sbrigarne in pochi versi» (*Lettera di Ranieri de' Calzabigi all'autore sulle quattro sue prime tragedie*, in ALFIERI, *Tragedie*, cit., vol. I, pp. 103-104).

gelosia tra lui e Icilio». Secondo De Sanctis «questi due personaggi non si doveano vedere, se non quando Virginio consacra la testa di Appio a' numi infernali» (idea questa che, come annota sempre il Marinari, può essere ricondotta al Villemain).¹ De Sanctis insomma non condivide la scelta alfieriana di mettere in scena, nel IV atto, il confronto fra Virginio e Appio. Questi, che nel Ms. 10 Alfieri definisce «più cupido che amante»,² cerca, in quella scena, di corrompere Virginio promettendogli onori militari. Ma Virginio non si lascia sedurre dalle promesse del tiranno e gli risponde come «soldato, [...] padre, [...] cittadin» (IV, 2): non a caso Alfieri nel *Parere* lo dirà «padre e romano». ³ Il primo a comprendere la vanità delle promesse fatte è proprio il tiranno che, nella scena successiva, la terza, esclama: «roman, pur troppo egli è». Il confronto tra i due ha insomma la funzione di esaltare il valore della romanità di Virginio.⁴ Il discorso si chiude circolarmente: la tragedia deve rimanere quella di Virginia e della sua «romanità» e non di quella di suo padre.

Infine la «parte moderna» in cui, secondo De Sanctis, ancora torna la dialettica oppressore / oppresso, ma per siglare «il principio del trionfo dell'oppressore sopra l'oppresso»: «e perciò quivi è un cumulo di tirannidi e di crudeltà». Al centro della rappresentazione vi è adesso una «volontà immobile e onnipotente», che concentra l'interesse «non nella sospensione, ma nell'orribile certezza di quello che deve avvenire». ⁵ Tre sono le tragedie citate da De Sanctis: *Don Garzia*, *Rosmunda*, *Filippo*. Nulla viene detto in realtà sulle prime due e tale silenzio lascia aperta la porta a differenti ipotesi. Forse perché tanto il *Don Garzia* che la *Rosmunda* sono tragedie che calano il lettore in un mondo senza luce, dove, come scrive Alfieri nel *Parere* sul *Don Garzia*, «mancandovi la grandezza vera dei personaggi, e la sublimità delle cagioni a tali inaudite scelleratezze, viene il soggetto a perdere gran parte della sua perfezione». ⁶ Così alla «tigre» Cosimo de' Medici⁷ («grandemente crudele, assoluto, e veemente; ma con tutto ciò non è grande») ⁸ non è concesso neppure un seppur vago rimorso per il sangue versato, ma unicamente di sprofondare nella solitudine («A chi mi volgo?... Ah! lasso!... In chi mi affido?»), con questa battuta di Cosimo si chiude la tragedia, v, 4) e allo stesso modo a Rosmunda, la «cruda matrigna» (III, 2),⁹ non è concesso altro che l'odio e il desiderio di vendetta. Ben diversamente vanno le cose nel *Filippo*, tragedia che De Sanctis ama al punto di definirla «una delle più belle» di Alfieri, che mette in scena «un tiranno cupo e silenzioso, secondato con un muto concerto da' suoi satelliti». De Sanctis si sofferma fin da ora su questa tragedia, sulla quale come abbiamo visto torna più volte, per ripercorrerne lo svolgersi dell'azione, a partire dal primo atto «destinato a scolare Isabella e Carlo» e dunque a «togliere ogni scusa a Filippo». Alfieri delinea «tre caratteri innocentissimi» e grazie ad «alcune parole cupe e terribili di Carlo» lascia «balenare l'orrore del personaggio di

¹ DE SANCTIS, [Il dramma italiano del Settecento: Metastasio e Alfieri], cit., p. 738. «Agli infernali Dei / con questo sangue il capo tuo consacro», dice Virginio nelle ultime battute della tragedia (v, 4).

² ALFIERI, Ms. 10, cit., vol. I, p. 320.

³ IDEM, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, cit., p. 419.

⁴ Nel *Parere* Alfieri ancora ribadisce: «più nobile, più utile, più grandioso, più terribile e lagrimevol fatto, né più adattabile a tragedia di ogni età, in ogni contrada, in ogni opinione, non lo saprei trovar di Virginia» (ivi, p. 418).

⁵ DE SANCTIS, [Il dramma italiano del Settecento: Metastasio e Alfieri], cit., p. 739.

⁶ ALFIERI, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, cit., p. 426.

⁷ In tal modo viene definito Cosimo da Garzia (v, 1).

⁸ ALFIERI, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, cit., p. 427.

⁹ «Carattere di una singolare ferocia», si legge nel *Parere*, ma «forse non del tutto indegna di pietà [...] se prima che alle sue crudeltà si pon mente alle crudeltà infinite a lei usate da altri», ivi, p. 432.

Filippo», in modo da preparare lo spettatore al di lui ingresso. Ciò che prima era detto, viene ora agito: il «carattere nero e cupo del re» si manifesta nel momento in cui insieme a Gomez, questi scopre «l'amore di Isabella», «e quel parlar rotto e breve è pittura dell'anima», osserva De Sanctis. Arrivati appena al secondo atto siamo già coscienti di quanto accadrà e non ci stupiscono «i mezzi perfidi» di Filippo per far morire Carlo. C'è pure spazio per un «colpo di scena» – quando Isabella si avventa sul pugnale di Filippo – ma fuori di questo, tutto è teso a rappresentare la «nerezza» del carattere di Filippo, fino «all'ultimo verso», quando, lo sappiamo, «i rimorsi di Filippo sono ritratti».

«Non è dunque meraviglia, se Alfieri ebbe tanto potere sopra i suoi contemporanei e s'egli, tolto dall'Europa l'antico gusto francese, abbia per questa reazione portato gli scrittori a ritrarre atrocità e scelleraggini, gusto spinto oggi troppo oltre», aggiunge De Sanctis. Alfieri diviene così «tipo e modello» per «i grandi tragici italiani» (e qui il critico irpino ricorda i nomi di Monti, Pindemonte, Pellico, Niccolini, Ventignano, fino a Manzoni) perché, conclude De Sanctis, «quando si volle introdurre in Italia il nuovo sistema introdotto in Germania, gli sforzi di un Manzoni han renduti vani la gloria e la rimembranza di Alfieri».¹

Alla «divisione»² delle tragedie è contraltare la tipicizzazione dei personaggi, al punto di far scrivere a De Sanctis nella *Storia* che di questi personaggi, alla fine, non se ne ricorda nemmeno uno perché «non uno è rimasto vivo», nemmeno gli eroi, nei quali, al contrario, il «difetto» è «maggiore»: «le loro qualità eroiche, religione, patria, libertà, amore, si esalano in frasi generiche, e non puoi mai coglierli nella loro intimità e nella loro attività». Per questo De Sanctis li giudica «personificazioni più che persone ne' contrasti, nella gradazioni, nella ricchezza della loro natura».³ Personaggi tanto tipicizzati al punto di aver smarrito i segni della loro umanità, come suggerisce il critico:

quando Alfieri compone la tragedia ha innanzi un tipo, mettiamo il tipo della madre, del tiranno, del ribelle, del patriota. A lui poco importa, se questo tipo sia conforme e sino a qual punto con la storia; prende il nome, prende i fatti in grosso, come li trova, senza esame e investigazione propria, poi lavora lui, lavora d'immaginazione, mira a raccogliere nel personaggio tutte le qualità che possono rappresentare nella sua ultima potenza quell'ideale che gli fluttua nella mente.⁴

¹ DE SANCTIS, [Il dramma italiano del Settecento: Metastasio e Alfieri], cit., pp. 739-740. Subito dopo, in [La nuova letteratura e le tragedie del Manzoni], De Sanctis prende le mosse proprio dai «drammi di Schiller» per parlare della «nuova letteratura» nata «spontanea e naturale in Alemagna». In terra tedesca il «dispregio dell'autorità e degli antichi [...] diventò sistema [...]». E poiché nel secolo nuovo preponderava l'elemento storico e il religioso, uscirono tragedie ritraenti il reale e rappresentanti fatti storici congiunti con l'ideale». A questo «sistema» venne fatta «la guerra» in Italia, vuoi «per la gloria di Alfieri», vuoi «per l'ignoranza de' fatti storici». Per vincere questa guerra è stato necessario arrivare a Manzoni, di cui De Sanctis ricorda qui tanto i *Promessi Sposi*, quanto l'*Adelchi*. Ma anche in questo caso, l'opinione del critico non è del tutto positiva. A suo dire nei «drammi manzoniani «non vi è unità d'azione, ma di fine, e manca l'unità indispensabile d'interesse». Per questo, anche di fronte a un personaggio come quello di Ermengarda, «lo spettatore ondeggiante tra vari affetti rimane incerto e freddo». In chiusura, De Sanctis propone allora una periodizzazione della tragedia in «tre età». La prima, caratterizzata dalla «fantasia», produce una tragedia «ancora mischiata con l'epica e la lirica»: «questa età è propria de' principi d'ogni letteratura spontanea, come fu in Grecia, in Spagna, in Inghilterra» e naturalmente in Francia, patria del solo tragediografo citato, Corneille. Nella «seconda età, la tragedia acquista una sua propria indole ed è nello stato della maggior perfezione»: è questa l'«età dell'ideale»: «tale è la tragedia di Sofocle, di Racine e di Alfieri». Infine la «terza età», in cui la tragedia si intreccia con altri generi, «con la prosa, prima morale, come in Euripide, in Seneca ed imitatori», poi con la prosa «filosofica o politica, come in Voltaire e parte in Alfieri», ed in ultimo con quella «storica, come in Schiller e Manzoni» (ivi, pp. 740-741).

² IDEM, *Lezione trentaquattresima [Lo stile di Voltaire, Alfieri]. Letteratura drammatica (1846-1847)*, cit., p. 1548.

³ IDEM, *Storia della letteratura italiana*, cit., II, p. 820.

⁴ IDEM, *La poetica di Manzoni*, cit., p. 25.

Eppure stando a quanto De Sanctis aveva scritto molti anni prima, questi personaggi-tipo destano differenti reazioni nei lettori/spettatori: quelli che fanno «rabbriuidire» (Nerone,¹ Filippo e Creonte),² quelli che «muovono a pietà» perché «peccano per la forza preponderante della passione» (Polinice,³ Isabella, Mirra e Saul), quelli che ci rendono «amabili»⁴ (Argia,⁵ Antigone, Alceste,⁶ Admeto).⁷ Sofferiamoci ancora per un attimo su due degli eroi alfieriani letti da De Sanctis con maggior finezza: Saul e Mirra. Del primo molto abbiamo già detto, ma in chiusura ancora qualcosa vorrei aggiungere. Il *Saul* è una tragedia che appartiene alle letture giovanili di “Ciccillo” unitamente alla *Merope* del Maffei⁸ e all'*Aristodemo* del Monti, che fanno nascere in lui l'idea di farsi egli stesso tragediografo.⁹ A questa tragedia De Sanctis dedica la trentanovesima lezione del corso di *Letteratura drammatica*, anno 1846-1847, indicando nel *Saul* non solo «la creazione più poetica» dell'Alfieri, parere questo condiviso da molti, ma soprattutto uno «stra-

¹ A De Sanctis Nerone non piace molto: ne parlerà ancora sveltamente diversi anni più tardi, sottolineando come lo stesso Alfieri lo ritenesse un soggetto poco tragediabile e finisse così con l'essere catturato dalla «paura della scena, del pubblico e di se stesso, del suo senso morale». Conseguenza di tutto questo è «una costruzione fredda, non derivata dalle vive ed immediate sorgenti della storia, ma dalle preoccupazioni del cervello suo» (F. DE SANCTIS, *Il darwinismo nell'arte*, in IDEM, *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di M. T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972, pp. 462, 463). Nel *Parere* si legge: «Nerone non ha, né se gli può prestare, tutto quel calore di appassionato animo, che in supremo grado è necessario al personaggio degno di tragedia. Io perciò son d'avviso che costui non si debba esporre sul palco» (ALFIERI, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, cit., p. 433).

² Creonte è definito da De Sanctis un «carattere piccolo che si finge grande», al quale si deve dare «una certa selvaggia energia» che lo renda «energico» (F. DE SANCTIS, *Lezione quarta [Del carattere]*, *Letteratura drammatica (1846-1847)*, in IDEM, *Purismo illuminismo storicismo. Lezioni II*, cit., p. 1480). Vale la pena di ricordare che nel *Parere* sul Polinice, Alfieri parla di Creonte come «iniquo carattere», ma «senza cui pure la tragedia star non potrebbe» (ALFIERI, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, cit., p. 414).

³ Polinice, protagonista dell'omonima tragedia, è dominato dall'amore per tutti i suoi famigliari – sorella, madre, moglie, figlio e suocero – puntualmente elencati da Alfieri, e per questo non può che riuscire «toccantissimo, e venir compatito» (ivi, p. 414).

⁴ DE SANCTIS, *Della scuola italiana*, cit., p. 515.

⁵ Argia, scrive Alfieri, è un personaggio non «necessario» nell'azione tragica dell'*Antigone* e per questo potrebbe anche essere considerata «inutile». Non di questa opinione è il tragediografo che, così come De Sanctis ha suggerito, considera importante il personaggio dal punto di vista dell'«effetto», poiché ella «può tanto più commuovere gli spettatori, appunto perché si trova ella essere d'un carattere tanto men forte, e in frangenti niente meno dolorosi di quelli d'Antigone». Nella parte riservata alla sceneggiatura, Alfieri, riferendosi al di lei soliloquio, ribadisce che Argia è un «personaggio importante e appassionato» (ALFIERI, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, cit., p. 416, 461).

⁶ Carattere «amabile» quello di Alceste, ma con alcune zone d'ombra perché, come dirà De Sanctis qualche anno più tardi, nel 1846-48, «fino ne' caratteri di Alfieri che paiono teneri ci è qualche cosa di cupo, di torbido e di feroce che contrasta a quell'abbandono proprio di quei caratteri. Anche ne' momenti di gioia, di speranza e di abbandono di Alceste si scorge qualche cosa di profondo e di grave che annebbia la situazione» (DE SANCTIS, *Della scuola italiana*, cit., p. 515 e *Lezione trentaseiesima [Ancora di Alfieri]*, cit., p. 1550).

⁷ IDEM, *Della scuola italiana*, cit., p. 515.

⁸ Di questa tragedia De Sanctis si occuperà diversi anni dopo, nel 1842-43, indicandola come «prima tragedia europea senza amore» giocata tutta su «quella magnifica scena, in cui Merope è per uccidere il proprio figliuolo», scena di cui «si sono fatti belli il Voltaire e l'Alfieri». Non solo: è stato Maffei il primo a superare la lezione francese e a «sostituire al linguaggio falso e di convenzione della scena francese» uno «semplice e naturale, che dà talvolta nel triviale» (IDEM, *Il dramma italiano del Settecento: Metastasio e Alfieri*), cit., p. 735).

⁹ «La *Merope* del Maffei, il *Saul* dell'Alfieri, l'*Aristodemo* del Monti erano letture fresche, celate al marchese; e feci la tela, e notai i personaggi, e caldo caldo, scrissi in poche ore il primo atto. Ci sentivo un gusto che mi alleggeriva l'umore; quegli endecasillabi mi venivano facilissimi sotto la penna. [...] Così in men che due settimane, quasi di un sol fiato, arrivai alla fine. Non mancavano le tirate e le descrizioni; pur qualche cosa era lì che mi veniva dal cuore» (F. DE SANCTIS, *La giovinezza. Memorie postume seguite da testimonianze biografiche di amici e discepoli*, a cura di G. Savarese, Torino, Einaudi, 1961, p. 72).

no fenomeno» in un secolo, come il XVIII, «ragionatore beffardo». Con questa tragedia Alfieri ha superato anche l'insuperabile Shakespeare – presenza costante nel ragionamento desanctisiano – perché ciò che nell'inglese «non sono che pochi [...] momenti di una vasta esistenza» diventa «l'unità del *Saul* di Alfieri». La grandezza di Alfieri, scrive magistralmente De Sanctis, sta proprio nell'«aver saputo congiungere quanto ha di meraviglioso la fantasia con quanto ha di grande il sentimento», unendoli nei suoi personaggi. Questo fa grandi i caratteri alfieriani e sebbene «accanto alla grandezza si trovi poi qualche cosa di cupo, di feroce, di odioso», siamo comunque disposti a tollerarlo proprio in nome della loro «grandezza di animo». ¹ Sembrerebbe già sufficiente per fare di Alfieri un tragediografo che non teme confronti. Ma con *Saul* lo stesso Alfieri si è superato perché, nel tratteggiare il carattere di questo re, ha saputo «dividere l'odioso dal grande», il che ci concede non solo di perdonare, ma anche di «compatire [...] perché ci sentiamo ispirare per lui della stima e dell'amore». Il personaggio di Saul dunque si stacca su tutti gli altri, così come si stacca l'«esecuzione di questa tragedia», esemplare proprio in quel quarto atto che, come ricorda De Sanctis, è stato giudicato «un'aggiunzione inutile»: «quel punto per Shakespeare sarebbe l'azione della tragedia e per Alfieri [è] la risoluzione il momento in cui Saulle si cangia». ² Perché da quel momento in poi Saul cessa di essere padre – «più non ho figli» afferma (IV, 6) – e comprende di essere ormai completamente solo – «sol con me stesso» (IV, 7) –. Da ora in poi Saul recide quegli affetti familiari che ancora lo tenevano legato alla vita terrena ed è pronto a tornare a essere re e a morire come tale. De Sanctis vuole mostrare qui come la fragilità e la grandezza siano parimenti presenti nell'animo del sovrano, e lo fa interpretando le parole di Saul in una ben precisa direzione. Siamo all'atto quinto, scena quarta, quando prima Abner e poi Micòl esortano Saul a fuggire per sottrarsi a morte certa. Sono le parole di Micòl, che offre se stessa come scudo al padre, a far vacillare Saul: «Oh figlia!... Or, taci: / non far ch'io pianga. Vinto re non piange» (V, 4). Si tratta di una battuta ambigua, che suggerisce ma non esplicita il pianto del re. Eppure De Sanctis non ha dubbi, qui Saul piange: «egli piange, egli non può reprimere il debole istinto di piangere; ed in questo pianto si vede tutto quel misto di grandezza e di bontà, che rendono tanto vero e tanto bello questo carattere». Ancora una volta il critico mostra di aver saputo interpretare la volontà di Alfieri, il quale nella *Stesura* aveva sì fatto cedere Saul al pianto e dire a Micòl: «tu pianger mi fai; ma pianto di fiacco. Re vinto non piange». ³

A fianco di Saul, fra i personaggi vittime della «forza preponderante della passio-

¹ F. DE SANCTIS, *Lezione trentanovesima [Alfieri: il "Saul"]*. *Letteratura drammatica (1846-1847)*, in IDEM, *Purismo illuminismo storicismo. Lezioni II*, cit., pp. 1553, 1554, 1555. All'opposto di Saul, De Sanctis colloca Agide «mente mediocre e meschina», personaggio al quale «manca [...] la grandezza, sebbene Alfieri attribuisca la sua poca riuscita alla sua troppa grandezza che a noi ci pare incredibile». Sembrerebbe a tutta prima un giudizio un po' affrettato e che non tiene conto del *Parere* di Alfieri su questa tragedia. Tuttavia, leggendo con attenzione quanto il tragediografo scrive, ci si rende conto che anch'egli è consapevole di come il carattere di questo «re cittadino» (IV, 3) sia tale da non destare compassione nei lettori, perché la sublimità del suo agire nel solo interesse del suo popolo – che egli vuole libero anche «a costo del trono, della vita, e perfino della propria fama» – finisce col farlo apparire «più pazzo assai che sublime». Per questo, conclude Alfieri, la sua è una tragedia «di un sublime più ideale che verisimile, e quindi pochissimo atta ad appassionare i moderni spettatori» (ALFIERI, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, cit., pp. 440, 441). Troppo sublime, e dunque anche troppo astratta, troppo lontana dalla realtà: «quando i pensieri non sono azione, riescono astratti, fanno impressione, ma non tale da destare interesse», chiosa De Sanctis (DE SANCTIS, *Lezione trentanovesima [Alfieri: il "Saul"]*, cit., p. 1554).

² Ivi, p. 1555.

³ *Ibidem*. Per la *Stesura* del *Saul*, si vd. l'edizione critica, cit., p. 168.

ne»,¹ vi è naturalmente Mirra, per la quale De Sanctis conia addirittura la categoria di «tragedia mimica, in cui il gesto ha più valore della parola»: ² l'occasione è data dagli strampalati giudizi espressi pochi mesi prima dal Veuillot, liquidato rapidamente dal critico irpino come un «ignorante»,³ e poi dal già incontrato Janin, che si impanca in un paragone fra la *Fedra* di Racine e la *Mirra* di Alfieri, letta alla luce del modello ovidiano,⁴ senza comprendere, per riassumere il confronto con una illuminante battuta di De Sanctis, che «questa finisce, dove comincia la prima»: «la scoperta della passione nella *Fedra* è il punto di partenza, nella *Mirra* è la catastrofe». Il tragediografo francese sceglie di tratteggiare «in tutte le sue gradazioni» la «storia di una passione colpevole [...] dal punto ch'essa è conosciuta»; quello italiano opta invece per «la storia oscura e a lampi di una passione abbominevole fino al punto che sia conosciuta». ⁵ *Mirra* è una tragedia del tutto «originale», che narra una «lunga lotta interiore, una collisione straziante» chiusa nell'animo di una giovinetta. Per questo, come si diceva, De Sanctis la definisce «tragedia mimica», perché *Mirra* non vuole e non può dire la sua passione, ma i suoi stessi gesti la tradiscono: per questo «il gesto ha più valore della parola», perché è «involontario» e come tale «denunzia inesorabilmente quello che – la giovane – ha dentro anche a dispetto delle parole». ⁶ La *Mirra* è, secondo De Sanctis, una «delle tragedie meglio concepite e più profondamente pensate da Alfieri» e, anche in ciò simile al *Saul*, è una tragedia tutta giocata su di un solo personaggio «che parla, di cui si parla: tutti vi stanno per porre in luce, per dar rilievo al protagonista». ⁷

«Grandezza» è insomma la parola-chiave almeno per alcuni dei personaggi alfieriani, «grandezza della mente» che diventa in loro «una passione del cuore, ardente e irresistibile, non tranquilla e riposata», così come non tranquilla e riposata è l'anima di colui che ha dato loro vita. «I personaggi sono frementi, gittati nel mondo a soffrire, non pacatamente, ma fremendo e disdegnando» e in questo tanto gli oppressori quanto gli oppressi finiscono con l'assomigliarsi nella grandezza. La sola differenza è nella fisionomia: «cupa e feroce» quella dei primi, «generosa e imprudente» quella dei secondi. ⁸

Ma cosa rimane di tutto questo a coloro che sono venuti dopo la grande stagione della

¹ DE SANCTIS, *Della scuola italiana*, cit., p. 515.

² IDEM, *Janin e la "Mirra"*, sul «Piemonte», 14 (15) agosto 1855 e nello «Spettatore» di Firenze, 30 dicembre 1855, ora in IDEM, *Saggi critici*, cit., vol. 1, p. 184.

³ IDEM, *Veuillot e la "Mirra"*, «Il Piemonte», 24 giugno 1855 e nello «Spettatore» di Firenze, n. 40, ora in ivi, p. 120.

⁴ «Deve parlarmi di Mirra, e mi parla di Fedra! Dee parlarmi di Alfieri e mi parla di Ovidio! [...] Noi siamo tornati alla critica dei paralleli del decimosesto secolo, ed alla critica dei modelli», scrive polemicamente De Sanctis (IDEM, *Giulio Janin*, «Il Piemonte», 17 luglio 1855 e nello «Spettatore» di Firenze, n. 42, ora in ivi, pp. 165-166).

⁵ Non si dimentichi che appena un anno dopo De Sanctis scrive in polemica con la prassi critica dei «paralleli» ridotta oggi a puro «esercizio accademico [...] un seicentismo critico» e ribadisce come le due tragedie abbiano in comune unicamente «un fatto materiale, un amore incestuoso», ma siano poi connotate da una propria «personalità, che è solo sé stessa, incomunicabile e incomparabile» (IDEM, *La "Fedra" di Racine*, «Rivista contemporanea», a. III, 1856, vol. V, pp. 597-615, ora in ivi, vol. 2, pp. 3, 4). Su questo punto si veda: E. NEPPI, *De Sanctis teorico della letteratura e lettore di "Phèdre"*, in *Francesco De Sanctis a Torino da esule a ministro*, cit., pp. 151-167.

⁶ DE SANCTIS, *Janin e la "Mirra"*, cit., p. 184. De Sanctis colloca il personaggio di Mirra tra i «caratteri muti», ovvero personaggi femminili che non parlano o «per temperamento o per arbitrio del poeta», come Pia de' Tolomei in Dante, oppure «per necessità della situazione», come Ermengarda e Mirra: «Mirra è muta per necessità della situazione: – scrive De Sanctis – il momento in cui lei esce di bocca il fatale segreto del suo amore pel padre, è il momento della sua morte» (IDEM, *Ermengarda*, ora in IDEM, *Manzoni*, cit., p. 148).

⁷ IDEM, *Janin e la "Mirra"*, cit., p. 189.

⁸ IDEM, *Lezione trentaseesima [Ancora di Alfieri]*, cit., p. 1551.

tragedia alfieriana? Qual è la lezione che l'«eccentrico e radicale» piemontese, come lo definisce De Sanctis,¹ ha lasciato? La prima, e forse la più importante, è quella di far sentire chiunque lo legga «superbo di essere italiano». Le sue passioni «violentissime ed individuali» non fanno che aumentare in noi tale affezione, perché grazie ad esse noi intuimo «in lontananza un'Italia futura», quella che Alfieri «vagheggia nel suo pensiero». L'Italia che De Sanctis coglie attraverso le parole di Alfieri non è più quella metastasiana tante volte evocata, «addormentata nella sua femminile mollezza», ma una nazione che ha saputo far propria la lezione alfieriana fondata sul volere, sul volere innanzitutto la libertà, perché, sono parole sue, «noi non “vogliamo” ancora la libertà».² Ma fino a quando questo non accadrà, De Sanctis non ha dubbi: né lui né i suoi contemporanei potranno dirsi «eredi di Alfieri».³ Alfieri come Dante, al quale ancora una volta il critico lo affianca⁴ («i due poeti che fanno più battere un cuore italiano») perché con Alfieri anche la «risorgente letteratura» italiana di quegli anni aveva trovato un padre.⁵

Ed ecco che allora, a distanza di appena qualche mese da quanto abbiamo letto ora, De Sanctis può finalmente sciogliere la questione se il teatro alfieriano debba essere considerato o meno un teatro con «uno scopo politico» e se tale scopo abbia in qualche misura danneggiato quello tragico. Si può trovare la risposta nella fortuna che queste tragedie hanno avuto: «la posterità è incominciata per Alfieri; le sue allusioni politiche non hanno più scopo; le idee hanno preso un indirizzo più pratico; e nondimeno la sua gloria rimane intatta». Non solo, a detta di De Sanctis le tragedie alfieriane «più celebrate oggi sono quelle che non hanno alcuno scopo politico»; e qui, ancora una volta, sono chiamati in causa *Mirra*, *Agamennone* e *Saul*. Il giudizio dei posteri non è affatto condizionato da «preoccupazioni politiche». Quello che Alfieri ha perseguito è stato «un ideale altissimo di tragica perfezione» – quella «tragedia delle tragedie» di cui si diceva in apertura – e non certo con il fine di «inculcare e propagare le sue politiche opinioni». La politica entra a far parte delle sue tragedie nella misura in cui egli stesso era «oppresso e schiavo»: la sua percezione della «umana dignità», unitamente a «tanta passione di libertà», hanno collaborato a «aggiungere alle sue armonie un suono rotto

¹ IDEM, *Giuseppe Parini*, «Nuova Antologia» nel 1871 e poi nella I ed. dei *Nuovi saggi critici*, ora in IDEM, *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, cit., p. 176.

² IDEM, *Janin e Alfieri*, cit., p. 180.

³ «Noi non siamo ancora gli eredi di Alfieri. Il futuro che consolava della miseria presente quello spirito indomito, sorriderà innanzi a noi, quando avremo un'Italia non libera solo, ma forte; quando l'energia che ammiriamo in quei versi la potremo ammirare ancora nel cuore e nel braccio italiano; quando noi basteremo a noi stessi con minore energia di parole, e più energia di fatti: ché le parole semplici sono il testimonio delle grandi azioni», così De Sanctis aveva detto «ai giovani» nel discorso del febbraio del '48 (IDEM, *Discorso a' giovani (letto nel dì 18 febbraio 1848)*, in IDEM, *Purismo illuminismo storicismo. Scritti giovanili e frammenti di scuola*, a cura di A. Marinari, Torino, Einaudi, 1975, p. 107; il testo del *Discorso* può essere anche letto in IDEM, *L'Italia sarà quello che sarete voi. Discorsi e scritti politici (1848-1883)*, a cura di G. Ferrante, con un saggio introduttivo di T. Iermano, Grottaminarda (Av), Delta 3 Edizioni, 2014, pp. 69-84).

⁴ Si ricordi che De Sanctis sceglie di raffigurare il rapporto Dante-Alfieri anche attraverso il confronto fra Farinata e Timoleone considerati «due grandi patrioti, in lotta con la vita», sebbene il primo sia rappresentato dal poeta come uomo vivo, il secondo peccchi invece di astrazione perché «è un concetto del poeta, un concetto di gran cittadino e patriota» e finisce con l'essere «un pretesto per rappresentare le [...] idee» di Alfieri (IDEM, *Dal classicismo al romanticismo*, in IDEM, *Manzoni*, cit., p. 114). A Farinata De Sanctis aveva dedicato un saggio – *Il Farinata di Dante* – apparso sulla «Nuova Antologia» nel maggio del 1869 e poi incluso nella prima edizione dei *Nuovi saggi critici* (1873) ora in IDEM, *Saggi critici*, cit., vol. 3, pp. 320-348. Sulla «patria di Alfieri e la patria di Dante», si veda ancora SABBATINO, *L'esule De Sanctis e la ricerca della patria moderna*, cit., pp. 72-78.

⁵ DE SANCTIS, *Janin e Alfieri*, cit., p. 180.

e cupo simile al fremito dell'uomo che scuote le sue catene, qualche cosa di profondo e di terribile, che scintilli da un fondo oscuro».¹

Adesso sappiamo cosa indica «quella statua gigantesca e solitaria» di Alfieri «uomo nuovo» – «uomo nuovo in veste classica»² – che De Sanctis ci presenta nelle pagine della *Storia* «col dito minaccioso»; non la ricetta per costruire un nuovo stato, bensì «quegl'ideali tragici così vaghi e insieme così appassionati [...] e quei versi aguzzi e vibrati come un pugnale, quei motti condensati come un catechismo», che «ebbero non poca parte a formare la mente e il carattere» delle «nuove generazioni».

Francamente non credo sia necessario, dopo quanto detto, insistere ancora sulle seppur bellissime pagine che De Sanctis riserva al confronto fra il teatro di Alfieri e quello di Manzoni. Se Alfieri è stato colui grazie al quale si «accelerò la formazione di una coscienza nazionale»,³ Manzoni è stato colui che ha saputo far propria e declinare questa lezione e nel farlo, secondo il critico irpino, è riuscito ad andar più in là e ha calato nella storia l'azione tragica. Da questo sono derivati innanzitutto un più saldo rapporto con la storia evenemenziale che Manzoni conosce (e dunque personaggi storici e «non ideali» che «non parleranno più un linguaggio eroico o divino, ma che deve accostarsi al linguaggio parlato») e un ordine degli avvenimenti non più legato a una «successione d'idee necessaria e assoluta a modo di un sillogismo», bensì sull'incatenarsi dei fatti che la storia racconta. Ma tutto questo non assolve Manzoni, colpevole, a sua volta, di «esagerazione», un'esagerazione «del vero naturale e storico», così come dalla «esagerazione d'ideali intellettivi e astratti» erano derivati Parini, Alfieri e Foscolo.⁵

De Sanctis scrive che i «grandi del secolo decimottavo» – Parini, Alfieri e Foscolo – hanno concepito i grandi ideali di «Patria,⁶ Umanità, Virtù» senza saper dar loro sostanza, facendo sì che «non penetrino in tutta la vita di coloro che li vagheggiano, rimangano idea astratta [...] parole che esprimono concetti».⁷ Con una differenza però, che il critico irpino aveva indicato nel '71 in occasione dell'articolo dedicato a Foscolo: quest'ultimo e Alfieri sono stati «la voce della nuova Italia», un'«idea ancora vuota», forse, «ma non più accademica, piena di energia e destinata a vivere».⁸

¹ IDEM, *Giudizio di Gervinus sopra Alfieri e Foscolo*, cit., p. 232.

² «Il patriottismo, la libertà, la dignità, l'inflessibilità, la morale, la coscienza del diritto, il sentimento del dovere, tutto questo mondo interiore oscurato nella vita e nell'arte italiana gli viene non da una viva coscienza del mondo moderno, ma dallo studio dell'antico, congiunto col suo ferreo carattere personale. La sua Italia futura è l'antica Italia, nella sua potenza e nella sua gloria o, com'egli dice, "il sarà" è l'"è stato"» (IDEM, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 821).

³ Ivi, pp. 810, 822.

⁴ DE SANCTIS, *La tragedia classica e la tragedia storica: "Il conte di Carmagnola"*, cit., p. 183.

⁵ IDEM, *La poetica di Manzoni*, cit., pp. 27, 56.

⁶ «La patria di Alfieri è la patria poetica che vagheggiavano i nostri maggiori: meno la patria greca e romana, che la patria del genere umano. Era l'idea rigeneratrice de' nostri tempi non ancora entrata nell'azione, non ancora incarnatasi nelle istituzioni, non modificata ancora dagli interessi, l'idea vergine e dea», così si legge nell'articolo del '55 dedicato a Gervinus. In tal senso va dunque interpretato il «classicismo» di Alfieri, un classicismo, come lo definisce De Sanctis, «contemporaneo», che lo porta a concludere che se si confrontano la *Virginia* di Alfieri e l'*Arnaldo da Brescia* del Niccolini si potrà osservare come «il fondo è lo stesso, i contorni sono diversi» (IDEM, *Giudizio di Gervinus sopra Alfieri e Foscolo*, cit., p. 230).

⁷ IDEM, *Dal classicismo al romanticismo*, in IDEM, *Manzoni*, cit., p. 113.

⁸ «Perciò – continua De Sanctis – il libro di Foscolo, meno perfetto artisticamente che il *Werther*, ha molta più importanza nella storia dello spirito. È il testamento di quel gran secolo, il suo grido di dolore innanzi alla caduta di tutte le sue illusioni». Il saggio, pubblicato sulla «Nuova Antologia» nel giugno del '71 col titolo *Ugo Foscolo poeta e critico* e quindi nella prima edizione dei *Nuovi saggi*, può essere letto in IDEM, *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, cit., p. 229.

E allora, nel saggio dedicato a Leopardi, non senza amarezza e ironia, guardando al presente e ai contemporanei che De Sanctis sente ormai lontani dalla passione patriottica che aveva infiammato il suo animo e quello di coloro che appartenevano alla generazione precedente, scrive: «oggi è peggio ancora. Il grande e il raro ha nome di follia; i sommi non sono invidiati, sono non curati; più de' carmi si ascolta il computare. Codarda età, dov'è un miracolo che sia potuto nascere Alfieri».¹

SOMMARIO

È noto l'interesse di De Sanctis per Alfieri, in particolare per la sua produzione tragica. Il ritratto alfieriano offertoci dal critico irpino è quello di un letterato costantemente alla ricerca di se stesso, determinato a creare la «tragedia delle tragedie». Alfieri si propone, attraverso un percorso complesso che De Sanctis riesce a tracciare con rara finezza interpretativa, un «ideale altissimo di tragica perfezione», che da un lato porti a compimento quanto in ambito tragico era stato fatto da chi lo aveva preceduto, dall'altro gli consenta di dar voce al suo tempo come al suo animo «tutto passione». Leggendo Alfieri, De Sanctis prende posizione nei confronti di interpreti meno attrezzati e sensibili di lui e ci regala pagine sorprendentemente felici, che rivelano la grande sintonia fra tragediografo e critico e si mostrano disseminate di intuizioni che saranno poi riprese da lettori che, in tempi più recenti, guarderanno proprio a De Sanctis.

ABSTRACT

Many are well aware of De Sanctis' interest in Alfieri, particularly in his tragedies. The portrait of the writer depicted by the critic is that of a man of letters who was constantly in search of himself and determined to create «the tragedy of all tragedies». Alfieri set himself a complex course toward an «extremely high ideal of tragic perfection», one which De Sanctis succeeds in interpreting with remarkable finesse; such an ideal brings to completion all that had been done by Alfieri's predecessors in tragedy, while at the same time allowing him to give voice both to the period in which he wrote and to his «passion-wrought» soul. In his analysis of Alfieri, De Sanctis takes a stand against less capable and less sensitive scholars, providing us with surprisingly insightful pages. The latter reveal the critic's heightened understanding of the tragic playwright and offer a number of intuitions which have since been drawn upon by more recent critics looking directly to De Sanctis for inspiration.

¹ IDEM, 1820. *Canzone al Mai*, in IDEM, *Leopardi*, a cura di C. Muscetta e A. Perna, Torino, Einaudi, 1960, p. 155.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Settembre 2015

(CZ 2 · FG 13)

