title : Paragone della poesia tragica d’Italia con quella di Francia

creator : Pietro Calepio

editor : Enrico Zucchi

copyeditor :

publisher : Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL

issued : 2015

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/historiographie-theatrale/calepio\_paragone-poesia-tragica/

source : , , ère, tome I, , , , pp. 225.

created : 1732

Paragone della poesia tragica d’Italia con quella di Francia di Pietro Calepio.

# All’onoratissimo signore Jacopo Bodmer P. ++++

[Ded.1] Il desiderio ch’avete mostrato di vedere i miei sentimenti intorno la poesia tragica degl’italiani e quella de’ francesi, m’eccita a fare uso di qualche breve ozio, ch’ora m’accade di godere per dare ordine, e compimento ad alcune bozze già da me scritte in tal proposito. Vero è bensì, che l’opinione troppo vantaggiosa, ch’avete del mio poco sapere dovrebbe rendermi timoroso di non incontrare aggradimento in voi pari alla favorevole aspettazione: Ma come colui, che son più vago di dottrina, che di lode risolvo ciò non ostante di scrivervi il mio parere, più valendo a muovermi il profitto ch’io spero dalla vostra censura, che il timore della insufficienza per rattenermi. Gl’italiani che sono stati già da gran tempo felici in più maniere di poetare dopo il primo risorgimento delle lettere, coltivarono prima d’ogni nazione anche l’arte della tragedia: ma siccome non è stato loro conteso il pregio d’avere occupato i primi posti dell’epica, della lirica e della pastoral poesia; così sembra ad alcuni, che nella tragica sia loro stato tolto il vanto da’ francesi, ed altri all’incontro sostengono che le tragedie di que’ poeti son lunge dalla perfezione di molte italiane. Toccò di passaggio questa materia il marchese Maffei nella prefazione del suo *Teatro Italiano*; adducendo alcune ragioni contro l’opinione favorevole a’ francesi: ma perciocché trapassa egli lievemente ciò che di maggior dichiarazione ha mestiere, e perché non discende a certe prove particolari che sarebbono necessarie per appagare il mondo, e finalmente perché non credesi totalmente giusta qualche sua censura ho già creduto opera non vane il fare un esame diligente e disappassionato delle italiane e delle francesi tragedie per discuoprire i pregi ed i difetti di queste e di quelle. Per venir dunque all’argomento io ridurrollo a certi capi principali e procurerò con tale divisamento di schifare la confusione che potrebbe nascere da troppo superficial considerazione, imitando coloro che per giudicare dell’architettura d’un edificio non s’appagano d’un guardo universale, ma scorgendone ad una ad una le parti, esaminan l’uso, la struttura e la proporzion di ciascuna. Per prima e general divisione della tragedia parmi acconcio il considerar la favola quasi anima e l’altre parti cioè il costume, la sentenza, la favella ed il metro quasi corpo della medesima.

[Ded.2] Potrebbesi la favola riguardare altresì come il disegno nella pittura e l’altre cose come colori che le dan compimento. Meritando adunque riflessione distinta la perfezione che spetta alla favola, comincerò da’ pregi che son di questa propri, de’ quali alcuni appartengono alla pura teoria, alcuni alla pratica: ma non di tutto ciò che vien compreso dalla natura della favola stimo che or debba farsi particolar osservazione; perocché non vedo generalmente discordia tra francesi ed italiani in tutte le sue parti. Prima considererò partitamente la qualità sovrana delle azioni tragiche; poscia i pregi delle peripezie e delle passioni indi derivanti; in terzo luogo gli episodi: perché s’approva bensì presso da amendue le nazioni la necessità di tali cose, ma con varia maniera. Intorno la pratica verrammi in acconcio d’esaminare l’arte di preparare gli accidenti e di distribuire gli atti e le scene, il tenor de’ discorsi, l’uso de’ soliloqui. Passerò quindi alle considerazioni che mi sembreranno opportune circa il costume, circa l’elocuzione e circa il metro.

# Capo I.

S’esaminan le favole tragiche nella lor proprietà principale.

## Articolo I

[1.1.1] Benché la poesia nella prima sua origine non avesse altro fine che il dilettoso sentimento del popolo, con tutto ciò la perfezione che nel progresso del tempo acquistò, massimamente nelle sue spezie principali, drammatica ed epica, non derivò che dall’arte di ricreare utilmente le città, cioè di guidarle per via del diletto agevolmente alla virtù. Tale, se ben si considera, fu quella che praticarono Eschilo, Euripide e Sofocle nella tragedia, ed Omero in ambedue li suoi poemi, e che fu quindi ridotta a precetti da’ due antichi maestri, Aristotele ed Orazio.

[1.1.2] Ad imitazione de’ Greci scrisse Gian Giorgio Trissino la prima tragedia italiana in principio del secolo decimosesto, seguito poco appresso dal Rucellai, dallo Speroni, dal Giraldi e quindi da numeroso stuolo d’altri che son fioriti fino a questo tempo. Jodel e Ronzard in Francia, invitati dall’esempio degl’italiani, tentarono di seguirli nella imitazione medesima, ma le loro tragedie furono poco applaudite.

[1.1.3] Credono alcuni che avvenisse ciò per una troppo servile rappresentazione de’ greci originali: ma gran parte ci ebbero sì le particolari imperfezioni degli autori, che la fievolezza della letteratura francese, la quale in que’ tempi era ancora troppo bambina. Assai maggiore applauso ebbero alcune favole di Quinault nel secolo posteriore, benché molto irregolari: ma perdettero esse ancora il lor concetto all’apparir di quelle di Pietro Cornelio, la cui maniera è poi stata seguita in gran parte delle circostanze, eziandio dagli autori più novelli.

[1.1.4] Per discernere però sopra quali fondamenti sieno fabbricati comunemente i lor tragici drammi, respettivamente alla costituzion favolosa, è d’uopo prima d’ogni cosa osservare le massime di Cornelio, che può dirsi primo loro institutore.

[1.1.5] Egli affetta in sembianza di seguire i precetti che lasciocci Aristotele e, nel mostrar l’utile che la tragedia ha per proprio fine, allega que’ testi che stabiliscono consister la perfezione della favola tragica nel muover la compassione ed il timore per mezzo d’un attore illustre che cada per qualche errore di felicità in miseria: ma poi, veggendo poco corrispondere a tal regola molte delle sue tragedie, s’ingegna con sue nuove interpretazioni di far servire i precetti del greco maestro al sostenimento delle medesime.

[1.1.6] Però soggiunge egli che Aristotele, non giudicando essenziali alla favola tragica le sentenze ed i discorsi instruttivi, né potendo rinvenire altra ferma utilità, volle sostituirne una, la qual non è forse se non immaginaria; perciocché il purgamento delle sopradette passioni non pare che siegua nelle tragedie stesse, ove si ritrovano le condizioni che richiede quel filosofo.

[1.1.7] Quindi conchiude che la più tollerabile spiegazione che si possa dare a’ passi della sua poetica, si è il dire ch’egli non intenda esser necessarie amendue le commozioni, e che l’una possa bastar senza l’altra. Ma non posso tralasciare le proprie parole, con cui dichiara il motivo delle sue esposizioni, sentendo la forza che in cotal guisa viene fatta a’ testi. Dice egli:

Trouvons quelque modération à la rigueur de ces règles du Philosophe, ou du moins quelque favorable interprétation, pour n’être pas obligé de condamner beaucoup de poèmes, que nous avons vu réussir sur nos théâtres.

[1.1.8] Ed in altro luogo, mal soddisfatto d’Aristotele che condanna intieramente quella spezie di favole ove coloro che vogliono ammazzare persone conosciute non adempion l’impresa, scorgendosi quivi solamente il delitto senza nulla di tragico, così scrive in sua difesa Cornelio:

Si cette condamnation n’était modifiée elle s’étendrait un peu loin, et envelopperait non seulement le Cid, mais Cinna, Rodogune, Heraclius, et Nicomede, disons donc qu’elle ne se doit entendre que de ceux, qui connaissent la personne, qu’ils veulent perdre, et s’en dédisent par un simple changement de volonté sans aucun événement notable et sans aucune manque de pouvoir de leur part.

[1.1.9] Appare però che Cornelio vuole che le sue favole decidano del valor delle regole, non già che le regole siano norma a giudicar delle favole. Ma tale assunto diviene più strano per la frivolezza della ragione con cui queste si difendono: perocché quale effetto più tragico produce, per dire un esempio, l’impotenza che diverte Cinna dall’esequir la cospirazione, che se rimanesse da ciò per volontario pentimento? Ciò che in somma può dirsi di Cornelio si è ch’egli ha per fine di tutta la poesia drammatica il diletto, né secondo il suo parere è necessaria l’utilità, se non per render quello più compiuto ed universale; laonde dal piacer recato dalle sue tragedie traeva egli bastante argomento della loro bontà: né di vero a più sue tragedie poteva egli addurre altra giustificazione.

[1.1.10] Dopo le predette testimonianze dee parere strano che il signor Dacier, benché nelle osservazioni sopra la poetica d’Aristotele mostri conoscere nelle favole francesi del disviamento, abbia asserito, nella prefazione, che Cornelio sostenuto dalle regole di questo filosofo ha restituito lo splendore alla tragedia appresso il suo lungo smarrimento.

[1.1.11] Io so bene che coloro i quali professano in Francia maggior raffinamento di gusto non considerano i pregi de’ loro tragici poeti per la conformità ch’essi hanno colli precetti degli antichi, ma per certa eccellenza di discorso che ci fa ridurre ogni cosa a’ suoi naturali principi senza dipender punto dall’altrui opinione ed autorità, dichiaransi d’estendere ad ogni sorta di letteratura quella esatta filosofia, da cui negli ultimi tempi ha fatto ogni scienza notabili avanzamenti; però non accettano le dottrine di veruno quantunque celebre; perciocché trovansi non di rado discordi da quella ragione universale cui convien ricorrere per discernere il valor di ciascuna. Quindi è che s’è dichiarato imperfetto il libro del poema epico fatto dal padre Bossu solamente perché l’autore proponendo per esemplari Omero e Virgilio s’è soggettato a’ precetti d’Aristotele e d’Orazio: ancorché veramente meriti il maggior biasimo per le male interpretazioni ch’egli fa di que’ due maestri.

[1.1.12] Per mio parere non puossi se non approvare quel genio filosofico, da cui riconosciamo ridotta la critica a quella perfezione che giammai non ebbe presso gli antichi, né giudico ristretto fra termini de’ primi autori ogni pregio che l’umana invenzione accrescer puote all’arte poetica; ma non so lodare l’abuso che molti fanno di tale filosofia, investigando ogni fievol ragione per denigrare gli scrittori dell’antichità ed usurparsi sopra di loro mille vani vantaggi, siccome s’è veduto nella famosa quistione già dibattuta in Francia intorno gli antichi ed i moderni. Io per me, con la dovuta moderazione, uso non farò nel presente paragone che della accennata filosofica discussione e di quel destro discernimento che li francesi chiamano *Esprit de philosophie*, non curando d’alcuna autorità che sia scompagnata dalla ragione: né lascerò di dire con indifferente ingenuità sì le virtù che li difetti d’ambedue le parti.

## Articolo II

[1.2.1] Dalla perfetta tragedia vuolsi ricercare il fine ottimo, né questo altro è propriamente che il purgar con piacevolezza lo sregolamento delle passioni per mezzo della compassione e del terrore. Questa purgazione, benché in varie guise s’esponga da molti interpreti ch’han cicalato sopra Aristotele, oramai dagli uomini dotti più non si dubita che non si possa estendere al regolamento d’ogni passione, perciocché per mezzo delle due predette commozioni si può correggere ogni difetto che soggiace a perniciose conseguenze.

[1.2.2] Ogni ragion vuole che nulla meglio vi conduca che rappresentanza di persona virtuosa, o non mal costumata, che per qualche umano trasporto di felicità cada in miseria. E purché l’uomo di gran virtù non sia esente da qualche difetto, io contro il parer d’Aristotele lo giudico secondo la cristiana legge idoneissimo fra tutti.

[1.2.3] Tutto ciò ch’io trovo opposto a tale principio parmi assai vano. Perché laddove Cornelio dice che tal purgazione gli sembra una bella idea che non abbia mai il suo effetto, reca per ragione l’esempio del suo *Cid*, che non gli pare atto a ciò fare, benché secondo lui contenga ogni richiesta condizione.

[1.2.4] Ma s’inganna egli nell’assegnare alla passione amorosa di Rodrigo e di Cimene la cagione della peripezia. Se a me lice anatomizzare tal favola meglio dell’autore, il trascorso che dà moto alla catastrofe è la vendetta che fa Rodrigo dell’affronto fatto al padre. Se l’azion sua ben s’esamina col dovere della morale, non colla massima del volgo, non lice farsi giustizia da se stessi; laonde falsamente dice Cimene: «Tu n’as fait le devoir que d’un homme de bien». Però giudicando più favorevolmente, dico che fassi qualche purgazione di tale reità, ma non piena, perché la favola termina lietamente e per qualche altra ragione che ne’ successivi capi si potrà raccogliere. Cimene non è rea di nulla per l’amore legittimo concepito verso Rodrigo: però non ha le condizioni di protagonista. La pietà ch’ella muove giova alla favola solamente come una conseguenza funesta dell’azione di Rodrigo.

[1.2.5] Cornelio cerca avvalorare la sua opinione dicendo che l’*Edippo* di Sofocle, il quale si dà per idea della perfezione, non purga punto: ma questo francese s’inganna per non saper rinvenire in Edippo alcuna colpa e va quindi interpretando che Aristotele con la voce ‘αμάρτεμα non abbia voluto prescrivere se non un errore involontario come falsamente ha creduto anche il nostro Castelvetro[[1]](#footnote-1), ed altri prima di lui, seguiti ultimamente anche dal Dacier nella sua traduzione. Il costoro sbaglio è nato, per mio avviso, dalla contrapposizione di queste parole del testo μή δία μοχθερίαν, αλλά δί αμαρτίαν μεγάλον † : ma la voce μοχθερία non significa già la malizia d’un delitto, ma l’abito vizioso: perciocché secondo il sistema della morale aristotelica, un sol atto, ancorché pravo non rende l’uomo d’ordinario malvagio. La malvagità però come abituale s’oppone alla colpa accidentale, non ad un innocente errore.

[1.2.6] Comprova ad evidenza il mio sentimento l’uso che Aristotele fa della medesima dizione nella morale, massimamente nel libro 7 capo 1, ove diversificando l’incontinenza da μοχθερία, oppone questa seconda all’abito della virtù. La mente del greco scrittore appare anco dall’esempio di Tieste, cui mette insieme con Edippo. In vero siccome fu l’uno incestuoso, l’altro dalla tragedia stessa di Sofocle si vede non innocente: perciocché, se non conobbe il padre quando l’uccise, egli nondimeno fece un temerario risentimento d’un lieve affronto, trucidando quattro persone.

[1.2.7] Crede Cornelio esser di mestiere che ‘l fallo sia nell’azione della tragedia, ma basta per l’intento che la peripezia si vegga derivare dal medesimo. Dacier per difender Sofocle ed insieme la sentenza dallui attribuita ad Aristotele, dice esser in Edippo la violenza e l’orgoglio e la temerità, ma per mostrarlo persona propria per lo fin tragico, lo figura inettissimo, rappresentandolo quasi abitualmente vizioso ed aggrava il poeta, invece di lodarlo. Ma per confermare il giovamento che quivi s’è proposto il poeta, piacemi avertire altresì che, secondo l’antica superstizione, insinuavasi l’orror delle vere colpe anche per le gravi conseguenze de’ misfatti involontari, perché si credeva che contaminassero; però l’oracolo presagì che la tranquillità di Tebe dipendeva dalla partenza d’Edippo. Con ciò rimane riprovata l’opinione dell’abate Tarasson[[2]](#footnote-2), che imputa a Sofocle l’indegna intenzione d’infundere unicamente la massima che non si potesse schifare un delitto a cui gli dei destinassero. Per le cose da me dette riescon vani tutti i ragionamenti che dirigonsi a levar il pregio di purgar le male affezioni alla tragica poesia.

[1.2.8] Egli non ha dubbio, a dir vero, che se ponderiamo le favole de’ greci autori se ne incontrano molte cui mancano le condizioni del principio sopra stabilito: nondimeno una gran parte di quelle, se non purgano per mezzo di persone cadute in calamità per qualche fallo scusabile, riguardano almeno di lontano un medesimo fine. Fra le sette tragedie d’Eschilo tre hanno il predetto attor tragico che immediatamente può produrre l’effetto proposto. Tale è la favola di Prometeo, ove egli si scorge punito d’una colpa compatibile da tutto il genere umano che fu da lui beneficato, ancorché non sia commendabile per avere un sol tenore di fortuna. Tale è pure quella de’ *Persiani* in cui Serse cade in calamità seguendo i consigli degli amici, persuadendosi, spinto da giovanile ardire, di soggiogar l’Ellesponto, come espone l’ombra di Dario. La tragedia delle *Eumenidi* rappresenta Oreste uccisore bensì d’Egisto e della madre Clitennestra, ma nondimeno degno di compatimento per li mali minacciatigli dall’oracolo di Lossia, se non vendicava la morte del padre, e per l’altre necessità a cui soggiaceva a cagione della madre stessa.

[1.2.9] A questo grado s’approssima anche l’*Agamemnone*, perciocché se ben egli muore innocente, s’espone non pertanto tal morte come un effetto del paterno delitto che gli dei vogliono castigato nella discendenza. La favola de’ *Sette contro Tebe* è priva di simili protagonisti, ma si scorge che il poeta non ha perduto di mira l’intento di purgare, accennando la desolazione di Tebe insieme con le calamità d’Eteocle e Polinice esser provenute per la colpa di Laio, che contro i divieti d’Apollo si congiunse con Giocasta, onde poi nacque Edippo.

[1.2.10] Euripide sembra essere stato men regolare nella invenzione delle sue favole. Fra queste non trovo che l’Oreste, l’Ippolito e Creusa nell’*Ione* che abbiano le qualità richieste nella persona tragica, a cui puossi aggiugner l’*Andromaca*, che pare essersi accresciuta le miserie per colpa d’avere poco piamente aderito a far le nozze col figliuolo d’Achille, uccisor del marito.

[1.2.11] Certi francesi, avidi d’accrescere la gloria alla *Fedra* di Racine, hanno ingiustamente censurato Euripide d’avere nell’*Ippolito* preso per soggetto un eroe perfetto, che muore calunniato indegnamente; ma non hanno questi avvertito che la sua morte è castigo del dispregio con cui egli parla di Venere.

[1.2.12] Varie tragedie del medesimo purgano solamente nella seconda maniera da me notata ed altre non sembrano avere altro fine che di mostrare le vicende della fortuna e le disgrazie a cui sono soggetti anche i più felici per instruire l’uditore a non insuperbirsi nella prosperità.

[1.2.13] Sofocle è stato osservatore delle qualità perfette della persona tragica nell’*Edippo*, nell’*Aiace*, nelle *Trachinie* e nella *Antigona*, ancorché qualche critico abbia creduto che questa ultima fosse persona affatto innocente, perché la sua disobbedienza verso a Creonte fu per motivo di religione. A tale accusa si ponno dare due risposte. Una si è che la religione non obbliga in certe cerimonie a costo della vita e l’altra che il poeta s’è regolato col costume de’ suoi tempi, in cui non erano sì sottilmente considerati i termini del dovere. Nell’*Elettra* pare che il fin principale del poeta sia mostrare qual pena sia dagli dei decretata all’impietà e renderne piacevole il castigo con la compassione degli oppressi: e di vero questa favola, siccome in più cose, così nell’argomento mal corrisponde all’altre e puossi accoppiare con i *Coefori* d’Eschilo. Il *Filottete* scostasi anche assai più dallo scopo della perfetta tragedia.

## Articolo III

[1.3.1] Gl’italiani che si proposero di seguire la scorta de’ greci s’avvisarono per lo più dover imitare le favole più regolari. La *Sofonisba* del Trissino (per cominciar dalla prima che comparve in nostra lingua) contiene l’azione d’una reina generosa che per iscansare la schiavitù, si risolve dopo qualche resistenza di rinunziare al maritaggio di Siface, già fatto prigione, e sposar Massinissa, a cui prima era stata promessa. Ella però commette errore costretta dalla necessità che non lasciavale altro scampo: quindi giunge in conseguenza del medesimo all’estremo di darsi morte per quella via onde sperava la salvezza.

[1.3.2] La *Rosmonda* del Rucellai, che poco appresso venne alla luce, rappresenta una fanciulla reale che per dar sepoltura al corpo del padre ha l’impudenza di trattenersi tre giorni e più nel campo della battaglia; e però riman presa e sforzata a bere nel cranio paterno. Lilio Gregorio Giraldi ne’ dialoghi de’ poeti dice aver il Rucellai voluto in essa imitare l’*Ecuba* d’Euripide. Ma la favola del poeta greco è molto meno ordinata per lo proprio fine, che l’italiana. L’*Oreste* del medesimo tuttoché di lieto fine non lascia di far comparire in guisa compatibile, ch’egli vien punito per l’uccisione degli adulteri.

[1.3.3] Fra le tragedie di Gian Battista Giraldi non pur l’*Orbecche* ha simili qualità, ma parimenti la *Didone*, l’*Altile* i figliuoli di Nicio negli *Antivalomeni* e la *Cleopatra*: tali son pure la *Canace* dello Speroni, l’*Orazio* di Pietro Aretino, la *Ghismonda* del Razzi, il *Torrismondo* del Tasso, l’*Elisa* del Closio e nelle favole di Pomponio Torelli il *Tancredi* per mio avviso dovrebbe anteporsi alla *Merope* del medesimo, benché questa sia preposta a tutte l’altre dal Marchese Maffei, nel suo *Teatro Italiano*, perciocché quando pur si conceda che essa sia più dell’altre atta ad esser ricevuta con applauso in teatro, non merita ella però precedenza come favola doppia per la bellezza (come si dice) dell’argomento, la qual si considera dalla attività di purgare principalmente. Il Nino nella *Semiramide* del Manfredi, le *Gemelle Capuane* del Cebà, il *Solimano* del Bonarelli e l’*Aristodemo* del Dottori sono tutte della medesima idoneità.

[1.3.4] Il Gravina a’ nostri giorni, affettando d’introdurre nel teatro d’Italia l’idea eccellente della greca tragedia, ha preteso che gli altri nostri poeti non abbiano che una larva della medesima e confundendo ciò che le greche favole han di buono con ciò che hanno d’imperfetto e che sente i principi della poesia, ha senza discernimento ammesso nelle sue ogni soggetto. Ma laddove intende di liberar la poesia tragica dalla schiavitù di molte regole e renderle l’antica libertà «con volo generoso e libero», si mostra schiavo imitatore di maggior loro imperfezioni. Il *Papiniano* suo è nondimeno ottimo autore, che purga dalla imprudenza di non saper far uso della dissimulazione.

[1.3.5] Non merita gran pregio per la scelta de’ successi principali neppure il *Teatro Italiano* di Pier Jacopo Martelli, il quale non par che guari abbia curato le favole di questo primo ordine. Tal proprietà fu dall’autore attribuita al *Procolo*, ma senza sufficiente raggione. Il *Cicerone* ed i *Taimingi* paiono meglio conformi a tale idea ed il *Quinto Fabio*, benché sia di fine lieto, ha per altro soggetto assai regolare.

[1.3.6] Fra molte altre moderne tragedie che abbiamo non mancano più saggi d’una ottima elezion di soggetti. Per ciò son degni di loda Beatrice nel *Corradino* del Carracci, la *Polissena* d’Annibale Marchesi, l’*Ulisse* del Lazzarini, la *Didone* del Zanotti, la *Temisto* del Salio, l’*Achille* del Montanari. Non voglio già quindi conchiudere che le mentovate tragedie sieno però perfette; esse hanno i loro difetti ed havvene alcune che toltone la qualità del protagonista sono debolissime ora nella condotta, or nella forza degli affetti, or nella proprietà de’ costumi, or nella gravità delle sentenze. Laonde è facile avvedersi esser non senza ragione sopra molte delle precedenti applaudita la *Merope* del Marchese Maffei.

## Articolo IV

[1.4.1] Ma perciocché mio avviso è di parlare in questo capo della sola dignità più sustanziale della favola tragica, paragonando in ciò gl’italiani con li francesi, non posso astenermi d’asserire esser in tal parte inferiori questi secondi. Cornelio non sa citare fra le sue tragedie per ottimi esempli di tragiche persone che Rodrigo del suo *Cid* e Placido della sua *Teodora*, ma se ben s’esamina ciascuno di questi due, si ritrovano in essi de’ difetti che gli allontanano dalla decantata perfezione.

[1.4.2] La calamità di Rodrigo, se si considera in riguardo al pericolo della sua condannagione, è più propria per eccitare timore della medesima e dell’esito del duello, che compassione: onde trattien l’uditore quasi nella sola ansietà di sapere il suo destino rispettivamente al rammarico ch’egli prova d’avere offeso l’amata Cimene; egli si merita bensì qualche pietà, ma non sì grande, né si comune presso tutti gli ascoltatore e finalmente quella poca ch’egli è valevole a provocare, svanisce quasi in un punto per l’allegrezza finale della tragedia.

[1.4.3] Placido reca in fine qualche purgativo timore per l’infelice trasporto che lo riduce a ferir se stesso mortalmente, ma la compassione ch’egli muove è menomissima, perché trova l’uditore occupato da quella di Teodora e di Didimo assai più degni della medesima. Inoltre il rimprovero, che egli fa nelle ultime parole al padre addolorato, hanno certa asprezza ed indecenza che pregiudicano a quella tenerezza che potrebbe cagionare. Di più dico, che l’aspetto della sua disgrazia è sì momentaneo e sì privo di quella parte che chiamasi da greci πάθος, che la sua morte pare così accessoria alla tragedia.

[1.4.4] L’*Orazio* avrebbe soggetto non indegno, se questo poeta non lo trattasse talmente che, scordato di tutti i vantaggi che poteva trarre dal suo protagonista, fa tutto lo sforzo nel muovere l’uditore a compassion di Sabina e di Cornelia: però li primi atti riescono passionatissimi e gli ultimi freddi ed inutili. Con giudizio assai migliore adoperossi il medesimo tema da Pietro Aretino nella sua *Orazia*, ove se non si scorge la vivacità de’ caratteri, la dilicatezza e la forza delle episodiche passioni, e certo artifizio nella condotta, come presso Cornelio, non ha però l’autore perduto di mira il fin principale e procaccia sorprendere l’uditore utilmente sì colla compassione del medesimo, come col timore.

[1.4.5] Le due persone più proprie che Pietro Cornelio ha preso a rappresentare sono la Sofonisba e l’Edippo, ma ne ha fatto sì mal uso che n’ha formato due delle sue inferiori tragedie. L’azione tratta dall’*Edippo* di Sofocle gli è sembrata secca: però volendola nobilitare havvi introdotto l’episodio di Dircea e di Teseo, che non solo frastornano l’interesse primario, ma lo fanno diventare accidentale, oltre di che s’occupa talmente Edippo stesso ne’ loro affari che sembra scordarsi della sua disgrazia quando in effetto dovrebbe mostrare trasporti degni d’una disperazione che induce a cavarsi gli occhi.

[1.4.6] La Sofonisba, che deve meritarsi la compassione della gente, si comincia nelle prime scene a rendere odiosa da Cornelio col far ch’ella posponga una vantaggiosa pace ad una battaglia pericolosa per lo marito Siface, perciocché aveva gelosia che Massinissa col benefizio della pace sposasse una sua rivale. Confermasi dappoi l’odiosità con l’asprezza che usa al marito, che vien fatto schiavo per aver voluto compiacerla. Laonde alfine e per la poca disposizione che trova negli spettatori o per la maniera con cui muore quasi trionfando non reca veruna pietà. Non così fece il Trissino nostro, nel cui dramma non solamente si rende ella in ogni incontro aggradita al popolo, ma non abbandona il marito che con ribrezzo, vinta dalla necessità.

[1.4.7] Nelle altre sue tragedie il medesimo francese si è discostato anche più dalla idea della perfezione, non essendosi proposto per iscopo che o d’instruire nella politica, che egli dichiara esser l’anima del suo *Sertorio*, o di mostrare esempli di gran coraggio, o di pingere alcun carattere straordinario, dando talora espressamente bando ad ogni tragica tenerezza, e finalmente in ogni luogo di dileticare l’orecchie e gli animi delle dame francesi con amorosi trattenimenti.

[1.4.8] Racine, cui dassi il vanto d’esser giunto alla maggiore perfezione della tragica poesia, non ha per mio avviso altri argomenti che si possano ridurre alle leggi della perfetta tragedia, se non quello della sua *Fedra* (con la quale la *Fedra* italiana di Francesco Bozza non può stare in paragone) ed al più quello del *Britannico*, a cui soglio far più giustizia che non gli abbia fatto l’abate Tarasson, che per altro esalta i poeti della sua nazione. Pare allui Britannico innocente, ma se quella tragedia meglio s’esamina, si scorge che non mancavano a Britannico le idee di procacciarsi anche criminalmente le fortune interdettegli dal destino, oltre la molta imprudenza cagionata non meno dalla passione amorosa che dalla età; laonde il timore che la sua morte commove, rendesi correttivo.

[1.4.9] Nella *Ifigenia*, che contiene la raccolta di tutti i miglior passi di quella d’Euripide, l’autore ha posto l’arte sua principalmente in trovar modo di salvar la vita a quella donzella per contentare gli uditori, e pretende muovere un util terrore non disgiunto dalla compassione per mezzo di Erifile, che muore in sua vece: ma senza effetto ciò spera, perciocché se merita questa rivale qualche castigo, non perisce però che in conseguenza del primo oracolo di Calcante, che l’aveva a ciò condannata avanti ogni sua colpa, non essendo il secondo oracolo che la dichiarazione del primo. Inoltre non puote ella traer pietà trovando gli animi disposti a favore della figliuola d’Agamennone, i quali non possono se non odiare chi s’oppone, come Erifile, alla sua liberazione e godere di tutto ciò che la produce.

[1.4.10] Alessandro pare nella tragedia di tal nome piuttosto un cavaliere errante d’un romanzo che protagonista d’una tragedia, non consistendo questa favola che nella impresa d’acquistare il pacifico possesso dell’amata Cleofila, in cui sforzato quell’eroe a combattere con Poro mostra d’amar la vittoria principalmente per il possesso di lei, sortendo dal conflitto per ire a visitarla prima di sapere il fin di Poro.

[1.4.11] La *Tebaide* scuopre la gioventù del poeta. L’*Andromaca* pare che dovesse anzi intitolarsi l’*Oreste*, perché questi sembra l’attore primario, cominciando e terminando l’azione da cui dipendono le vicende di Pirro, d’Ermione e d’Andromaca parimenti; senza che non recano alcun timore purgante Andromaca ed il figliuolo Astianatte: poiché sono del tutto innocenti promuovon solo una pietà passeggera che per l’esito felice tosto svanisce.

[1.4.12] La *Berenice*, benché sia alquanto compassionevole, ha soggetto poco atto per recare un giovevol terrore, perciocché la sua calamità non è punto dallei merita con veruna colpa; né giudico potersi replicare che la sua disgrazia corregga la violenza della passione amorosa, perché sarebbe ridevole il creder che alcuno s’avvisi per essa di non innamorarsi, o di liberarsi da tale passione.

[1.4.13] All’incontro la tragedia di Mitridate eccita spavento, ma muove poca compassione, sì perché quel re appare di costume alquanto crudele, come perché la commozione che fa Monima contrasta a quella che Mitridate dovrebbe acquistarsi. Aggiungo che l’animosità e la costanza del medesimo sono poco atte a produrre tal passione, avvegnaché per muovere altrui sia d’uopo aver prima in se stesso la commozione giusta ciò che dice Orazio: «si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi». Quindi è che generalmente debbonsi giudicare poco propri per rappresentar la prima persona della perfetta tragedia simili soggetti, ancorché possano fare qualche buon effetto per la magnanimità.

[1.4.14] Il *Baiazetto* è fondato sopra azione poco compassionevole, perciocché egli stesso spontaneamente incontra una morte che potrebbe sfuggire. Qualcuno ha censurato Racine, perocché Baiazetto rifiuta il trono e la vita per lo solo eccesso d’amore, ma tale censura è di niun valore, perché si suppone che l’eroe tragico debba essere perfetto esemplare di virtù, né possa perciò sagrificare la gloria d’un impero ad una molle passione. L’amore ch’egli ha perfezionerebbe la tragedia se l’esito infelice apparisse un castigo della sua tenerezza, invece d’essere una pena non solo ingiustamente ordinata dalla tirannia del fratello, ma con cieca ferocia dallui stesso voluta. L*’Atalia*, benché abbia più dell’altre il gusto della antichità sì per la semplicità che per l’ordine, se si considera secondo il fine primario non reca niun utile terrore, veggendosi in pericolo d’oppressione un fanciullo innocente; contuttociò, perché insinua mirabilmente la confidenza verso Dio, ho sempre avuto per tal favola una particolare estimazione.

[1.4.15] Io farei cosa troppo vana se qui fare volessi particolare menzione delle tragedie di Rotrou, di Mairet, di Tomaso Cornelio, di Pradon, di Crebillon, di monsieur della Fosse, di Duché, e degli altri più moderni, i quali tutti sono inferiori a due predetti poeti. Havvi bensì tra dessi alcuno che ha mostrato di conoscere e di pregiare il valore delle tragedie del primo grado, ma niuno è stato provveduto de’ mezzi propri per arrivarvi. Di molte lor favole occorrerammi di ragionare nel decorso di questo paragone.

[1.4.16] Io chiuderò dunque il presente capo con dire che la rappresentanza de’ tragici successi presso gl’italiani ha della conformità maggiore col genere perfetto della tragica poesia e però meglio acconcia a produrre quel piacere e quell’utile che son di lei più propri. Né contuttocciò ricuso a francesi la loda che meritano; anzi, secondo l’opportunità, mostrerò ne’ capi seguenti senza parzialità ch’essi hanno in certe cose della particolare benemeranza, e nel proposito di cui trattiamo in questo, conviene altresì dire che hanno non di rado una lodevole precauzione per rendere amabili appresso gli uditori que’ personaggi con cui intendono talor di commuovere, celando loro il più che ponno quelle parti che offendono la dilicatezza de’ nostri tempi, ancorché a tale prerogativa non corrispondano gli altri mezzi della compassione, e questa istessa sia più fiate praticata con troppa libertà d’alterare le storie.

[1.4.17] Si veggano oltre ciò presso Pietro Cornelio e Racine de’ tratti mirabili ove si rappresentano i caratteri de’ nostri affetti sì vivamente, che sarebbe difficile rinvenirne di simili nelle tragedie italiane. Ma sovente i più bei passi sono un puro ornamento di persone subalterne, o superfluo o talor anche nocivo allo scopo primiero. Si potrebbe dire ancora che li francesi sono inventori, o piuttosto riformatori d’una spezie di poema che meglio chiamerebbesi dramma eroico, che tragedia.

[1.4.18] Non vo’ tralasciare che ad una censura parmi all’incontro che soggiacciano non poche tragedie italiane per avere argomento finto, ancorché peraltro idoneo, dalla qual pratica si son guardati i francesi. Io non saprei almeno ben difenderne alcune, in cui s’attribuiscono a persone ideali quegli avvenimenti straordinari per cui si son resi celebri fino a’ nostri giorni gli uomini più sepolti nelle tenebre dell’antichità. Negli uditori di mezzana cognizione poco o niun colpo possono fare tali casi, perciocché essendo di sua natura poco credibili se non sono appoggiati ad alcuna memoria, lo lasciano almeno in dubbio della lor verità, però credo che solamente ne’ più rozzi possono produrre il loro effetto.

[1.4.19] Li poeti greci non eran soliti a prendersi tal libertà se non in certe tragedie di lieta riconoscenza, come è probabile che fosse anche il *Fior* d’Agatone. Fra le tragedie della natura orribile abbiamo la sola *Medea* d’Euripide, che licenziosamente appar finta non pur contro la naturale credibilità, ma contro la storia stessa, secondo Eliano[[3]](#footnote-3), il quale scrisse che non dallei, ma da’ Corintii furono uccisi i suoi figliuoli, ma un pari fallo sarebbe assai men perdonabile ai tempi nostri che a quelli de’ greci, i quali avevano minori comodi d’apprendere l’istoriche notizie. Ma passiamo ad altre considerazioni.

# Capo II.

Osservazioni intorno le circostanze che rendono efficaci le peripezie

## Articolo I

[2.1.1] Per lo precedente capo si può comprendere che le tragedie de’ francesi sono per lo più difettose ora per poca idoneità alle persone principali, ora per l’incapacità degli argomenti, ora per l’improprietà de’ fini proposti da que’ poeti; con tutto ciò per formare una intera comparazione della tragica teoria rimane ad esaminarsi particolarmente il valore delle peripezie più regolarmente da essi praticate. Tre cose concorrono a far sì che ‘l rivolgimento della tragedia sia bello e cagioni efficacemente la compassione e lo spavento, cioè maraviglia, riconoscenza e passione.

[2.1.2] La maraviglia propria della tragica poesia consiste nell’orribilità derivata da mezzi inaspettati, imperocché ‘l timore e la pietà ricevono maggiore aumento qualor c’incontra vedere de’ casi orribili per quelle vie onde meno si tema di pericolo, sì perché paiono meno evitabili i mali più comuni a fronte degli straordinari, come perché vie più si commove la nostra umanità mentre apprendiamo dalla novità dell’altrui disavventure de’ nuovi modi che ci agevolan maggiormente que’ patimenti a cui soggiaciamo. A che si puote aggiugnere che li mali divengon più considerabili quando vengono d’onde s’attende del bene; per la qual ragione piacquero agli antichi quelli che occorrono tra congiunti di sangue, o d’amicizia.

[2.1.3] Però quantunque ogni sorta di maraviglia sia in ciascun poema generalmente lodevole, perciocché reca seco diletto grande, la tragedia non richiede di sua natura se non questa come sua propria, potendo sussistere facilmente senz’altra. Laddove i poemi epici sarebbon mancanti di cosa essenziale, se fossero privi di quella che nasce dalle altre cose.

[2.1.4] Li poeti francesi pare che non abbian fatto gran conto di questa maraviglia particolare della tragica poesia. Pietro Cornelio ha procurato in più drammi di dilettare solamente con esemplari eroici, costituendo l’essenza del diletto tragico in una ammirazione accessoria. Molti più considerando, per così dire, l’arricchimento del corpo che la virtù dell’anima, si sono avvisati ch’egli abbia in cotal guisa perfezionato la tragedia.

[2.1.5] Però ricercano assai comunemente i francesi, come cosa necessaria alla poesia tragica gli eroi egualmente grandi che nell’epopeia, nel che parmi che s’ingannino; conciossiaché oltre il non aggiungere essenziale benefizio al fine proprio della perfetta tragedia, divertono talora l’uditore dalle passioni e fanno perdere l’efficacia alla favola, oltre qualche altra sconvenevolezza che toccherò parlando de’ costumi.

[2.1.6] Per avvedersi di ciò basta osservare quanto la *Sofonisba* di Pietro Cornelio, che ha per altro argomento assai tragico, perda per cagione dell’eroismo in paragone di quella del Trissino. Non credo però buona induzione quella dell’abate Tarasson, il quale dice[[4]](#footnote-4) che la tragedia può prendere dall’epopeia la maraviglia, siccome l’epopeia piglia la compassione ed il terrore dalla tragedia, imperciocché il poema epico è rappresentazione più generale della vita umana, laonde non solamente può senza nocumento, ma deve contenere l’imitazione d’ogni affetto; il che non accade nella tragedia, poesia più limitata e dilicatissima nel ricevere pregiudizio da’ forastieri accrescimenti.

[2.1.7] Alcuni per errore hanno creduto che la spezie delle tragedie doppie, ove i cattivi muoiono ed i buoni si liberan dalle miserie, non abbia altro fine che d’instruire gli uomini con l’esempio: quindi è che approvano in esse somiglianti introduzioni. Ma poco mostrano di conoscere la natura della tragica poesia, la quale per la finale letizia perde bensì gran parte della sua forza, ma non cangia essenza. Che se s’ammise sotto il nome della tragedia ogni sorta di fatti illustri indistintamente, non aveva essa ricevuta ancora dalle regole la spezial forma.

[2.1.8] Per cagione delle predette massime è succeduto che hanno i francesi in particolar guisa praticato una qualità di drammi differenti dalle tragedie, la quale abbia per fine di giovare con l’esempio delle grandi virtù; il che, come loro è venuto fatto qualche fiata con della lode, così pure che già due secoli fosse proposto dal nostro Castelvetro[[5]](#footnote-5).

[2.1.9] Nelle tragedie italiane non s’è trascurata la meraviglia propria di tale poesia. Chi scorreralle s’avedrà che non pur quelle che da me furono nel primo capo nominate l’hanno alle loro peripezie d’ordinario congiunta, ma le favole doppie ancora. Fra le quali ci presta assai bell’esempio la *Merope* del marchese Maffei.

## Articolo II

[2.2.1] L’uso della riconoscenza è pure assai comune nelle nostre poesie tragiche: all’incontro da’ francesi ella viene creduta incomoda e però da loro molto trasandasi, laonde ci convien vedere in secondo luogo il valore anche di questa circostanza per determinare se sia più pregevole il praticarla, o l’ometterla. La ragione che adduce Pietro Cornelio in dispregio della riconoscenza si è che gl’italiani perdono sovente per essa occasioni di sentimenti patetici, i quali avrebbon bontà più considerabile e che la compassione, svegliata da chi commette opera indegna contro persone amate e non conosciute, ha poca estenzione nell’atto del riconoscerle, perciocché avvien ciò solamente nella catastrofe.

[2.2.2] Io rifletto nonpertanto che la riconoscenza non lascia d’accrescere la pietà finale, a cui principalmente dee dirigersi l’arte; e supposto che fra le tragedie di Pietro Cornelio più commuovessero, come egli dice, Cimene ed Antioco, che Edippo, ciò potrebbe avvenire solamente per le imperfezioni degli episodi con cui egli ha tolto a quella favola la forza che ha presso il greco poeta. Il differire fino alla catastrofe la compassione non pregiudica punto, anzi accresce la virtù della medesima, conciossiaché penetrando ella come in un colpo nell’uditore lo lascia più sorpreso, come appare nel *Solimano* del Bonarelli, ove appunto ella nasce dalla riconoscenza che fa quegli del suo Mustafa e la reina d’aver cagionato la morte del figliuolo, mentre procurava di salvarlo.

[2.2.3] I combattimenti delle passioni che sono nel decorso delle favole e vengono sopra tutto approvati da Cornelio lasciano languido il fine che dovrebbe essere il più forte, perocché gli affetti mossi dalla pugna del dovere contro l’inclinazione della natura, o di questa contro le passioni, ove s’opera tra persone note, invece di crescere vanno scemando, perché non si possono per tanto tempo sostenere.

[2.2.4] Oltre ciò non sono talora que’ propri che ricerca la tragedia, come si vede nel *Cinna*, il quale sentendo il rimorso del tradimento ed il debito della gratitudine verso Ottaviano, viene combattuto dall’amore d’Emilia e della fede a lei data di vendicarla. Un tale contrasto dà bensì piacere per la pittura della naturale agitazione che prova Cinna, ma non si può quindi nascere il frutto della compassione richiesta, perciocché qual pietà merita un traditore che mette in bilancia il debito che ha verso il suo principe con quello che ha verso l’amata? Confesso che non so comprendere come da Cornelio si preponga la rappresentanza di sì torbide irresoluzioni a’ vantaggi che s’hanno dalla riconoscenza per ottenere il fine pocanzi espresso.

[2.2.5] Io non intendo però di rendere necessaria l’ignoranza delle persone e di non lasciar luogo agli affetti di quelli che non l’hanno, perché ciò farebbe riprovare un pregio nobile delle favole tragiche, massimamente quando essi sono adatti alla misericordia, e ristringerle ad una noiosa uniformità, per la quale la lettura delle italiane tragedie riesce talor men grata.

[2.2.6] Ma giudico assai biasimevole l’opinione di coloro i quali credono che la riconoscenza non solamente sia inutile, ma privi ancora la tragedia della sua maggiore virtù. Li combattimenti interni delle persone senza ignoranza operanti sono per mio parere lodevoli massimamente nelle favole doppie, o di lieto fine, imperocché non avendo di mestieri di continuare sino alla fine, rimangono nella sua vigorosità sin che dura il lor corso, e l’ascoltatore riceve diletto e nella loro durevolezza e nella lor cessazione. Ha degnamente luogo il riconoscimento in ogni sorta di favole: esso dove dall’uditore s’attende produce una certa impazienza dell’esito che maggiormente lo rapisce; esso inoltre abilita quantità di persone a cadere in cose orribili senza incorrere nelle odiosità delle gran colpe, laonde le tragedie senza esser piene di scelleratezze ponno cagionare quell’orrore che loro conviene, né fa lor bisogno di rappresentar punito un delitto con un altro maggiore che impedisca il frutto del castigo; ma sopra tutto esso è pregevole perché reca seco negli avvenimenti una rarità per cui appaion più maravigliosi. Tutte queste riflessioni muovonmi a disapprovare la massima più comune de’ francesi ed a pregiar quella degli italiani, benché vorrei che questi avessero assai più curato anche gli affetti compassionevoli che nascono tra chi nulla ignora; l’uso de’ quali avrebbe loro recato più varietà, ed una maggiore imitazione della nostra natura, siccome è stato un gran mezzo a francesi per acquistarsi dell’applauso.

## Articolo III

[2.3.1] Tre considerazioni occorre di fare intorno alla passione, una delle quali riguarda la qualità di ciò che si debbe patire, l’altra il preparamento per cui si rende efficace la compassione verso coloro che cadono in miseria, e la terza gli accompagnamenti che richiede il lor patimento per produrre perfettamente negli ascoltatori il suo effetto.

[2.3.2] Non dirò circa la prima se non che non veggo ne’ francesi l’osservanza inalterabile che hanno gl’italiani di cercare nelle morti, nelle perdite degli stati, o in altre gravi disavventure, le commozioni già statuite; ma oltre che in più drammi ove si trovano di tali disastri manca la persona propria per le medesime, in qualche altra avvengono disgrazie di sì poco conto che non meritano il nome di tragiche. L’arte di preparare il favore del popolo a chi dee patire pare che sia massima de’ francesi quando discorrono di tragici precetti, ma trovo nell’esecuzione assai negletta tal regola. Chi crederebbe che Tommaso Cornelio avesse voluto procacciare ad Achille la compassione che dovevasi alla sua morte, mentre in tutta quella favola ad altro pare che non attenda se non a renderlo odioso con dare risalto ora alla sua perfidia verso Briseida, ora alla sua violenza contro Polissena. Migliore avvedutezza ebbe in questa parte il Montanari nella tragedia del medesimo argomento.

[2.3.3] Di simili inavvertenze si hanno più saggi ne’ poeti di Francia, siccome pure d’altre meno considerabili bensì, ma che scemano in qualche parte la pietà. Non posso astenermi di riprovare monsieur de la Fosse, il quale si vanta d’avere nella sua *Polissena* cambiato le tradizioni della fama, fingendo che Pirro la sveni involontariamente. Egli credendo di migliorare in tal guisa la favola, halle tolto parte della sua efficacia, perciocché sì per Polissena che per Pirro a quanti maggiori affetti dava luogo una sì lugubre azione che un colpo accidentale?

[2.3.4] Certo il nostro Annibale Marchesi ha mostrato più discernimento rappresentando in simile tragedia Pirro, che per venerazione de’ numi e per adempimento del giurato impegno si dispone a trucidare l’amata con animo di non sopravvivere; con che s’aggiugne nuova pena alla calamità di Polissena stessa. Stabilisce quel poeta francese la lode della sua invenzione sulla proposizione d’un simil modo inventato da Pietro Cornelio per iscolpare il parricidio d’Oreste, ma non v’ha parità tra l’una e l’altra azione. In quella d’*Oreste* è d’uopo fare tal cangiamento per non irritare con l’empietà l’uditore contro Elettra e contro Oreste, ma la volontaria uccisione di Polissena invece di frastornare la compassione a chi la merita l’accresce maggiormente, posciaché non per veruna sceleratezza, ma per rassegnazione virtuosa viene da Pirro commessa.

## Articolo IV

[2.4.1] Nel proposito degli accompagnamenti accennati ritrovo primieramente in più nostri poeti una attenzione particolare di tessere li accidenti in maniera che la forza degli affetti finali non sia dissipata dalla diversione degli altri, mostrando essi avere avvertito che per la debolezza della nostra natura un sentimento viene infievolito dall’altro. Hassi un chiaro indizio di ciò nel vedere eschiuse in varie favole le persone crudeli, o di costume per altro odioso, che svegliano l’indignazione nel popolo, perocché, occupato esso da tale irritamento, sente assai meno il benefizio del terrore e della compassione. Di tal sorta sono la *Sofonisba*, l’*Oreste*, il *Solimano*, l’*Aristodemo*, l’*Ulisse* sopra mentovate e molte altre che tralascio.

[2.4.2] Questa cautela non è però senza esempli contrari, come può vedersi nell’*Orbecche* del Giraldi, nella *Rosmonda* del Rucellai ed in simili ove spicca grandissima crudeltà. Ma gli francesi, se ben m’avviso, sono lontani da tale avvertenza e se hanno delle tragedie libere dalla macchia pare che ciò sia piuttosto effetto casuale dell’argomento che opera dell’arte. Pietro Cornelio fra più difetti che scuopre nel suo proprio teatro, non s’attribuisce mai questo: anzi egli non dubita di preporre a tutte le sue favole la *Rodoguna*, ove più che in altre esso è notabile. L’autore si persuade aver ritrovato de’ mezzi nuovi di rendere terribile e compassionevole la tragedia che sieno per la forza e per lo frutto eguali a migliori praticati dagli antichi, rappresentando persone empissime che perseguitino l’ottime, purché queste si salvino; però porta egli quasi in trionfo la persecuzione che fa Cleopatra de’ suoi figliuoli, dicendo che la pietà delle miserie loro non rimane soverchiata dalla avversione che si concepisce contro di lei, perché si spera la loro salvezza.

[2.4.3] Ma questa difesa è confutata dal fatto e dalla ragione. Dal fatto, perciocché Seleuco, uno de’ figliuoli, muore trucidato per sua mano e con fierezza vie più di quella di Medea intollerabile, apparendo ella quindi sulla scena a compiacersi tranquillamente sì del suo misfatto che d’un altro simile che spera di compire; dalla ragione, perché lo sperare la liberazione de’ buoni, oltreché sospende quella intiera pietà che s’avrebbe loro nel compimento della sciagura, nulla non impedisce il comprendere la crudeltà di chi procura la loro calamità, né scema però punto l’irritamento della indignazione.

[2.4.4] Una compiacenza simile a quella di Cornelio mostra anche Racine per avere introdotto nella sua *Ifigenia* una rivale che porta il medesimo nome e muore in luogo di lei, quantunque lo spirito di costei, pieno d’un odio indegno per cui perseguita una sua innocente benefattrice con vano pretesto di vendetta, occupando lo spettatore nella avversione della sua indegnità, lo diverte dal pietoso sentimento che costituisce appresso Euripide il massimo diletto.

[2.4.5] Fra gli accompagnamenti della passione sono efficacissimi gli affetti delle persone subalterne per commuovere chi ascolta, perciocché li nostri sensi a guisa di corde unisone corrispondono vicendevolmente al provocamento del primo. Però son degni di loda li primi poeti che attribuirono principalmente al coro l’uffizio del compatire. Questa prerogativa non manca alle favole italiane, ove d’ordinario appare la cura d’interessare sì li cori di quelle che gli hanno continui, come gli nunzi e gli altri personaggi nelle disavventure de’ miseri.

[2.4.6] Li francesi son poco osservatori di ciò, laonde egli incontra non rado di vedere terminar le lor favole con un secco avviso del funesto avvenimento. Mi sovviene che nella *Teodora* di Pietro Cornelio, invece d’addursi un messaggero appassionato che descriva il martirio di quella santa vergine e di Didimo, e di prepararsi alcuna persona che l’oda con passione, si introduce Stefania, che in due parole si spedisce di questo punto e distende la sua narrazione nell’esprimere la gioia che aveva Marcella della sua vendetta, e quindi la morte di costei disperata.

[2.4.7] Nel *Polieuto* egli s’è curato sì poco di questi mezzi commotivi che, invece di provvedere chi doveva raccontare e sentire il successo della sua morte, s’è trovato in necessità d’ometterla per non aver modo di rappresentarla convenientemente al bisogno della tragedia, però non se ne ha che un argomento dalla conversione di Paolina.

[2.4.8] Una cagione per cui non cale molto a’ francesi d’accompagnare la calamità con espressioni di certi flebili sentimenti è stato il timore d’incorrere in qualche languidezza, di cui sono stati censurati li poeti greci, ma parmi che abbiano mostrato poco discernimento fuggendo egualmente que’ dogliosi trattenimenti che accrescono il moto delle passioni, come debbonsi schifare le declamazioni superflue che le lasciano illanguidire quando la commozione è giunta al colmo. Nell’*Apologia di Sofocle* da me scritta anni sono, accenno il discapito che anche in questa parte ha l’*Edippo* di monsieur di Voltaire a paragone di quello del poeta greco.

# Capo III.

Dell’uso che suol farsi degli Episodi.

## Articolo I

[3.1.1] Ancorché quel diletto che genera la varietà degli avvenimenti fosse dagli antichi maestri ricercato nel poema epico, nondimeno la copia e la lunghezza degli episodi giudicaronsi poco proprie per la tragedia. Aristotele non adduce di ciò ragione se non l’esempio della *Odissea*, che dice essere cresciuta sopra la mole d’una tragedia per la sola estenzione degli episodi. Altri han detto appresso che la brevità del tempo permesso alle tragiche rappresentanze non è capace come quello dell’epopea, ma ciò ch’io credo doversi massimamente considerare è che il fine della vera tragedia non è di dilettare a guisa della epopeia colla rassomiglianza di molte cose, ma colla compassione. E questo piacere si forma principalmente, secondo il mio sentimento, da quell’interesse che per la conformità della natura s’assume lo spettatore nelle peripezie de’ miseri, che ché si dica sofisticamente dal Castelvetro, il quale vuole che nasca obliquamente dal riconoscere che la tristezza insinuata dalla compassione è un atto giusto, e però commotivo di compiacenza[[6]](#footnote-6).

[3.1.2] Egli è vero che li poeti greci non s’astennero per tale riflesso dalle episodiche prolissità, ma perché furono amanti della semplicità, non pur nelle favole tragiche ma nelle comiche ancora, siccome si raccoglie dalle reliquie che s’hanno di Menandro. Da’ latini cominciossi a traer la commedia dalla prisca ristrettezza, però fu degnamente lodato Terenzio dal Donato per essersi in ciò dipartito dal costume greco ed avere arricchito gli argomenti suoi con la composizione de’ negozii; il che non fu però praticato da latini tragici, che dovettero per mio avviso avvedersi che, siccome la nuova commedia – la quale ha per iscopo di piacere con lo scherno de’ costumi ridevoli e con gli esiti felici de’ privati affari – riceve giovamento, anziché pregiudizio, da digressioni che rendono gli argomenti più composti, così la tragedia non può se non perdere della sua forza, distraendo per l’uditore con la moltiplicità degli interessi da quella passione la cui maggior violenza è l’effetto della tragica perfezione.

[3.1.3] Gl’italiani ch’hanno preso per iscopo le antiche tragedie non sono incorsi comunemente nella censura d’avere con troppo ammassamento di successi oppressa la virtù dell’azion principale: le lor favole sono per lo più semplici e, nelle più composte, quali potrebbon dirsi il *Solimano* del Bonarelli e l’*Aristodemo* del Dottori, non v’ha di sì notabili accidenti che nuocano al soggetto.

[3.1.4] Contuttocciò molti autori nella stessa loro semplicità non sono esenti dalla sconvenevolezza di certi discorsi, i quali non son congiunti all’azione né per necessità né per verosimiglianza ed oltre l’essere sconvenevoli all’occasione sono anche per altro noiosi. In questo numero puossi mettere la storia che il Trissino fa che raccontisi da Sofonisba ad Erminia sin dall’origine di Cartagine; la narrazione che leggesi nella prima scena dell’*Oreste* del Rucellai toccante le cose accadutegli sin dalla guerra di Troia; la descrizione della tempesta di mare che vien fatta dal Torrismondo del Tasso nell’appassionato racconto delle sue disavventure e molti altri interponimenti non pur superflui ma disadatti che si veggono sparsi in gran parte delle nostre antiche tragedie, il tedio de’ quali appare che fosse sentito anche dal Marchese Maffei che sovente accennò nel suo *Teatro Italiano* de’ passi che debbonsi troncare.

[3.1.5] Né dissimulerò che in più favole riesconmi ancora disaggradevoli certi intervenimenti staccati, per cui manca loro quella perfetta unione che debbe avere un corpo con le sue membra. Che se si riflette non potere la poesia drammatica sortire intieramente il suo effetto se non si conformano insieme l’arte di scriverla e l’uso di rappresentarla, converrà dire che siccome a nostri tempi non è praticabile (se non con una cautela particolare che ha qualcuno osservato) il coro, che frapposto agli atti era appresso de’ greci quasi una specie di episodio che dava alle favole una convenevol misura, così certe tragedie italiane considerate rispettivamente alla rappresentanza teatrale rimangono mancanti d’una convenevol grandezza. E di vero tale mancanza sarebbe sensibilissima, se non che la qualità dello stile congiunta ad altri riempimenti le prolunga oltre modo, come per saggio si può vedere nella *Progne* del Domenichi.

[3.1.6] Per lo riguardo dell’uso teatrale e per altri che più oltre ci occorreranno, io non saprei disapprovare li francesi non meno per avere abbandonato il coro che per avere introdotto in supplimento del medesimo qualche maggiore episodio, se si fosse osservata tutta l’accortezza in far sì che le favole ne godessero benefizio senza offesa della lor propria dilicatezza. Ma sovente parmi essere avvenuto a que’ poeti, come a quegli imbanditori di conviti che, per far pompa di condimenti, opprimono il sapor natio delle vivande, o lasciano mancare i messi sostanziali per dar luogo agli accessori. Ma per venire a particolarità maggiori e notare i difetti ch’io ritrovo negli episodi francesi, come le lodi ch’essi meritano per li medesimi, esporrò le osservazioni che m’avvenne di fare nella lettura di tali tragedie.

## Articolo II

[3.2.1] Non può negarsi che le digressioni usate da francesi in alcune favole con moderazione e con ingegno non diano loro molta grazia ed ornamento senza punto scemare di quella forza che ha l’azione primaria. Però di leggieri non si può scorgere che l’antica favola di Fedra nella riforma fatta dal Racine ha vantaggiato, come per altro, così pure per esse. Nel *Britannico* del medesimo veggo altresì l’uso degli episodi sì moderato che perfezionano la favola non che non le nuocano.

[3.2.2] Un esempio della artificiosa collegazion de’ medesimi mi sovviene aver veduto nell’*Orazio* di Pietro Cornelio, ove le passioni di Sabina e di Camilla, composte naturalmente con l’azione, costituiscono una parte bellissima, benché il rimanente non corrisponda, come già notai. Né certo così possono lodarsi gli episodi della italiana *Demodice*, la quale rappresenta un fatto simile a quello degli Orazi e de’ Curiazi, perciocché l’amicizia di Eurindo con Critolao, il conflitto di questi col lione, gli amori di Lagisca e d’Eurindo sono cose tutte aliene dalla favola e, ciò massimamente importa, male insieme vincolate. Ma quantunque si trovino presso i francesi de’ pregevoli episodi, e generalmente si vegga in essi dell’arte nell’innestar le parti avventizie con l’essenziali e formarne quinci un sol nodo, moltissimi sono li disordini da me notati ne’ medesimi:

[3.2.3] 1. Disapprovo certi dialoghi di personaggi oziosi, né solamente intendo di quelli che sembrano anzi spettatori della favola che attori, come l’infante del *Cid*, ma d’altri ancora che sotto il titolo di confidenti sovente s’introducono, i quali benché giovino assai per dar motivo a’ principali d’instruire naturalmente gli spettatori di molte cose e di meglio dipingere li contrasti delle loro interne passioni, ed inoltre per dar comodo collegamento alle scene, fanno bene spesso riconoscere degli inserimenti affettati con poco di verisimile e meno di necessità.

[3.2.4] 2. Mi spiace il veder talora frammessi alle favole accidenti che, benché siano investigati per render più mirabile lo scioglimento, entrano in esse con mala grazia, come si potrebbe asserire dall’intervenimento di Telefo nella *Polissena* di monsieur de la Fosse.

[3.2.5] 3. Peccano ancora molte digressioni per la ristrettezza del tempo a cui si riducono. Un tal fallo assai frequente credo che abbia avuto origine dalla massima di Pietro Cornelio che definisce il necessario «le besoin du poète pour arriver à son but», e fonda tale definizione nella parola αναγκάιον usata da Aristotele, dandole significato d’utile invece di necessario, il che tanto è contrario alla ragione, non che al senso d’ogni testo aristotelico, che stimo superfluo il dimostrarlo. Da questo falso principio deduce egli che, avendo mestieri il poeta di racchiudere la favola nell’unità di luogo e del tempo, lice in molte azioni far violenza alle diliberazioni ed agli effetti loro, affrettando oltre il verisimile il tempo che per essi si richiederebbe. Un tal difetto mi sembra tollerabile in quelle tragedie ove il successo essenziale è secondo la storia alquanto lungo, per non bandirne dal teatro molti per altro degni di rappresentazione, ma non saprei compatir quelle favole, le cui circostanze ideate da’ poeti non posson rinserrarsi nella brevità del tempo prescritto. Racine mostrò di conoscere questo errore e d’amar però meglio la semplicità, ma non seppe sempre usarla quanto era d’uopo per non violare la verisimiglianza.

[3.2.6] 4. Havvi non poche digressioni che occupano la maggior parte della tragedia, o vi danno la principale figura, come mi sovviene aver particolarmente notato nell’*Edippo* di Pietro Cornelio e nell’*Andromaca* di Racine.

5. Se ne trovano dell’altre che soffocano con accidentali commozioni la passione dell’intento primario.

[3.2.7] 6. Molte levano ancora all’azione la necessaria unità. Così, per esempio, nella *Elettra* di monsieur Crebillon, l’idea finale è di mostrare la forza che da lei fassi al proprio amore per vendicarsi, ma poi senza veruna connessione si scorge l’amor d’Oreste verso la figliuola d’Egisto, l’arrivo di Palamede che scuopre ad Oreste la sua qualità e l’esorta alla vendetta della morte del padre; laonde siegue poi l’uccisione di Egisto e di Clitennestra. Nel *Coreso* di monsieur de la Fosse chi mai non crederebbe a vedere i primi due atti che la materia principale sia l’infedeltà di Agenore che viene per conchiuder le nozze con Calliroe? Certo l’azione di Coreso che si scuopre nel terzo è distinta dalla prima da cui essa deriva.

7. Finalmente, dalla qualità comune a tutti gli intrichi delle persone chiamate da’ francesi episodiche, nasce un difetto ancora più comune d’ogni altro a’ loro episodi.

## Articolo III

[3.3.1] Fu massima di Pietro Cornelio e poscia generale presso li poeti di Francia che le tragedie ove amore non ha parte alcuna sieno prive de’ principali allettamenti. Monsieur Saint Evremond fu di parere, oltre ciò, ch’egli giovi per mantenere tra gli eroi e gli spettatori un certo vincolo, ma che non si deve attribuire loro sentimenti comuni che avviliscano il loro carattere per lo fine di produrre tal corrispondenza, con la qual regola crede egli potersi in ogni azione mischiare la passione amorosa senza pena e senza violenza.

[3.3.2] Aggiunge ch’essendo le donne necessarie nelle tragedie fa di mestiere introdurle a ragionare d’amore sì perché loro è più naturale, come perché ne parlano meglio che d’ogn’altra cosa, anzi senza esso riesce noiosa ogni loro conversazione; né dubita però d’affermare che tutti i loro dolori, timori, desideri, trasporti debbono per piacerci sentir d’amore, toccandoci in tal guisa assai più, secondo il suo parere, i tormenti d’una tenera amante che l’altre umane disgrazie che ci recano solamente idee lugubri. Laonde sembra ch’egli pretenda ch’offendasi piuttosto con esse la nostra fantasia che non s’interessi il nostre cuore.

[3.3.3] Ma per rispondere brevemente a tali discorsi, io non posso astenermi dal dichiarar prima inetta la sentenza che stabilisce essere l’amore un mezzo che ci unisce con gli eroi, perocché le persone proprie della tragedia non sono gli eroi in ogni virtù perfettissimi, anzi devono avere di que’ difetti che mostrano agli ascoltatori la comunione della umana fragilità. Né meno è strano il dire che la donna sia incapace d’acquistarsi gli animi solamente con discorsi d’amore, quando all’incontro l’altre calamità tragiche ch’ella soffra debbono tanto più muovere, quanto ha più di forza sopra noi ciò che distrugge la nostra natura, o le cose per natura a noi congiunte, che ciò che ci separa da quelle a cui siamo uniti per accidente.

[3.3.4] È però leggerezza il credere che la tristezza della tragedia abbia bisogno, per toccar meglio, delle amorose tenerezze. Li francesi secondo i principi sopra accennati praticano l’amore generalmente nelle loro tragedie, non già per passione primaria sopra di cui debba aggirarsi la favole, come altri ha loro ingiustamente rimproverato, ma per materia necessaria de’ loro episodi, perciocché, a dir vero, poche sono le favole puramente fondate sopra intrichi amorosi, quale mi sovviene essere l’*Arianna* di Tommaso Cornelio, gli avvenimenti di cui converrebbono alla sola commedia. Dall’uso delle amorose digressioni derivano de’ difetti ch’io non saprei scusare, ancorché giudichi potersi avere qualche indulgenza maggiore per li francesi che per altri, sì perché tal sorta di galanteria s’accomoda agevolmente senza offesa di certe convenienze al costume di quella nazione, come perché l’applauso delle loro tragedie dipende principalmente dall’approvazione delle dame in essa raffinate, da cui tutto il resto della gente per certa indole ivi si lascia rapire.

[3.3.5] Una delle male conseguenze che produce l’amore è render fredda la favola invece di tenere occupato l’uditore nelle premure de’ gravi mali in cui le tragiche passioni hanno il lor fondamento. Niuno potrà leggere gli episodi della gelosia introdotta nella *Sofonisba* di Pietro Cornelio tra quella regina ed Erice senza sentire un languore che snerva il dramma. Peccasi sovente da’ francesi in tal fatto invece d’aiutare con gli affetti degli episodi quello dell’azione. Nelle poche italiane tragedie che hanno digressioni d’amore s’è molto diversamente operato. Nel *Solimano* del Bonarelli l’amore che passa tra Mustafa e Despina, invece d’intepidire la passione finale, coopera ad accrescerla. Il medesimo accade nell’*Aristodemo* per l’amore di Policare e di Merope.

[3.3.6] Altro cattivo effetto dell’amore è presso li francesi un dispiacere notabile che prova l’uditore mentre nel bollore della passione, concepita per la disgrazia d’alcuno, invece di sentirsi secondare in quell’interesse che ha per lui preso, riceve motivo di sdegno, scorgendo la stessa persona per cui penava scordarsi quasi delle proprie calamità per le cure amorose. Il che, comeché avvenga in più tragedie, riesce notabilissimo nell’*Idomeneo* di Crebillon. Talora accade anco che l’affare d’amore introdotto per accessorio occupa il luogo del principale, come è facile d’osservare negli amori d’Oreste e d’Ermione nell’*Andromaca* di Racine ed in quello di Teseo e Dircea nell’*Edippo* di Pietro Cornelio. Per tali ragioni sembrami assai biasimevole l’uso che si fa dell’amore nelle tragedie francesi, quantunque tali loro episodi meritino sovente la lode d’essere ingegnosamente legati con gl’interessi degli attori principali e con tale continuazione di scene che presso gl’italiani difficilmente si trovarebbe.

[3.3.7] È degno di distinzione il contenimento di monsieur Duchè, che s’è guardato di mischiare digressioni amorose alle azioni delle sue tragedie, e lodasi d’avere intenerito gli uditori senza tale specie di passione, ma per altro egli è incorso in uno de’ difetti sopra mentovati, introducendo nel *Gionata* Achinoa, moglie di Saule, con le due figliuole, come pure nell’*Assalonne* la reina Maaca e la figlia Tamar, persone tutte superflue alla costituzione di quelle due favole, non veggendosi alcun successo dipendente dal loro intervenimento. Racine, che ha preservato la sua *Atalia* dall’amore, l’ha guardata assai meglio da simili superfluità.

# Capo IV.

De’ vantaggi ch’hanno li francesi circa vari artifici toccanti l’ordine e la forma della tragica rappresentanza.

## Articolo I

[4.1.1] Se dalle cose dette sinadora alcun sospettasse che l’amore della propria nazione m’avesse fatto dissimulare o non conoscere i difetti degl’italiani poeti e m’avesse mosso a censurare quelli de’ francesi, in questo capo egli s’avvedrà che l’amore del vero, siccome è scorta d’ogni mio studio, così pure è direttore de’ miei giudizi, perocché con quella libertà che mi son preso nel dichiarare le tragedie di Francia meno regolari che le nostre nella teorica costituzion della favola, parimenti confesserò che queste sono assai difettose nella disposizione ed in altre qualità rappresentative della medesima, siccome quelle hanno in ciò molti pregi particolari. L’arte che ora prendo a considerare è quella che consiste in far sì che l’uditore ingannato apprenda con agevolezza e con piacere la tragica rappresentazione per l’azione stessa che si rappresenta. Per riconoscere questa osserveremo distintamente l’avviamento degli affari e de’ successi, la maniera d’introdurre le persone, la dignità e proprietà de’ colloqui e de’ soliloqui, il regolamento degli atti e delle scene.

[4.1.2] L’artifizio d’avviare gli affari si può considerare nella informazione de’ fatti precedenti, corrispondente al prologo degli antichi, e nel ravviluppamento equivalente al loro episodio, e nello scioglimento già detto esodo. Benché li greci sieno stati maestri degli altri per l’invenzione sustanziale delle favole tragiche, contuttociò, perché difficilmente le cose hanno ne’ suoi principi ogni perfezione che possono acquistare col benefizio del tempo, eglino lasciaron che desiderare circa le condizioni che prendo ad esaminare. Un tale difetto parmi massimamente notabile ne’ loro prologhi, ove s’instruivan sovente gli ascoltatori col far loro narrare lo stato de’ successi, onde dipendevano le favole, da qualche attore che pareva venire in teatro a tal fine, o da qualche Deità e talora anche da personaggi del tutto ideali, come è la Morte introdotta nell’*Alceste* d’Euripide. Sofocle è stato in ciò più degli altri guardingo, ma non è libero in tutte le sue tragedie da simili imperfezioni. Li nostri poeti non andarono esenti da simili difetti degli antichi precessori, anzi, salvo più tragedie di questi ultimi tempi, nelle quali si scorge qualche miglior gusto circa la disposizione, rada è quella ove non s’incontrino esempli di sì difettosa imitazione.

[4.1.3] Né solamente di quelle persone, le quali intervengono a favellare, tale appare sola in principio a raccontare con improprietà le cose che sono necessarie per l’intelligenza del rimanente, ma talora per serbar qualche naturalezza si fa con tanta oscurità che l’instruzione si rende inutile, come osservai già nella *Tullia* di Lodovico Martelli, che viene sulla scena a far lunga narrazione de’ suoi avvenimenti in una guisa che non può comprendere i medesimi se non chi li fa. Al qual proposito non posso non riprovare il giudizio che fa di tale tragedia Vincenzo Gravina[[7]](#footnote-7), riponendola fra le migliori che abbiamo, ancorché senza di questa particolarità per cento altri falli meriti appena luogo fra le peggiori.

[4.1.4] Nelle tragedie del Giraldi veggonsi non pur persone umane che comparendo sole in principio instruiscono il popolo, come fa Enone negli *Antivalomeni*, ma l’ombre e le deità; oltrediché introdusse egli la fama in mezzo della sua Didone a raccontare i trastulli amorosi d’Enea e di Didone. Non pochi altri hanno nelle protasi seguito le medesime orme. Bongianni Gratarolo ha tentato rimediare in parte alla improprietà di far recare le primarie notizie a persone sole, coll’aggiugnerne altre che ragionassero insieme, ma non ha scansato in tal guisa l’indecenza di costituire tutto il primo atto di Deità separate affatto dal resto della favola, e per la qualità delle persone, e per la natura del commercio, come si può vedere sì nell’*Astianatte* che nell’*Altea* del medesimo. Tale disordine diviene anche maggiore nella *Dalida* del Groto, ove favellano la Morte e la Gelosia. Né rimango pago di quegli stessi autori, che fattisi imitatori delle migliori favole di Sofocle si guardaron bensì d’usare πρόςωπα προτάτικα e legarono i prologhi col rimanente della tragedia, perciocché lasciano bene spesso conoscere all’uditore che gli interlocutori loro, quantunque interessati nell’azione, appaiono prima più per rendere intelligibile la favola che per proprio interesse. Nella *Sofonisba* e nell’*Oreste* è ciò sì notabile che anche i critici più superficiali e sciapiti l’hanno riconosciuto.

[4.1.5] Non mancano presso li francesi di simili inconvenienze, né fra le tragedie dello stesso Pietro Cornelio sono scusabili le narrazioni dell’Infanta del *Cid*, della Cleopatra del *Pompeo* ed il dialogo di Laonice e Timagene della *Rodoguna*; contuttociò sarebbe ingiustizia il negar loro il vantaggio che hanno per lo più nell’artifizio di nascondere agli ascoltatori l’intenzion di instruirli. Essi il più sovente schifano que’ soggetti che hanno d’uopo in principio di lunghi ragguagli, i quali sogliono per due ragioni infastidire, cioè perché stancano la memoria dell’uditore con molti fatti antecedenti e perché riescono freddi, non essendo ancora il popolo eccitato ad ascoltare con curiosità da veruna premura, ché se accade loro di dovere esporre qualche lungo fatto, non caricano almeno il racconto di noiose superfluità. Inoltre son d’ordinario lodevoli le loro protasi, perocché contengono il seme di tutte le cose notabili che debbono occorrere dappoi, sì per l’azione che per gli episodi, il che di rado s’osserva nelle tragedie italiane.

[4.1.6] Tutto ciò che potrebbesi censurare nella esposizione instruttiva de’ drammi francesi è il continuo uso de’ confidenti. Imperciocché quantunque, come ho già notato addietro, essi siansi assai giovevolmente inventati, nondimeno la smoderata pratica di frapporli pertutto quasi indispensabili e la loro ordinaria moltitudine scuoprono, insieme con l’affettazione dell’arte, la povertà d’altri mezzi. Racine, che è stato per altro industriosissimo, non ha saputo astenersene totalmente che nell’*Alessandro*, tragedia che per ciò riesce assai attiva, benché quanto al rimanente irregolare.

[4.1.7] Per cagione della frequenza paionmi in simil maniera noiosi tanti sogni da cui li nostri prendono occasione d’aprir l’argomento delle favole e d’adombrarle. Io so che, dove s’imiti alcuna riconoscenza di cosa orribile, giova di molto l’accennare in qualche guisa all’uditore ciò che si debbe riconoscere, conciossiacosaché egli più s’appassiona ed attendendo l’esito senza saperne le circostanze, le apprende poi con maggior maraviglia, perché sono inaspettate, ma nonpertanto que’ sogni che sarebbon lodevoli perdono il lor pregio per sentirsi quasi in ogni tragedia come comuni ed essenziali formulari, con quelle trite risposte in cui se ne detesta la vanità. Li francesi tuttoché non ne abbiano ignorato i suoi buoni effetti, come si vede nel *Polieuto* ed altrove, hanno mostrato dell’avvedimento usandoli parcamente. Ciò che ho detto de’ sogni si potrebbe distendere alla moltitudine degli auguri e degli oracoli che s’incontrano or nell’ingresso, or nel progresso de’ drammi italiani.

[4.1.8] Un’altra specie di prologo fu praticato dal Giraldi seguito dal Dolce nella *Giocasta* e quindi dal Groto e da qualche altro, la quale non si trova appresso i tragici antichi. Questa consiste nel far comparire in principio della favola persona dallei separata e senza nome a dire il tema, ad imitazione di Terenzio. Tale invenzione richiedeva meno d’arte nella esposizione successiva del primo atto; né ha però avuto il comun seguito. Il Castelvetro, che non aveva veduto se non l’*Orbecche* del sopradetto Giraldi, la quale ha soggetto finto, dispregiò totalmente questa introduzione, come parte inventata per solo soccorso di tal favola. Nulladimeno non può negarsi ch’ella non facesse un buon effetto per tutti gli argomenti che al popolo non son noti, di che li Greci non abbisognavano, perciocché versavano sempre intorno a pochi successi famosissimi. Que’ prologhi che servono puramente per dar lode a’ principi hanno il primo esempio nell’*Orazia* dell’Aretino. Però Pietro Cornelio s’inganna nel dire che sieno invenzione del suo secolo.

## Articolo II

[4.2.1] Circa l’arte d’avviare gli avvenimenti del nodo parmi scorgere ne’ francesi maggiore avvertimento d’ordinare gli affari con naturale dipendenza. Spesso accade fra gl’italiani di trovare nel secondo atto alcun negozio nuovo, che non ha congiunzione se non di tempo con gli altri esposti nel primo. Ma ciò che importa assai più, li trattati d’una scena sono non di rado diversissimi da quelli dell’altra. Laonde certe favole mostrano uno aggregamento di varie piccole azioni che accidentalmente s’uniscano alla principale, anziché un’azione che riceva sua debita grandezza dal collegamento naturale delle proprie parti. Però non senza ragione ricercarebbe alcuno a qual proposito nel secondo atto del *Torrismondo* esca Rosmonda a moralizzare tra sé. Potrebbesi dire il medesimo della venuta di Miseno nell’atto terzo dell’*Astianatte* del Gratarolo. Li dialoghi d’Alvante e di Despina interposti all’azione del *Solimano* del Bonarelli, benché abbiano principio nell’atto primo, non debbonsi per simile cagione approvare, né sarebbe difficile rinvenire pari disordini in molte altre favole.

[4.2.2] Tuttoché non manchino ne’ francesi di simili esempli è non pertanto lor pratica più costante di far sì che ciascuna delle faccende che alla tragedia s’assegnano derivi dall’altre in guisa che rimangono incorporate all’azione primaria. Parmi pure inescusabile nel viluppo tragico la maniera con cui si trattan gli affari in molte favole italiane di coro continuo. Nelle tragedie greche non è notabile tale inconvenienza sì perché il costume di que’ tempi permetteva al medesimo il famigliarizzarsi con li re, come perché alla loro condotta non era per lo più necessaria la segretezza. All’incontro quelle de’ nostri poeti, che a loro imitazione hanno amato la permanenza del coro, riescono sovente improprie, o perché rappresentano azioni romane alla cui maestà non conviene la comunione del coro, tanto più dove trattisi di segreti gravissimi – quale è nella *Tullia* di Lodevico Martelli quello di Lucio Tarquinio, il quale non voleva esser noto alla stessa moglie, poi si scuopre alla presenza del coro delle donne che sono seco – , o perché versano intorno soggetti che, avendo del moderno, offendono lo spettatore che li vede maneggiati in una maniera che punto non conviene all’uso delle corti degli ultimi secoli; per lo che paionmi riprensibili la *Vittoria* ed il *Tancredi* di Pomponio Torelli, nella seconda delle quali s’aggiugne all’indecenza dell’uso, anche quella dell’inverisimile per le pratiche tenute da Gismonda acciò fosse licenziato Guiscardo e per li consigli che prendeva Tancredi contro di lui in presenza del coro stesso. Inoltre le storie greche non sono presso de’ nostri senza simili inverisimiglianze, conciossiaché il nodo si fonda sovente nella segretezza incompatibile con il coro continuo. Però nella *Merope* del medesimo Torelli non è credibile l’incauta comunicazione de’ consigli sì di lei che di Polifonte, come pure che lo scoprimento cui ella fa di Telefonte in palese rimangasi occulto fino al fine. L’inavvertenza d’alcuno nel fare uso del coro è giunta a lasciargli udire gli stessi soliloqui.

## Articolo III

[4.3.1] Nella catastrofe desiderarei da gran parte de’ nostri l’artifizio di farla dipendere da mezzi necessari, il quale ho notato in molti drammi francesi, anzi che da successi casuali che hanno pochissima e talor niuna dipendenza da primi fatti. Nel *Torrismondo*, per cagion d’esempio, la peripezia deriva dal messo che sopraggiunge di nuovo a recar novella della morte inaspettata del re di Norvegia; nella *Semiramide* del Manfredi nasce dalla novella della morte d’Anaserne seguita accidentalmente. Nel *Solimano*[[8]](#footnote-8) comparisce improvvisamente Aidina con Alicola a dare il motivo della riconoscenza della favola, né da tale difetto aliena è la venuta di Licisco nell’atto 5 scena 4 dell’*Aristodemo*, ancorché l’autore abbia con maggiore arte degli altri legato in qualche maniera la morte d’Arena con le cose narrate nell’atto primo.

[4.3.2] Per non passare sotto silenzio le moderne tragedie aggiugnerò che nella *Temisto* del Salio il rivolgimento riesce poco pregevole per procedere non solamente dalla morte fortuita d’Ipseo, ma dalla disposizione de’ quattro anelli, la quale appare piuttosto accattata dal poeta che verisimile. Nel *Crispo* d’Annibale Marchesi è pure sgraziata l’invenzione di fare che Costantino lasci in balia di Fausta i felloni compagni di Crispo, da che deriva poscia la confessione di Flavio che scioglie il dramma.

[4.3.3] La maniera tenuta da’ francesi nello sviluppare le loro favole siccome è più naturale, così più parmi ingegnosa per la difficoltà d’unire gli avvenimenti in guisa che l’uno sia cagionato dall’altro. Contuttociò questa ancora ha bene spesso il difetto che consiste nell’accennare prima del tempo proprio le circostanze della catastrofe invece dì prepararle. Per lo che nasce che l’uditore presentendo agevolmente il termine della tragedia, non prova poscia quella maraviglia che il perfeziona. Da tale presentimento non è libero neppure il *Britanico* di Racine, ma sopra tutto esso è considerabile nell’*Andromeda* di Pietro Cornelio. Né possonsi assolvere da questo difetto alcune italiane. La *Polissena* del Marchesi mi pare che fra l’altre lasci assai prevedere il suo esito. Ne’ francesi è biasimevole anche il dividere talora la peripezia rappresentandone una parte prima dell’altra per non sapere sostenere fino al fine i mezzi della medesima. Ciò mi ricorda aver notato particolarmente in una censura che già feci al novello *Edippo* di monsieur de Voltaire, ove invece di sorprendere quasi in un colpo l’ascoltatore con l’intero ammassamento delle tragiche vicende, come fece Sofocle, si sa ch’Edippo cominci nel quarto atto a riconoscersi uccisore di Laio. Rotroù cadde in un error differente e meno ancora scusabile inducendo egli verso la metà della sua *Antigone* la peripezia d’una azion differente per non sapere in altra maniera prolungar fino al fine quella del suo assunto.

[4.3.4] Qualche fiata s’è mancato altresì per li mezzi inverisimili di sospender la catastrofe sino al termine della favola: di che puote esserci esempio, nella *Berenice* di Racine, la risoluzione che forma Antioco d’andare a morire, la quale dall’autore non per altro è rappresentata che per dargli giusto motivo di scuoprire il suo amore e la sua rivalità, ma per altro non par verosimile, perciocché non ha quegli cagion maggiore di ciò fare in fine della tragedia che in principio. Esso sino nel primo atto ha già perduta ogni speranza, né però risolve d’ammazzarsi, ma solamente di partire di Roma; la partenza vien sospesa da qualche conforto che poi gli cessa, e senza altro motivo che quello di prima si getta in una disperazione che lo spigne ad uccidersi. Una simile disposizione s’è con ragione attribuita agli amanti qualor la novità degli accidenti ha potuto far credere intollerabile l’eccesso della passione, come si vede nell’*Aminta* del Tasso, ma nel caso presente, posciaché tutta la forza della disgrazia d’Antioco era in costrignerlo alla sua partenza poche ore prima, non pare più credibile la sua posteriore risoluzione. S’accresce l’inverisimile per l’inconvenienza del costume, mentre s’attribuisce tal debolezza ad un re, che per altro vien dipinto nel rimanente della tragedia uomo di spirito e di gran valore, sicché Tito stesso gli dice[[9]](#footnote-9):

Je n’ai pas oublié, prince, que ma victoire

Devait à vos exploits la moitié de sa gloire.

## Articolo IV

[4.4.1] Nell’adoperamento delle persone tragiche osservo praticarsi da’ francesi tre cose che accreditan mirabilmente la finta rappresentanza e pur meno si sono osservate dagli italiani. La prima consiste in non lasciare apparir nella scena alcun’attore che non diasi bentosto a conoscere, massimamente quando sia de’ principali. Fra l’altre favole ove s’incontra un tal mancamento pare assai notabile nell’*Aristodemo* del Dottori, ove non si riconosce esattamente dal contesto il medesimo Aristodemo, se non dopo molte scene, benché sia il primo a comparire ed a parlare. Havvi ancora alcuno de’ nostri che, quantunque abbia avvertito di schifare tal difetto, pure rassomigliando Euripide anzi che Sofocle, scuopre di sì mala grazia le persone rappresentate che nuoce con l’affettazione al verisimile. Le favole del Giraldi son sopra l’altre piene di coteste indecenze. Né manca di ciò prova anche in qualcuna delle migliori che si leggono nel *Teatro Italiano* del marchese Maffei.

[4.4.2] La seconda avvertenza che s’ha da’ francesi è di trattenere il primo personaggio sul teatro il più del tempo, il che giova per dar modo all’uditore di prendere maggior interesse nelle sue passioni, o di farvi almeno rimanere persone in sua vece degne della tragica dignità. All’incontro vedesi trascurata tal regola in qualche tragedia italiana delle più celebri. Nella *Sofonisba* del Trissino passa il secondo, il terzo ed il quarto atto senza che quella reina si scorge; poi mentre si trattien l’uditore con dialoghi inetti del coro e del famiglio il quale racconta

Essere stato lungamente intento

a far la casa colta

come ordinato aveva la reina [...]

si perde l’occasione di molti nobili colloqui che quivi potevansi introdurre. Nella *Canace* dello Speroni pare che la tragedia si converta in commedia laddove si trattiene il famiglio solo a motteggiare intorno i vizi delle donne.

[4.4.3] Finalmente il terzo de’ predetti pregi, e che manca comunemente agli italiani, è il rendere o fare apparir la ragione della venuta. Più nostri antichi hanno ciò trascurato anche nella partenza; quindi è che si veggono venire le reine ed i re ne’ luoghi anche straordinari e poscia partire senza che si sappia motivo che qualifichi la natura di tali congressi, come per esempio accade nell’atto 3 del *Torrismondo*, in cui dopo che s’è veduto il consigliere a far seco stesso un lungo discorso, egli alfin parte, come se fosse ivi venuto a dire alcuna cosa agli uditori, e tosto viene Rosmonda a fare il medesimo; partita questa, Torrismondo e Germondo arrivano insieme a raffermarsi ivi l’amicizia, poi l’uno si vede sparire senza dir nulla e senza vedere Alvida che in quell’instante sopraggiugne. Ella lascia molto più desiderare la cagione di tale arrivo, mentre non è credibile, che venga ad abboccarsi con Germondo che odia e fugge: si parte quindi anche Torrismondo e sopravviene prima la cameriera a portare i doni per parte del re Germondo, e poco appresso la nutrice a trattenersi con essa lei, come se quel luogo fosse il suo segreto appartamento. Finalmente si scorge anche la reina madre che entra, e sorte senza mostrare d’aver nulla che dire. Una simile maniera si puote osservare anche in molte altre favole, per la quale di vero ogni rappresentazione riman priva de’ mezzi naturali che perfezionano l’assomiglianza della vera azione, parendo che le persone si mostrino sulla scena perché il poeta le fa venire, non perché gli affari ne diano loro la spinta. Laonde non resta sì nascosta sotto la sembianza del vero l’economia della favola.

[4.4.4] Per mancanza di cotale avvertimento in più tragedie è dunque successo che la comparsa delle persone sia fuori di tempo o di luogo, il che talora diviene anche meno soffribile quando s’offendono le usanze particolari delle genti. Cosi nel *Solimano* del Bonarelli veggiamo, dalla scena 2 dell’atto primo fino alla 5 del secondo, trattenersi inverisimilmente in un luogo vicino alla corte del Sultano Despina ed Alvante, dove viene contro il suo stile a ragionar Solimano, e di più si tengono tra la reina ed altri congiurati segreti discorsi, i quali dovevan certo sentirsi da que’ due, perocché non attendevano che la partenza di questi per proseguire il lor ragionamento senza essere uditi, quasi che non potessero ire altrove.

[4.4.5] Ma quantunque da’ migliori francesi siasi usata l’arte delle predette cose, una eccezione vuolsi fare tra li meno recenti ed i nuovi poeti. Questi, siccome sono inferiori agli altri in più circostanze, così sono principalmente nelle regole di bene ordinare la rappresentanza, al qual proposito ricordami aver notato che non pur senza ragione, ma talora contro il verisimile si fanno apparir sulla scena li personaggi secondo che torna meglio al bisogno loro, come quando, nel *Radamisto* di Crebillon, il re Farasmane esce ad ascoltare insieme l’ambasciatore di Roma e quello d’Armenia contro il decoro proprio e contro l’interesse di stato, che non voleva entrambi partecipi de’ loro differenti affari. All’incontro con miglior arte si veggono disposte le favole de’ moderni italiani che degli antichi, ma niuno è giunto a quella identità di luogo sì particolare e maravigliosa che si vede in certe tragedie ove s’è meglio procurata cotal perfezione da Pietro Cornelio e da Racine. L’abate Conti ha voluto in un solo atrio far succedere ogni scena del suo *Cesare*, ma non è verisimile che ivi si facciano tutti li discorsi come in luogo proprio. Strano particolarmente parmi che Antonio venga nell’atrio medesimo a recare la novella della morte di Cesare, mentre Calpurnia è in Senato né v’ha persona a cui quivi debba annunziarla.

## Articolo V

[4.5.1] Non è meno dell’altre cose osservabile la qualità de’ discorsi che li poeti attribuiscono a coloro ch’espongono sulla scena per ben conoscere il valore della imitazione, però non vo’ tralasciare qualche riflessione intorno i medesimi ed esaminarò sì quelli che si fanno in palese tra circostanti, sì li soliloqui e ciò che si dice ad alcuno a parte. Certo anche in questo non è lieve il vantaggio de’ francesi. Già sopra notai che li discorsi narrativi s’espongono da loro assai più brevemente e ristringonsi quelli che per essere nudi d’affetto stancano agevolmente chi ascolta, e finalmente non si veggono sì d’ordinario come negli italiani delle particolarità che sono o disadatte alla passione di chi favella, o superflue al proposto.

[4.5.2] Ora inoltre vuolsi osservare che, quando sono necessarie molte notizie allo spettatore, s’avverte meglio di scuoprirne parte per volta secondo il bisogno nel decorso del dramma, senza caricare ad un tratto la memoria della gente. Laonde si scorge ancora qualche maggior destrezza d’ingegno nel ritrovare i mezzi di farle venire in acconcio alle vicende ed alla proprietà del costume, e d’animarle colle circostanze dell’azione, in che fra l’altre è mirabile la narrazione d’Eudossa nell’atto secondo dell’*Eraclio* di Pietro Cornelio. Quanto agli altri discorsi suasivi, contenziosi, deliberativi, patetici e simili, mi sembra parimenti che nelle favole francesi abbiano maggiore energia e gravità, venendo essi da’ nostri sovente snervati, ora con la prolissità soverchia, ora con la vanità degli ornamenti; oltre di che accade non rado nelle italiane tragedie di vedere delle scene quasi oziose e per conseguenza piene di freddi ragionamenti.

[4.5.3] Nulla meno favorevole a’ francesi è l’opinion mia circa l’arte de’ soliloqui. Io non saprei già da tutti i difetti assolverli. Di tale dilicatezza è per mio avviso la tessitura loro che troppo difficile è lo schifare ogni imperfezione. Quindi è che m’offende, anche fra quelli di Pietro Cornelio, ora qualche detto che ha del narrativo senza che si riferisca a trasporto di passione, o serva ad un animo agitato di motivo per alcuna deliberazione, ora qualche pensiero troppo ricercato che non si confà con l’agitazione che deve sempre esser norma di cotali ragionamenti, come quando Emilia parla nel *Cinna* a’ proprii desideri, Cleopatra nella *Rodoguna* al veleno, senza che ve n’ha talora alcuno disadatto all’occasione.

[4.5.4] In altri moderni francesi manca sovente quella veemenza di passione che più li giustifica ed abbondano anche maggiormente le narrazioni improprie. Contuttociò, se si considerano i soliloqui di moltissime tragedie italiane, assai maggiore è il numero e la qualità delle indecenze. Primieramente mi spiace in molte la troppa frequenza de’ medesimi, sì perché li soliloqui sono di sua natura una invenzione licenziosa di cui deesi fare minor uso ch’egli è possibile, come perché in vederli sì frequenti si direbbe che il poeta, invece d’imitare una azione continua che si tragga a fine col mezzo d’interlocutori che trattano insieme, abbia per iscopo di divertir l’uditore con la varietà di più personaggi che appaiano non ad altro fine che di fare la loro recitazione. Ciò massimamente mi spiacque nelle tragedie del Giraldi ed in particolare nel’ atto 5. della sua *Cleopatra*, ove prima esce Olimpo solo; partito questi arriva Cleopatra pur sola a fare la seconda scena; nella medesima guisa Gallo fa quindi la terza e la quarta fassi dal famigliare di Cleopatra senza che uno s’avvegga dell’altro. Non mi ricordo d’avere osservato tra francesi qualche viziosa frequenza che nelle tragedie di monsieur de la Fosse.

[4.5.5] Altro difetto più comune agl’italiani è nella sustanza de’ mentovati ragionamenti, avvegna che non hanno bene avvertito che per essere alquanto verisimili conviene che non contengano che una meditazione di persona che, a stimolo d’alcuna passione, pronuncia ciò che pensa per puro sfogo. Sono però degni di riprendimento in primo luogo assaissimi che si veggono non pure ne’ prologhi (come addietro accennai), ma in ogni atto, i quali altro non comprendono che una fredda relazione delle cose seguite e che vanno seguendo, o che si pensa di fare. Biasimevoli sono anche molti altri che consistono in una tranquilla esposizione di morali sentenze, perciocché non è cosa naturale il parlare fra sé senza qualche trasporto. Aggiungansi le lunghe allegorie, le similitudini affettate, la dicitura colta e fiorita che molto meno conviene a simili favellatori che a chi comunica ad altri i suoi sentimenti, e finalmente le indecenze che nascono dalle circostanze dell’occasione, come è quella del Solimano nella scena 3. dell’atto 3, ove egli continua il suo soliloquio in tempo che deve sentire Rusteno che sopraggiungendo parla a soldati.

[4.5.6] Sembrami strano altresì che alcuni sieno sensibili ad altri circostanti. Ciò puossi ammettere solamente in alcune brievi esclamazioni forzate da qualche impeto di passione: però nella *Merope* del Maffei non disdice, anzi riesce ingegnosa quella di Cresfonte nella quale, mentre egli si vede assalire con l’asta, rammentandosi di Polidoro, ne proferisce il nome, ma non è soffribile il far che s’odano lunghi ragionamenti di tal sorta e molto maggiore è la sconvenevolezza ne’ parlari men passionati, la qual pur si vede appresso i men periti, come per esempio vedesi nel prologo dell’*Altea* del Gratarolo, ove Nemesi ode i segreti di Diana.

[4.5.7] Li francesi, che da ciò si sono, per quanto m’è venuto fatto di vedere, attenuti in ogni incontro, mi paiono degni anche di questa particolar loda, perocché, essendosi la natura di tali ragionamenti ammessa per certe necessità del teatro in grazia degli uditori, tanto sono essi men tolerabili quanto più si dilata la loro licenza col farne tra gli attori stessi un uso non necessario. Di schifare il detto disordine molti hanno creduto col lasciar sentire alle persone operanti non i sentimenti, ma solamente le voci flebili di chi seco stesso si querela; ma questa regola soggiace ad una sconvenevolezza anche maggiore, perocché meno inverisimile sì è che un attore senta il discorso inteso anche dall’uditore, che non è l’apprendere che uno parli e non distinguere i sensi e talora le persone stesse, mentre dal popolo tutto si capisce. Né stimo che in ciò fare prestar ci possa valevole suffragio l’esempio di Sofocle, il quale mi sovviene che nell’*Elettra* fa dire tre versi a Clitennestra senza che la figliuola ed il coro conoscano chi si lagni. Mi pare sopra modo assurdo nell’*Orbecche* del Giraldi il vedere che la nudrice e le donne di corte sentono le querele della loro reina non pur senza intenderle, ma senza conoscere la di lei voce stessa, tuttoché dicano che non è molto lontana, come infatti non debbe essere, posciaché l’uditore, siccome ode perfettamente le donne medesime, così apprende i sentimenti d’Orbecche, la quale, dopo il primo ben lungo favellamento, siegue a dire altri ventiquattro versi e contuttociò elleno, che stanno intente con ansietà, non s’avveggono mai che sia la regina che si dolga fin che non giunge la nudrice a vederla.

[4.5.8] I discorsi che si fanno a parte ad alcuna persona in presenza d’altre senza che quelle nulla intendano, benché s’odano nell’udienza distintamente, si sono d’ordinario da’ francesi scansati. Non mi ricordo aver veduto in Racine che un sol detto nell’*Atalia* che ha qualche simile sconvenevolezza. Dagli altri moderni ove non si sono schifati del tutto si sono con molta moderazione usati. Appresso gl’italiani se n’è fatto uso maggiore ed ho notato con maraviglia che certi moderni, i quali hanno per altro purgata la tragica poesia da qualche imperfezione de’ primi, sieno caduti in questa indecenza, da cui si sono assai ben guardati il Trissino ed altri nostri antichi e, se qualcun di loro è caduto in tale trascorrimento, ha regolarmente supposto alcuna notabile distanza di luogo, per lo che se non si leva, almeno si minora l’indecenza. Da tale macchia rimane assai difformata la *Merope* del Marchese Maffei, benché per più cose pregevolissima, come si può riconoscere ne’ colloqui segreti che quella regina fa con Ismene alla presenza del tiranno che nulla ode. L’*Ezzelino* del signor Baruffaldi è contaminato anche più di simil pece. Nel *Cesare* del Conti, fra gli altri sensi detti a parte, inescusabile è ciò che dice Cassio ad Albino nell’atto 3, scena 6. Questo difetto che da me si considera per una reliquia delle mostruosità di cui la corruttela del secolo prossimamente scorso aveva empito le nostre favole, mi fa concepire quanto sia difficile anche a’ più dotti scrittori liberarsi affatto da pregiudizi anticipati.

## Articolo VI

[4.6.1] Nel regolamento degli atti e delle scene nulla meno che nelle sopra riferite particolarità li francesi vincono il più degl’italiani. Circa gli atti mancasi da’ nostri ora per la troppa scarsezza delle scene, veggendosi sovente a somiglianza degli antichi greci e latini occupato un atto da una o due scene, nella qual guisa si stanca l’uditore per mancanza di varietà, schifasi la difficoltà di ben concatenarne di molte e privasi il dramma della proporzione d’un atto con l’altro, con pregiudizio di quella bellezza che consiste nella giusta misura delle cose bene insieme composte e divisate. Manca alcuno eziandio nel tempo che si fa trapassare nella rappresentazione de’ medesimi, il quale suole talora esser più lungo ch’ella non permette, come accade nel *Torrismondo*, ove si lascia un piccolo spazio di una scena a chi doveva ire a chiamare Frontone, il quale da più anni viveva in riposta solitudine e per la venuta di lui stesso. Parmi assai poco il tempo che scorre anche nella *Merope* del Maffei tra ‘l comando di chiamarsi Ismene e l’arrivo di questa nella scena 4 dell’atto 2, mentre ella doveva essere in maggiore distanza dal luogo ove Polifonte si tratteneva in consigli contrari alla sua signora. Non è senza molta accelerazione di tempo nell’*Ezzelino* del Baruffaldi la giunta di Beatrice e de’ sei compagni, i quali, intanto che Amabilia dice sei versi, si fingono chiamati da Tiso che va sino nel fondo della torre, ove prima s’era detto che per le tante e tortuose vie appena poteva giungere la voce e quindi vengono come se fossero al limitare della porta. Nel *Cesare* del Conti havvi pure de’ fatti troppo affrettati.

[4.6.2] Pietro Cornelio s’è preso tal sorta di libertà solamente negli ultimi atti in grazia dell’uditore, a cui sembra languido in quel tempo tutto ciò che si frappone all’impazienza della sua attenzione. Gli altri hanno per lo più seguito il suo esempio. Mi rammento nondimeno d’avere osservato presso monsieur Duchè molte sproporzioni di tempo anche negli atti antecedenti, e m’è paruto degno d’osservazione, nel *Coreso* di monsieur de la Fosse, il viaggio che fa Lido tra ‘l secondo e ‘l terzo atto, partendo da Calidonia e ritornando colla risposta dell’oracolo. Benché si dica ch’egli andò al più vicino ha ben fatto il poeta a provvederlo d’ali con far dire ad Arbace: «Lidus y vole». Imperciocché l’oracolo consultato in quella occasione fu, come è noto per gli scritti di Pausania[[10]](#footnote-10), quello di Dodona, la qual città, secondo Strabone[[11]](#footnote-11) essendo nell’Epiro, richiedeva più giornate di viaggio. Giudico bensì che il predetto autore del dramma abbia creduto di coprire lo sconcio tralasciando il nome dell’oracolo, ma troppo esso appare sì per la chiarezza della storia, come perché da niuno storiografo abbiamo che fosse alcun oracolo in tutta l’Etolia, non che vicino a Calidonia, e pure si dovette ricorrere in questo incontro ad uno classico e famoso come costumavasi nelle gravi calamità.

[4.6.3] Alla separazione degli atti appartiene il coro, che dal più de’ nostri lor si frappone; al qual proposito tornan bene varie osservazioni da me fatte addietro, da cui si raccoglie ch’io non saprei approvare tale uso, imperciocché quando esso non è stabile conviene che il suo canto sia un membro di cantilene noiose che non abbiano veruna connessione con la favola, non potendo versare che sopra cose generali, le quali or poco or nulla s’adattano all’azione, i cui intrichi non gli debbono verisimilmente esser noti; dove all’incontro è fermo convien privare le tragedie o della segretezza, con la qual d’ordinario si sostengono, o del verisimile. Che se l’ufficio del coro continuo era di qualche utile nella instituzione de’ greci, conciliando la benevolenza a’ buoni, biasimando i vizi, e lodando la virtù, si puote avere il medesimo benefizio con attori meglio legati e non oziosi, come è ‘l coro anche per sentimento d’Aristotele, il qual disse ne’ *Problemi*[[12]](#footnote-12) ἔστι γάρ ὁ χορός κεδευτής ἄπρακτός.

[4.6.4] A tutto ciò deesi ora aggiungere che riempiendosi gl’intervalli che sono fra l’uno e l’altro atto col canto del coro, essi non si possono immaginare punto più lunghi del tempo che si consuma nel medesimo; però perdesi il vantaggio di poter rappresentare con verisimiglianza le azioni che richiedono più ore della rappresentazione attuale. Per queste considerazioni non posso non lodare il Bonarelli, che nel principio del secolo antecedente a questo cominciò ad eschiuderlo del tutto, come ora veggiamo aver fatto anche i francesi. Alcuni italiani a nostri giorni l’hanno seguito, ma più altri hanno amato meglio di conservare il rito antico, tra quali hanno eletto il coro diviso il Caracci, il Gravina, il Marchesi ed il Conti, che più degli altri hallo introdotto con giudizio; al Lazzarini ed al Salio è piaciuto il fermo. E certo come che sia venuto fatto particolarmente al Lazzarini di fare una tragedia assai bella e conforme al gusto di Sofocle, non sarebbe forse strano che ad alcuno paresse troppo servile attaccamento il seguire i greci in ogni circostanza.

[4.6.5] Nella particolarità delle scene i nostri poeti hanno per lo più trasandato la loro congiunzione, quantunque servendo essa per mostrare un perfetto componimento degli accidenti minuti con l’azion principale e ad incorporar meglio gli episodi, rechi alle favole quel maggior pregio che hanno nella scoltura le immagini d’un sol pezzo sopra quelle che hanno membra posticce. Li francesi quasi sempre l’osservano e si possono dire inventori di sì bella legge, benché a dir vero certi moderni non abbiano sempre un ordine sì naturale, come Cornelio e Racine.

[4.6.6] Alcuni novelli poeti anche presso di noi si sono mostrati amatori di cotal ordine, ma nelle loro tragedie incontra di vedere or qualche inverisimile di luogo, or di tempo, or d’altre circostanze che è un altro difetto assai comune eziandio agli altri, e da me sopra in parte toccato. Gli abboccamenti notturni che si fanno al buio ed in luoghi impropri nel quarto atto dell’*Ezzelino* sono di ciò notabilissimi esempli, oltre quelli del *Cesare* sopra accennati. Se in qualche tragedia del Marchese Gorini corrispondessero l’altre cose all’osservanza dell’ordine scenico sarebbe assai degno di loda. Per iscansare ogni sorta d’inconvenienti il signor Baruffaldi ha fatto la *Giocasta* con altra disposizione, intitolandola di scena mutabile, perciocché professa con tal mutazione provvedere all’inverisimile dell’uniformità sforzata ne’ fatti che vogliono diversità di sito, ma non è nuovo il suo sentimento; hansi esempli di ciò nelle nostre favole antiche, de’ quali mi ricordo ora averne notato nell’*Arrenopia* del Giraldi, e nella *Progne* del Domenichi, oltre più contrassegni che ne appaiono nel *Torrismondo*. Nell’età nostra altresì Pier Jacopo Martelli ha fatto prima del Baruffaldi tal professione, cangiando bene spesso luogo da scena a scena. Io non niego che in ciascuna maniera non sieno delle sconvenevolezze, ma più m’aggrada il temperamento de’ francesi, i quali, benché abbiano talora di simili cambiamenti, riservano, nelle necessità di variare il luogo, la mutazione al fine dell’atto. In tali intervalli siccome si suppone che possan trapassare delle ore, cosi non riesce strana l’alterazione delle positure, come l’altro subitaneo trasporto dell’uditore; oltre di che rimane alle scene quel vincolo che dà tanto pregio alle favole.

## Articolo VII

[4.7.1] Terminerò questa parte del mio paragone con dire che la differenza che ha tra gl’italiani ed i francesi nell’arte della rappresentanza deriva dall’avere questi secondi rivolto il loro studio principale al piacere del popolo e dall’aver regolato ogni cosa colla esperienza dell’applauso che dal medesimo si traeva, laddove i primi quasi tutti si son proposti l’imitazione pura de’ saggi lasciatici dall’antichità senza guari curarsi di ciò che può piacere o dispiacere alla propria nazione ed alla propria età; nel che fare i nostri son meno lodevoli degli altri, sì perché le tragedie antiche non sono sì raffinate e perfette che non s’avesse a tentare d’aggiugner loro maggiori perfezioni, come perché fa di mestiere che le favole sieno proporzionate al tempo in cui si fanno ed alle genti che debbono ascoltarle. Un poeta novello ha scritto per iscusa di ciò che niuno ha sin ad ora stabilito regole migliori di quelle dell’antico teatro e che il moderno è una immagine guasta dell’antico, allontanandosi da’ ben fondati precetti in molte sue parti. Ma di vero egli prende errore confondendo ciò che si dee distinguere: conciosiaché (lasciando che nella corruttela del nostro teatro ha gran parte l’ignoranza degli istrioni che scelgono sovente le più sciocche favole per le loro rappresentazioni) certo è bensì che più tragedie dell’età nostra hanno de’ difetti o nelle azioni, o nelle passioni, o ne’ caratteri, o nello stile per cui cedono a’ buoni esemplari che in ciò lasciarono i Greci.

[4.7.2] Ma convien dire ancora che siccome ce n’ha di molte non inferiori alle greche, così ne abbiamo alcune di questo secolo superiori non pur nelle cose medesime, ma nell’artificio della disposizione, e sono più confacenti agli uditori per cui son fatte, il che agevolmente puossi apprendere da chiunque pareggi l’*Ifigenia in Tauris* e l’*Alceste* d’Euripide con le due favole fatte da Pier Jacopo Martelli sopra i medesimi argomenti. Il simile vedremmo essere avvenuto della *Merope*, la quale fu delle migliori di quel greco poeta se l’antichità l’avesse lasciata giugnere a nostri tempi. Ma in mancanza possiamo osservare che l’un de’ motivi per cui la novella del Marchese Maffei supera quella del Riviera e quella del Torelli, scritte con metodo greco, è l’arte d’ordinar gli accidenti e d’introdurre gli attori, e d’accomodare tutta l’azione all’uso del teatro. Contuttociò non parmi di rinvenire in alcuna delle nostre la perfezione che hanno per queste circostanze più favole de’ francesi, i quali han posto in ciò tanta cura, quanto han trasandato le regole toccate ne’ capitoli precedenti.

# Capo V.

Dell’osservanza delle regole spettanti a’ costumi.

## Articolo I

[5.1.1] Tra coloro che sin ad ora hanno ragionato de’ costumi delle francesi tragedie, altri non sanno rifinire di lodarne la bellezza e la dignità; condannano altri ogni lor personaggio di qualità romanzesche, inverisimili e chimeriche. A me sembra che sì quelli come questi diano sopra modo negli estremi. Per ben discernere il merito che hanno in tal parte que’ drammatici scrittori e quindi pareggiarlo con quello degli italiani, noi distingueremo in vari punti il discorso. Prima d’ogni cosa m’accade di riflettere che, benché il costume sia un ornamento notabilissimo della poesia drammatica, con tutto ciò pare che da’ francesi siagli attribuito un luogo più degno di quello che veramente tiene nella perfetta tragedia, perciocché occupati quasi totalmente nel procacciarsi con questo la maraviglia, mostransi d’ordinario meno curanti della tragica essenza, la quale consiste nella qualità dell’azione, in cui entrano i costumi non come fini, ma come compagni e talor quasi accessori, come erano in certe favole accennate da Aristotele in quelle parole della *Poetica*[[13]](#footnote-13) αἱ γάρ τῶν πλείζων ἀήθεις τραγωδίαι ἐισί. Per tale inganno desiderava monsieur Saint Evremond, come s’espresse nel giudizio sopra l’*Attila* di Cornelio, che questo poeta prendesse a comporre tragedia sopra Annibale e Scipione, non ad altro fine che per veder parlare in maniera conveniente due de’ più grand’uomini del mondo.

## Articolo II

[5.2.1] Ma per discendere all’esame de’ punti sopraccennati incominceremo dalle osservazioni spettanti allo ‘ndirizzo morale, il quale è necessario ad ogni sorta di poesia, che ché si dica inettamente il padre Bossu[[14]](#footnote-14), il quale non riconosce altra essenziale bontà che quella da lui chiamata poetica, la quale secondo lui puote essere parimenti nella malvagità come nell’onestà. Da ciò che s’è detto nel primo capo di quello paragone, appare che i francesi nella elezione de’ loro soggetti non hanno quasi mai avuto riflesso d’esporre al popolo quel tanto di probità che fa di mestieri alla persona principale per l’eccitamento della compassione. Ora aggiungerò qual regola s’hanno comunemente proposta nella imitazione de’ tragici costumi.

[5.2.2] Cornelio[[15]](#footnote-15) spiega la bontà conveniente alla persona tragica non per quella virtù che vaglia a renderla più degna di pietà; ma per un «caractère brillant et élevé d’une habitude vertueuse, ou criminelle selon qu’elle est propre, et convenable à la personne, qu’on introduit». E però stabilisce che ogni persona, anche malvagia, sia capace della tragica maggioranza. Una ragione che a ciò lo muove si è che se dalle tragedie degli antichi e de’ moderni si levassero i cattivi e quelli che sono contaminati d’alcuna macchia offensiva della virtù si ridurrebbon quasi al nulla: in prova di ché s’adduce che Orazio descrivendo i costumi degli uomini non attribuisce loro più perfezioni che difetti. Ma quello francese cade in errore, prima perché la tragedia non vuole di necessità una eroica virtù scompagnata da qualunque debolezza, ma sol tanta che basti per acquistarle la benevolenza dello spettatore. Inoltre laddove Orazio ci prescrive di dipingere Medea fiera e perfido Isione eccetera, non perciò intende egli dire altro se non che conviene serbare i costumi delle persone quali sono dati e reca esempli di tali persone, perché il loro carattere è de’ più noti, non perché non si potesse citarne dì migliori.

[5.2.3] Ma il motivo fortissimo che conferma Cornelio nella predetta opinione è quel passo d’Aristotele[[16]](#footnote-16), ove vuole che i poeti facciano a guisa de’ pittori, che ἀποδιδόντες τήν ὀικέιαν μορψήν, ὁμοίύς ποιοῦντες, καλλίους γράψουσίν. Cioè, come io spiego, “con l’applicazione della domestica forma migliorano le immagini che prendono a fare in quel genere”. Ma rispondo che non ha con questo voluto Aristotele distruggere la prerogativa della perfetta tragedia, a cui debbon servire i costumi, e che però non conviene nella introduzion de’ medesimi trasandare il riguardo di quella col far conto solamente di quella maraviglia che potrebbe recare una qualità segnalata di spirito in una persona viziosa, la quale, come che possa produrre alcun piacere, nonpertanto non hassi a procacciare, amando la buona poesia quel solo che è congiunto col giovamento, il quale non può negarsi esser fine primario, perciocché il ben morale è la meta più degna e più nobile che possa avere un’arte.

[5.2.4] Il diletto che propone Cornelio è sì lontano dal retto fine che, invece d’unirsi con l’utile, produce il mal effetto di render piacevole lo stesso vizio. Infatti qual altro è quello che nasce dalle bugie del suo mentitore ch’egli reca per esempio della sua praticata dottrina? Dorante, dice egli, «débite ses menteries avec une telle présence d’esprit, et tant de vivacité, que cette imperfection a bonne grâce en sa personne, et fait confesser aux spectateurs que le talent de mentir ainsi est un vice dont les sots ne sont pas capables». Quindi puossi comprendere quanto egli si compiaccia vanamente sì del carattere di Cleopatra, dallui rappresentato nella *Rodoguna*[[17]](#footnote-17), come di quello di Marcella esposto nella *Teodora*, del quale si loda assai più che della virtù di Teodora stessa, per quella sola attrattiva che consiste nell’essere animata da una mostruosa fierezza[[18]](#footnote-18). Vana parimenti è la compiacenza ch’egli ha per lo carattere di Placido, che dà per modello d’un perfetto protagonista della medesima favola[[19]](#footnote-19), posciaché, per renderlo vigoroso quale egli lo vanta, l’induce a parlare con tale indecenza a Marcella, moglie di suo padre, che giunge a dirle che sarebbe ito a cercarla nel letto paterno per prevenire i suoi disegni col trucidarla.

[5.2.5] Di sì nocivo diletto sono infetti i costumi de’ Cinni, degli Attili, de’ Stiliconi e d’altri che non hanno altro allettamento che quel carattere brillante di cui son capaci non solamente coloro che non operan per virtù, ma quelli ancora che son malvagissimi. Racine è stato più di ciascuno avveduto, additando in più protagonisti che ha preso ad imitare quella vera virtù che può nel medesimo tempo renderli amabili ed utilmente esemplari. Per giustificare la pratica di far tragedie senza il riguardo di conciliare colla bontà morale la compassione, asserisce Pietro Cornelio[[20]](#footnote-20) essersi a suo tempo ritrovato alla poesia tragica un giovamento che non era in uso presso de’ Greci, il qual consiste nell’esporre al popolo il gastigo delle male opere e la ricompensa delle buone; ma certo egli mostrasi poco erudito delle favole de’ tragici antichi, ove si scorge un simil fine, ancorché propriamente considerato accessorio all’ottima costituzione delle medesime. Scrisse Seneca[[21]](#footnote-21) che insorto il popolo contro chi rappresentava il *Bellerofonte* d’Euripide, ove si posponevano le virtù morali all’ammirazione dell’oro, si frappose il poeta dicendo che prima di sdegnarsi conveniva attender l’esito infelice che nella favola egli aveva. Plutarco parimenti narra[[22]](#footnote-22) ch’Euripide si difese da chi lo rimproverava per l’empietà d’Isione con dire che prima d’uscire dalla scena egli rimaneva affisso alla ruota.

[5.2.6] Già toccai una altra massima ch’ebbe Cornelio intorno i protagonisti e che quindi è passata anche ne’ suoi successori, la qual si è che la tragedia possa ricevere altresì per unico fine quel frutto che nasce dalla forza dell’esempio. Quivi, ascrivendo egli anco di tale invenzione la gloria alla sua età, disse che mancava a’ Greci il vantaggio che da quello può derivare; in che parimenti errò, perciocché vero è che nel secolo di que’ poeti non fioriva una morale sì fina come ne’ nostri e che però molte lor favole riescono difettose, ma sconcio è pure sì l’asserire che in que’ tempi non fossero uomini che potessero con la lor virtù servire d’esempio agli altri, di ciò convincendo le storie; sì l’imputare alle loro tragedie una totale mancanza di simili persone. Basta fra l’altre osservare l’Edippo e l’Antigone di Sofocle per rinvenire in quello il carattere d’un buon Re, che con paterno amore verso de’ suoi sudditi, scordato quasi della propria dignità e della cura della propria salvezza, esce dalla sua reggia come un privato per provvedere a’ loro bisogni, dando saggi di vigilanza, d’umanità, di modestia e di pietà, ed in questa il ritratto d’una religiosa, pia ed intrepida principessa, che per seppellire il cadavere del fratello s’espone a pericolo di morte. Pure egli è vero che nel poema tragico l’utilità dell’esempio non è principale; essa fu creduta, come in fatti è, più propria della epopeia, e tutto che Omero malamente nell’*Iliade* la procacciasse, egli diede di ciò buon saggio nell’*Odissea*. Però disse Orazio:

Rursus quid virtus et quid sapientia possit

Utile proposuit nobis exemplar Ulyssem[[23]](#footnote-23).

E molto meglio d’Omero ci mostrò Virgilio nel suo Enea il modo di ben esercitare sì le virtù belliche che le civili, sicché lo Scaligero profferì[[24]](#footnote-24) che «nullis philosophorum praeceptis aut melior aut civilior evadere potes quam ex Virgiliana lectione».

[5.2.7] Adunque avvisatosi Cornelio d’avere stabilito un nuovo giovamento alle favole tragiche, introdusse l’usanza, seguita poscia da’ francesi comunemente, di fare tragedie con puro oggetto di proporre alla gente de’ modelli di virtù. Quindi è che essi, datisi ad imitare altamente i costumi degli eroi, non solo privarono la poesia tragica del suo fine per attribuirle quello del poema epico, ma per l’ansiosa brama di rendere maravigliosi tali caratteri fecero delle immagini, in cui si scorge più l’idea pellegrina del poeta che l’imitazione, somiglianti a quelle fantasime che veggonsi in sogno ma non si ponno raggiugnere, laonde in vece di produrre alcun frutto, sono atte solamente a sospendere gli spettatori in uno scioperato stupore, o se fanno alcun’effetto, a renderli fanatici.

[5.2.8] Racine pare più moderato degli altri, per la qual cagione credo che s’inducesse monsieur de la Bruyere a dir[[25]](#footnote-25) che Cornelio forma gli uomini come dovrebbono essere e Racine come sono, ma per vero dire s’applica male a quelli due poeti una tale sentenza che fu dalli antichi fatta tra Sofocle ed Euripide. A Racine, secondo il mio parere, conviene il vanto di fare gli uomini come debbono essere; Cornelio all’incontro per far gli uomini come esser debbono li fa sovente quali esser non ponno, sul qual metodo s’è lavorata la maggior parte delle francesi tragedie. Ciò massimamente mi spiace laddove tali caratteri pregiudicano al fin tragico, come avviene nella *Sofonisba* di Cornelio, la quale, per essere feroce e non sentire alcun affetto per lo marito abbandonato, si rende meno atta a farsi compatire. Quindi pure avvenne che la *Sofonisba* di monsieur Mairet piacque in Francia molto più di quella di Cornelio, perocché dallui fulle imposto un costume più naturale e più dolce. Il medesimo si potrebbe dire d’Orazio, a cui Cornelio ascrive un costume troppo aspro, il che non fa il nostro Aretino, che per altro lo rappresenta coraggiosissimo.

[5.2.9] Ma convien far ragione a’ francesi con non tacere che, laddove essi si son proposti per accidente di muovere l’uditore a pietà d’alcun personaggio participante delle tragiche azioni, han saputo con molta arte cattivargliela o nascondendo, o scemando al possibile le colpe che secondo l’esatta fedeltà della storia avrebbon potuto, coll’offendere i nostri animi, impedirci la necessaria indulgenza. Però si loda Cornelio ben giustamente d’aver nella *Rodoguna* preservato Antioco dal parricidio, ancorché egli non sia veramente il principale attore, come il poeta si persuade.

[5.2.10] Non così puossi però lodare monsieur Duchè, che siccome mostra d’avere inteso meglio d’altri la vera idoneità de’ protagonisti tragici, così s’è fatto lecito d’alterare nel suo *Assalonne* l’istoria sagra, acciò questi non fosse odiato anzi che compatito. Si difende fievolmente l’autore con dire che dotti teologi l’han liberato da tali scrupoli. Quando egli non avesse peccato come poeta in teologia ha peccato in poesia, perocché le circostanze della divina scrittura si suppongono note e non soggette a quella varietà d’opinioni che s’incontra nella storia umana. Per altro credo altresì non potersi senza offesa delle sagre carte, in cui ogni fatto ed ogni detto è misterioso alterar le cose a capriccio. Fu però con ragione da’ critici censurato il poema del parto della Vergine del Sannazaro, e l’*Iephte* del Buccanano. Racine nell’*Ester* osservò bene tal regola.

[5.2.11] Circa le persone non primarie non voglio lasciar di dire un difetto, in cui qualche fiata è caduto Pietro Cornelio ed alcuni altri più moderni, come che Racine siasene guardato. Questo è nel rappresentare de’ malvagi senza necessità. Ciò m’ha sorpreso massimamente nel *Catone* di monsieur Des Champs, ove l’autore si vale della libertà poetica per inchiudere nella favola Farnace, che nulla ha che fare nella azione, e non contento d’imitarlo quale egli fu, lo finge anche peggiore attribuendogli misfatti dallui non sognati. Male si scusa il poeta con dire che non lo crede capace di far cattiva impressione, perciocché viene proposto come uno scellerato abominevole. La malvagità punita, tuttoché non necessaria, sarebbe soffribile in tragedia di lieto fine, ma in una di fin lugubre come è quella non può fare si non effetto nocivo, distraendo l’uditore in affetti diversi dalla pietà. Lascio però giudicare quanto sia ridevole il motivo per cui mostra questo francese d’essersi indotto a ciò fare, dicendo egli nella sua prefazione: «Persuadé qu’il faut des ombres dans un tableau, j’ai taché d’opposer des crimes aux vertus de Caton». Quasi che la luce della virtù abbia d’uopo del contrasto delle ombre per comparire. Non saprei scusare neppure monsieur de la Fosse per avere nella *Polissena* fatto Pirro reo senza necessità d’essersi opposto al paterno comando con pertinacia irreligiosa e con civile dissenzione; da che s’è ben guardato il nostro Annibale Marchesi.

## Articolo III

[5.3.1] La bontà morale che nel più de’ loro protagonisti hanno rappresentato gl’italiani non giunge che ad una mediocrità capace d’incontinenze e d’imprudenze e simili difetti, nel che non si sono scostati dal fine tragico. Contuttociò desiderarei in alcuni d’essi, che si mostrasse più di virtù che di passione viziosa e che si fosse con arte scemata la gravezza di certe lor delinquenze che li fanno apparire men degni di compassione. Tra questi si puote annoverare Beatrice che è nel *Corradino* del Caraccio, della quale s’accennano bensì varie passate virtù, ma non se ne vede orma nel corso della favola che possa rendere compatibile la di lei disgrazia, sicché tutta la pietà rimane sopra l’innocente Corradino. Per altro non sono mancati degli autori che, scordati del mezzo proprio per recare un profittevol timore, altro non han preso a mostrare che l’innocenza e la virtù depressa; de’ quali possono esser saggio il *Palamede* ed il *Servio Tullio* del Gravina. Né tacerò d’altri poeti, anche più male avveduti, che senza alcun riguardo han posto sulle scene azioni e sciagure di protagonisti empi che né possono muover compassione, né giovar col terrore, perché di quella sono indegni e questo si rende inutile al più della gente che non è sì scellerata. Tali mancamenti si veggono nella *Progne* del Domenichi, e nella *Fedra* di Francesco Bozza, la quale ben longe dalle circostanze artifiziose ritrovate da Racine per renderla degnamente compatibile, procaccia arditamente di soddisfare l’adultere ed incestuose voglie e quindi non per altrui stimolo, ma contro il buon consiglio della stessa nutrice, desiderosa di vendicarsi s’avanza ella stessa a calunniare l’innocente figliastro, laonde ciò che poteva soffrirsi in certo modo presso Euripide e presso Seneca, i quali trattarono tal fatto sotto la persona d’Ippolito, diviene per questo poeta insopportabile.

[5.3.2] Il frutto del terrore, non men che dello esempio morale, si scema anche in altra guisa, cioè col mostrar punito un delitto col trionfo d’un maggiore, della qual cosa si veggono forse più esempli ne’ nostri che ne’ francesi. Tali sono particolarmente quelli ch’abbiamo nella *Progne* sopracitata, nell’*Acripanda* d’Antonio Decio e nella *Tullia* di Lodevico Martelli, ma diviene più detestabile simile impunità de’ rei trionfatori, poiché si veggon per opera loro perire gl’innocenti, come nella *Perselide* di Pier Jacopo Martelli, dove si fa pure la sultana più rea che non appar dalla storia, fingendosi che operi per pura ambizione, non per amore del figliuolo.

[5.3.3] Ne’ personaggi di secondo ordine avvi pure in alcuni nostri della colpevole inavvertenza. Di vero io non so vedere alcuna necessità nell’*Ezzelino* del signor Baruffaldi che richiedesse Ansedisio, uomo d’iniquità ben nota, la quale riesce tanto più biasimevole quanto importuno al fin morale della poesia è il suo sopravvivere. Nulla più faceva di mestieri l’Ebreo che si vede nel *Procolo* di Pier Jacopo Martelli, la cui avarizia forma un carattere più proprio per lo ridicolo della commedia che per la gravità della tragedia. Marco nell’*Appio Claudio* del Gravina era persona necessaria, ma il suo perfido e calunnioso ruffianesimo non doveva vedersi senza castigo. Ma delle leggi della bontà morale ho parlato abbastanza.

## Articolo IV

[5.4.1] Passeremo ora al decoro, il quale ancorché sia per se stesso preso qualità de’ costumi meno instruttiva, non è però meno essenziale. Esso è come canale per lo cui mezzo s’insinua piacevolmente la probità, la quale non avrebbe alcuna forza, se non venisse da quello per così dire animata, perciocché non essendo il decoro se non una certa convenevolezza che hanno l’opere ed i ragionamenti colle persone, ogni azione ed ogni discorso rimane senza la medesima inverisimile. Orazio ristrinsela sotto l’osservanza di cinque attributi, cioè della condizione, dell’età, del sesso, dell’ufficio e della nazione, mentre disse:

Intererit multum davusne loquatur herosve,

Maturusve senex an adhuc florente juventa

Fervidus, an matrona potens, an fedula nutrix,

Mercatorne vagus, cultorne virentis agelli,

Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis.

Io riduco al decoro anche l’egualità, tuttoché si soglia distinguere perocché, se dritto si mira, altro non è la mancanza di questa che una offesa di quello.

[5.4.2] Furono delle predette proprietà poco esatti osservatori i Greci, o fosse ciò difetto della adolescenza in cui si trovava allora la poesia, o, come altri ha creduto, della rozzezza di que’ popoli, i quali amavano stoltamente gli spettacoli e massimamente le tragedie. In ciò che riguarda la lesione della dignità de’ caratteri appare certo che il costume del secolo aveva non poco contribuito: però nelle tragedie scritte a’ tempi del Romano Impero, che vanno sotto il nome di Seneca, si veggono corretti degli sconci commessi in tale proposito non pur da Euripide, ma da Sofocle stesso, quantunque per altro esse sieno inferiori alle greche. Può servire per saggio la morte della reina Giocasta, che appresso il greco poeta s’appicca ad un laccio ed appresso il latino s’uccide col ferro. Parimenti con giudizio vien mitigato da Seneca il discorso che secondo Sofocle fa Ercole al figliuolo per obbligarlo ad essere parricida e divenire consorte della concubina paterna. Hanno le loro indecenze sì gl’italiani che li francesi, ma con particolar differenza.

[5.4.3] Una delle colpe più comuni a’ francesi consiste nell’avvilir troppo in grazia dell’amore i loro eroi, il che riesce tanto più assurdo quanto procacciano di farli maggiori che non sono. Per tal cagione fa stupire il vedere, nell’*Alessandro* del Racine, uscir quel re dal conflitto curando più d’anticiparsi il contento di riveder l’amata Cleofila che di sapere il fine del suo nemico. Tomaso Cornelio deprava il costume del conte d’Essec col renderlo pazzo d’amore e farlo morire più per disperazione che per la grandezza dell’animo. Telefo travestito, cui per cagion d’amore introduce monsieur de la Fosse nel campo de’ greci, merita per lo meno quella censura che nelle *Rane* d’Aristofane dassi ad Euripide, perché indusse de’ re sul teatro sotto abito non decoroso.

[5.4.4] Un altro errore assai frequente è l’alzar troppo all’incontro i caratteri delle donne, dandosi loro ancorché più deboli per natura, il coraggio proprio degli eroi per superare la violenza de’ teneri affetti. Nell’*Edippo* di Pietro Cornelio si vede unitamente tale contrapponimento, ove si crederebbe Dircea un eroe e Teseo una femina, mentre invece di far servire l’amore alla grandezza dell’animo non sa questi sostenere per una scena intiera l’impresa dissimulazione. L’altera asprezza di Sofonisba, la magnanimità di Cornelia sorpassano il sesso virile non che il donnesco.

[5.4.5] Il terzo difetto, il quale è molto generale, è la poca distinzione delle nazioni, e come che consista esso principalmente nell’attribuire a vari popoli anche più barbari la galanteria amorosa, ed il genio delle francesi maniere si trova talor notabile anche per l’inosservanza e per la confusione delle altre nazionali proprietà, siccome pecca solennemente monsieur Crebillon nel suo *Radamisto*, fingendo che questi fosse inviato da’ romani ambasciatore a suo padre Farasmane, ancorché fosse contro il rito romano il dare a barbari carattere d’ambasceria. Né meno strana è presso Racine la grandezza e la nobilità de’ sentimenti di Poro, la cui ferocia secondo Curzio era grande bensì, ma la coltura non eccedeva i limiti della rozzezza indiana, venendogli ascritta «quanta inter rudes poterat esse sapientia»[[26]](#footnote-26). Tralascio la galanteria con la quale egli dice che corre al vincere

Bien moins pour éviter

Le titre de captif, que pour le mériter[[27]](#footnote-27).

[5.4.6] Rispettivamente all’ufficio, all’età e all’uguaglianza sono più radi i falli. Intorno all’ufficio hammi offeso assai nelle tragedie di Cornelio la temerità con cui parla Placido alla moglie paterna, Dircea a Giocasta sua madre e a Edippo suo padre. Intorno l’età mi viene in mente l’esempio del *Britanico* di Racine, il quale, ancorché si finga imprudente, parmi che superi col senno gli quindici anni. Gioa, nell’*Atalia* del medesimo, eccede anche più li dieci anni, che licenziosamente gli si ascrivono dal poeta con alterazione della storia sacra, perocché quantunque le sentenze ch’egli dice sieno di quelle, che puote avere appreso nella scrittura, l’applicarle sì bene e sì d’improvviso alle proposte, non è possibile a tale età. L’equalità da Pietro Cornelio e da Racine è stata generalmente bene osservata. In qualche più moderna tragedia si vede nondimeno mal conservata, e particolarmente nel *Radamisto* del Crebillon.

## Articolo V

[5.5.1] Fra le circostanze del decoro quella che più s’è trascurata da’ nostri poeti è la maestà delle tragiche persone, di che credo essere stata cagione la cieca imitazione degli esemplari greci. Cotale difetto in tre guise si vede occorso. Una è dove si sono rappresentati soggetti assai antichi, i quali per loro natura vogliono una semplicità troppo dissimile dalle nostre consuetudini, né in ciò puossi altro desiderare se non qualche giudiziosa mescolanza della moderna grandezza, la quale, senza distruggere l’essenza de’ riti antichi, alletti e passioni lo spettatore. Per mancanza di questa credo esser rimaste con poco applauso molte italiane tragedie. La ragione che a ciò mi muove è che il popolo, per cui tali favole son fatte, non apprende l’idea d’un re senza l’idea della maestà che suole accompagnarlo, laonde ove questa manchi, la rappresentanza riesce men verisimile e meno efficace. Per simile cagione il nostro Tasso[[28]](#footnote-28) fu di parere che non si dovesse scegliere per un poema argomento che per l’antichità richieda costumi troppo dispari, ma ristrinse egli troppo col suo rigore le materie, potendosi ciascuna accomodare a’ nostri tempi. Il Giraldi però[[29]](#footnote-29) lodò molto ragionevolmente Seneca, perciocché laddove egli rappresentò li medesimi successi d’Euripide, diede loro una maggior maestà.

[5.5.2] L’*Oreste* del Rucellai, la *Merope* del Torelli con moltissime altre ch’abbiamo di soggetti greci patiscono l’accennato difetto. Ma questo è di poca considerazione a rispetto d’altre composte sopra avvenimenti romani, perciocché in esse si scorge altro errore contro la proprietà della nazione, avendo quasi tutte qualche bassezza. In questo numero è la *Sofonisba* del Trissino, ove si vede fra l’altre cose che Lelio, il quale, dopo Scipione, secondo il poeta tenea del campo il più sublime onore, si trattiene nell’ufficio vile ed indegno del roman fasto di visitare le stalle. Il Conti nel suo *Cesare* sostenne meglio degli altri il decoro de’ romani: contuttociò non parmi proprio della maestà d’un dittatore ch’egli si trattenga in un pubblico atrio a far tutti i ragionamenti di quel dramma, massimamente quello della scena 1 dell’ atto 4.

[5.5.3] Grave sconcio contro la tragica dignità pure è quello che deriva dalla qualità delle azioni principali, sovente improprie. Fra molti esempli che di queste potrei recare m’ha sommamente stomacato quella che compone tutto il fondamento della favola intitolata l’*Appio Claudio* del Gravina, conciossiaché non si potesse scerre fatto più sconvenevole non meno per la viltà che per l’iniquità, non essendo egli altro che l’impresa di tradire una fanciulla. Notati i falli più generali non lascerò di dire, circa l’altre proprietà del decoro, che s’incontrano qualche fiata de’ difetti enormi. Grave nel proposito dell’ufficio è quello di Tullia[[30]](#footnote-30) nella scena che fa con la madre, ove rinfacciando ella a’ parenti de’ misfatti dice cose indegnissime: in che tanto è più da biasimarsi l’autore, quanto pecca contro la storia introducendola ad operar per odio del padre e della madre, mentre secondo Livio non aveva altro stimolo che ‘l desiderio di regnare. Impropri per lo costume d’un giovine allevato fra l’armi e convenienti solo ad un filosofo sono i seguenti versi, che il Rucellai fa dire al suo Oreste per provare che fosse vano l’oltraggio che credeva fargli Toante:

E non sa che l’uom muor dal dì che nasce

e ch’ei comincia a viver quando muore.

A che quivi appresso soggiunge:

Pensate, che lo spirto che Dio colse

dall’ampio grembo su; poscia lo pose

come una luce in questi cechi sensi,

desia tornar nel suo patrio albergo.

[5.5.4] Offende sopra modo nel *Torrismondo* del Tasso il sentire la reina madre che persuade la figliuola a maritare, descrivere allei li piaceri, li soavi sussurri ed i baci che si rammentava nel suo letto vedovile, come farebbe una sfacciata ruffiana. Né propria del sesso e della sua educazione è la risposta che ella rende a’ consigli materni laddove invidia fuor di proposito la sorte de’ guerrieri. Per disuguaglianza sconvenevole è il costume della Merope del Torelli, la quale dopo aver mostrato nel corso della tragedia contro Polifonte tutto quell’odio che si può concepire per un tiranno, uccisor del marito, usurpatore del suo regno, al fine vedendolo estinto per mano del proprio figliuolo, invece di gioire per essere liberata e per essere ricoverato nel regno il figliuolo stesso, si trattiene a dire a favore del morto tiranno:

Fosti re valoroso e quel che duolmi

e per forza mi trae dagli occhi il pianto,

fosti leal, fosti cortese amante.

Quindi dopo avere proseguito più lungamente a lodarlo, soggiugne, come se la vanità della sua bellezza fosse stata cagione della morte di due amati re:

O mia vana bellezza, eccoti estinti

avanti due re grandi, e tuoi fedeli!

Che più t’insuperbisci, o che altro pregio

omai che morte, o che continuo duolo

da tal trionfo da tal fasto attendi?

[5.5.5] Indecente per inequalità trovo anche il costume dell’*Oreste* del Rucellai, il quale, come che forte in tutto si dia a conoscere, chiede poscia soccorso alle donne del coro per la commozione che gli reca la memoria della sorella già gran tempo estinta in apparato simile al suo. Il poeta ha voluto ad imitazione dell’Enea virgiliano unire in Oreste la pietà colla fortezza, ma egli è caduto in errore inescusabile, perciocché (omettendo che Enea appresso Virgilio non chiede mai aiuto a donne in simili congiunture, né tra morti, come qui succede ad Oreste) non era da giudizioso scrittore l’imitar Virgilio in una massima, per cui si rese egli stesso condannevole nel suo poema, ove fa piangere Enea ora sotto il tempio di Giunone nel guardare le immagini dell’assedio di Troia, or nella perdita di Creusa, or nell’abbandonamento della patria, or nel partire da Andromaca, or nell’affogamento di Palinuro, ed in più altri luoghi. Conciossiaché, quantunque la pietà non si possa eschiudere dal numero delle virtù, l’abito del piagnere agevolmente è sempre indizio d’animo molle e di fievolezza feminile che mal s’accorda con la magnanimità: che che s’abbian detto alcuni, schiavi ammiratori di Virgilio. Però con ragione fu da Platone[[31]](#footnote-31) biasimato per simili mancanze di decoro anche Omero, che fece scorto al poeta latino.

## Articolo VI

[5.6.1] La terza qualità de’ costumi che ci occorre d’esaminare è la somiglianza, la quale è dal decoro in ciò differente, che questa riguarda la particolare corrispondenza che hanno le persone colla storia o colla fama, siccome l’altra spetta generalmente al sesso, all’ufficio ed alle altre condizioni. Contro questa peccano il più delle volte i francesi in due maniere, cioè o nell’elevar troppo i caratteri oltre i confini del verisimile, o nell’accomunarli tra loro nell’uso dell’amore. E come che d’amendue questi falli possano servire per prova gli esempi sopra addotti in altri propositi, con tutto ciò per lo primo non voglio omettere il carattere espresso nella persona di Filottete dall’Arouet de Voltaire. Egli nel novello suo *Edippo* appar tale che appena si potrebbon dire d’Ercole stesso, di cui fu soldato, i vanti che il poeta gli mette in bocca, rubando a Seneca i sentimenti con cui Alcmena parla del proprio figliuolo.

[5.6.2] Per lo secondo è notabile il costume d’Ippolito nella *Fedra* del Racine e quello d’Elettra appresso il Crebillon. Ippolito non pur da Euripide e da Seneca vien descritto alieno da pensieri venerei, di costumi rigidi e seguace di Diana, ma da tutti coloro che hanno di lui parlato si raccoglie ch’egli era tale. Però nelle favole[[32]](#footnote-32) d’Igino, nelle *Metamorfosi* d’Ovidio[[33]](#footnote-33), nell’*Eneide* di Virgilio[[34]](#footnote-34) leggesi che Diana, dea della pudicizia, lo protesse sì, che per mezzo d’Esculapio ritornollo in vita. Ed Orazio[[35]](#footnote-35), benché neghi tal fatto, ciò non ostante nomina Ippolito pudico. Che se Virgilio narra avere egli sposata Aricia, ciò però non fece secondo lui che dopo essere risorto sotto nome di Virbio. Io per ciò non so come si potesse da Racine finger cotanto erudito nella galanteria amorosa senza guardare il carattere lasciatoci dagli antichi.

[5.6.3] Elettra, giusta le prische memorie, conservò sempre un odio implacabile contro Egisto uccisore di suo padre, usurpatore del suo regno ed autore della di lei schiavitù, e trasse in continua afflizione la vita fin che il fratello dallui preservato in fanciullezza ed altrove mandato in educazione giunse in età di fare la comune vendetta. Monsieur Crebillon per nobilitare il di lei carattere le attribuisce qualità ripugnanti non pure alla fama, ma alla natura stessa, fingendola innamorata del figliuolo d’Egisto, perocché siccome l’amore, il quale[[36]](#footnote-36) *luxu, otio, nutritur inter laeta fortunae bona*, non si confà colla vita misera ed angosciosa d’Elettra, così disconviene al suo odio, il quale doveva renderla avversa a tutto ciò ch’aveva attenenza con Egisto. Quindi si può scorgere quanto male scusisi il poeta con dire ch’egli non ci presenta la favola di Sofocle o d’altri, ma la sua, e che non si può riprendere d’avere alterato il costume d’Elettra nulla più che i pittori che dopo Apelle hanno dipinto Alessandro senza fulmine in mano. Sofocle ha bensì commesso delle indecenze nel costume d’Elettra che non pure imitare non dovevansi, ma s’avevano a schifare. Nonpertanto non era lecito ascriverle carattere sì fantastico.

[5.6.4] Una parte de’ nostri poeti s’è liberata dalla soggezione di rassomigliare la fama col prendere persone o finte o non note, ma siccome con ciò non hanno commessi errori contro la medesima, così riescono meno ingegnose e men dilettevoli le lor favole, e talor anche meno utili. Con tale libertà sono scritte l’*Orbecche* ed altre del Giraldi, il *Torrismondo* del Tasso, l’*Idalba* del Veniero, l’*Elisa* del Closio, la *Dalida* del Groto, l’*Acripanda* del Decio. Gli altri che hanno imitato persone celebri non si sono d’ordinario scostati dalle tracce delle loro memorie e sono anzi incorsi in qualche difetto per aver talora affettato troppo la rassomiglianza, ove ella offendeva alquanto la convenienza.

[5.6.5] Per questa cagione i’ non saprei approvare i garrimenti contenziosi di Pirro e d’Agamemnone nella *Polisena* del Marchesi, ove s’imitano senza moderazione quelle indecenze che hanno reso condannevoli negli antichi originali i caratteri de’ medesimi e d’altri eroi. La necessità d’osservare la convenevolezza dispensa dallo rassomigliare la stessa storia non che le favole, quando si può dissimulare alcun difetto senza contrapporsi alle loro notizie: però con ragione fu dal padre Bossu[[37]](#footnote-37) lodato Cornelio per aver giudiziosamente soppresso l’avara inclinazione di Maurizio, la quale come indegna d’uno imperatore avrebbe offeso gli spettatori. All’incontro male avvisossi Monsier Duchè d’attribuire ad Assalonne il carattere di penitente per abilitarlo al movimento della compassione, conciossiaché contraria alle memorie della Sacra Scrittura. Né con tale occasione lascerò di biasimare il medesimo poeta, poiché per render Gionata idoneo a recare un salutevole terrore lo rappresenta fanatico, laddove gli fa dire: «l’ignorance est au crime une frivole excuse», volendo egli esser reo più che non è[[38]](#footnote-38). Quegli che tra nostri ha meglio d’ogni altro rassomigliato la storia, omettendo solamente ciò che poteva pregiudicare al fin tragico, è l’abate Conti. Li francesi non hanno alcuna tragedia ove sieno con pari esattezza ritratte le idee de’ caratteri antichi.

## Articolo VII

[5.7.1] Ora che abbiamo esaminato sì le tragedie italiane che quelle de’ francesi rispettivamente alle qualità de’ costumi, ci rimane ad osservarle in riguardo del maggiore o minore scoprimento de’ medesimi, il quale è una parte sopra l’altre notabile come fondamento di quelle, perciocché laddove questo manchi debbon mancare necessariamente la bontà, la convenienza, la somiglianza; ove per contrario gli atti ed i discorsi son copiosamente e vivamente costumati, cresce altresì l’ornamento che la favola riceve dalle predette circostanze, oltre di che li costumi sussistono in qualche luogo senza bisogno d’equalità, di somiglianza e di bontà. Una parte della morale imitazione non dà veruna loda al poeta, essendo di sua natura unita a’ fatti e però necessaria a qualunque favola. Che se Aristotele narra essersi composte da certi poeti del suo tempo molte di esse senza costumi, non vuolsi intendere se non che esse ne trascuravano assai l’uso ch’avrebbon potuto farne.

[5.7.2] L’altra parte è un ornamento che avvalora l’utile degli drammi, senza lasciare apprendere al popolo che si voglia instituirlo, e ne accresce l’aggradimento col diletto suo proprio. Di ciò si veggono esempi nobilissimi nelle reliquie ch’abbiamo delle greche tragedie, e massimamente appresso Sofocle, che per animare i costumi derivò le sentenze dalle particolari inclinazioni, non da principi universali e filosofici. Contuttociò, s’io mal non m’appongo riflettendo sopra di esse, que’ poeti guari non si curarono di qualificare altri caratteri fuori che quello de’ primi personaggi, traendo per lo più non dalle morali disposizioni, ma da’ fatti i sentimenti degli altri interlocutori. Inoltre quegli stessi costumi ch’avevano intenzione di rappresentare non furono nelle loro tragedie dipinti con quel rilievo e con quella vivacità che abbiamo poscia osservato in altre. Il medesimo dee dirsi di gran parte delle favole nostre de’ passati secoli: quindi avviene che molti discorsi che potrebbonsi perentro animare con grande allettamento del popolo, riescono freddi e senza attrattiva.

[5.7.3] Per avvedersi di ciò non hassi che a leggere nella *Sofonisba* del Trissino i ragionamenti di Lelio, di Catone e di Scipione, i quali, come che fossero idonei a rapire ogni uditore colla distinta grandezza del loro carattere, nulla più l’occupano che se essi fossero altre comuni persone: li francesi, che hanno procacciato ciascun mezzo di dilettare in supplimento di quel proprio e finale piacere da essi trascurato, hanno il merito d’aver dato a’ costumi una estensione, un risalto ed una vivacità che prima non avevano avuto. Nondimeno alcuni de’ nostri in questi ultimi tempi gli hanno anche in ciò superati. Certo chi leggerà le tragedie di Pier Jacopo Martelli incontrerà non solamente de’ caratteri più esemplari e più propri, ma più vivi ancora e più vari. Il *Corradino* del Caraccio, la *Merope* del Maffei, il *Cesare* del Conti con qualche altra sono pure sì eccellenti per la rilevata e copiosa pittura di convenevoli costumi che nel lor genere non possono i francesi pretendere veruna superiorità.

# Capo VI.

Della qualità dello stile praticato da’ poeti d’ambedue le nazioni.

## Articolo I

[6.1.1] Lo stile che riceve la sua essenza da’ pensieri e dalle parole trae altresì dal vario componimento di quelli e di queste le convenevoli proprietà che perfezionano il suo valore e la sua bellezza. Però, benché nel capo precedente abbia ragionato della sentenza per ciò che riguarda lo scoprimento del costume, mi rimane ora a discorrere della medesima, considerata come idea di ciò che si sente, o si vuole dalle persone tragiche. Ella soggiace propriamente alla retorica, ma tanto distinguesi dalla oratoria invenzione, quanto l’una viene con agevolezza in mente e si serve di voci usitate e naturali, e però fu da qualcuno detta cittadinesca; l’altra non sovviene se non a chi parla studiosamente ed ama per lo più maggior coltura di parole e di figure: senza che questa seconda ha per oggetto principale il provare e per accessorio il muover gli affetti, la prima all’incontro è più diretta a muovere che a provare. Esamineremo adunque nelle favole de’ nostri e de’ francesi poeti la qualità sì de’ concetti, come de’ vestimenti, che a’ medesimi presta l’elocuzione, avendo rispetto ed al fine della tragedia ed alla condizione di chi vi favella.

## Articolo II

[6.2.1] Più scrittori di tragedie italiane ebber ciò di comune, che mal sostennero con lo stile la tragica maestà, perocché disperdendo i concetti in una verbosità prolissa, priva di ritegni, e propria ben sovente della prosa più famigliare, egli riusciva languido e dozzinale, ed invece di ricever sostegno dal verso, cadeva nel noioso suono d’una vil cantilena, con difformità nulla meno spiacevole di quella che apparirebbe in vedere gran matrona abietta nell’abito e scomposta nel portamento. Inoltre agli stessi concetti manca talora la necessaria grandezza, massimamente ove si fanno parlare romani con la greca semplicità.

[6.2.2] Un terzo difetto de’ medesimi si è che per sostenere in alcuna guisa sì cadente elocuzione hanno frammischiato con disuguaglianza di stile comparazioni ed allegorìe, le quali appaiono tanto maggiormente improprie, quanto sovente si fanno proferire a persone appassionate. Tale è nella *Sofonisba* del Trissino la seguente espressione detta da quella reina nel colmo delle sue afflizioni:

Turbato è ‘l mare, e mosso un vento rio,

pur troppo oimè per tempo

che la mia nave disarmata inscoglia.

Il Giraldi nelle sue tragedie ha molti esempli di ciò; non dissimile del precedente è quello ove Oronte dice fra sé mentre si duole di sue disavventure[[39]](#footnote-39):

Difficile è nell’onde acerbe, e crude

quando l’irato mar poggia, e rinforza,

tener dritto il timone: ma non deve

però esperto nocchier perder sì l’arte,

che dall’ira del mar rimanga vinto,

senza opporsi al furor: che spesse volte

vince l’altrui valor l’aspra tempesta,

e s’avvien pur ch’ei si sommerga in mare,

gran parte di contento è non avere

lasciato cosa a far per sua salvezza. [...]

Chi crederebbe che un uomo il quale veramente pensi alle proprie calamità, mediti i casi del nocchiero?

[6.2.3] Nell’*Orazia* dell’Aretino, oltre certe indecenti allegorie, notabile è la similitudine che reca Publio Orazio pregando il popolo romano acciocché non condanni il suo figliuolo. Dice egli:

La gioventù, furor della natura

che in l’esser suo un caval fiero sembra

dai legami disciolto in un bel prato,

che in sè ritroso la giumenta vista

nei campi aperti alza su i crini folti,

le nari allarga, e la bocca disserra,

fremita, ringe, calcitra e vaneggia,

poi dopo alcuni salti e forti, e destri

mosso il gagliardo e furioso corso

né precipizio u’ traboccarsi possa,

né tronco, dove dar di petto debbia,

né sasso, o altro ivi in suo danno guarda.

Tra gli autori delle prime tragedie si distinse con qualche particolar pregio di sublimità il Rucellai nell’*Oreste*, benché affettasse di render magnifico lo stile con forme talor troppo poetiche e con l’uso di parole troppo latine, ed offendesse la gravità della tragedia con qualche cicaleccio.

[6.2.4] Altri scrittori di quel secolo avvedendosi della languidezza che pativan le prime favole tragiche, s’avvisaron di provvedere al mancamento con gli ornamenti non pur della epica, ma della lirica poesia; quindi avvenne che spogliarono il Petrarca de suoi be’ modi di dire per introdurli nella tragedia, perdendo di mira il suo vero fine, che non puossi ottenere se non per mezzo di concetti e parole dicevoli alla natura. Laonde i lor tragici discorsi per essere pieni d’abbellimenti alieni dal proposito, rimangono inefficaci alla compassione ed al terrore, e le persone che li pronunciano pare anzi che scherzino o che vaneggino invece di trattar cose gravi, o di dolersi. Cominciossi a frequentare tal sorta di fiori nella *Canace* dello Speroni, uomo per altro dotto, ma che per la tema d’incorrere nella noia delle altre favole e per l’avidità di far pompa di tutte le ricchezze della sua eloquenza, si lasciò trasportare a sparger queste oltre misura fuori di tempo e di luogo in ogni tragico intertenimento. Di vero s’egli avesse applicato il suo stile a descrivere solamente passioni tenere, non ad eccitarne di gravi, egli sarebbe tanto più lodevole del Tasso e del Guarini, quanto è servito di scorta all’*Aminta* dell’uno ed al *Pastor Fido* dell’altro come agevolmente si riconosce dal loro confronto, e si comprova dallo stesso Guarini, il quale scrivendo allo Speroni[[40]](#footnote-40), dopo aver detto che la leggiadria dell’*Aminta* è derivata dalla imitazione della *Canace*, confessa ch’egli s’è proposto lo stile della medesima per esemplare del *Pastor fido*. Ma gl’infioramenti che resero pregevoli quelle due pastorali, resero inetta questa tragedia.

[6.2.5] Di molti esempi che potrei recare, ne porrò qui due soli che s’incontrano nelle prime scene. Eolo nella prima favella cosi:

Lunge dalla mia casa

cada l’ira di Marte,

scuota Bellona il suo flagel sanguigno,

sparga l’odio in disparte

il suo veleno e la discordia pazza

squarci altrove a se stessa il petto, e i panni.

Nella scena 3 dice Deiopeia alla cameriera:

Ben puoi sicuramente

spaziare a tua voglia

per entro a miei segreti

tu la cui fede ha seco ambe le chiavi,

onde si serra, ed apre

l’arbitrio del mio cuore.

Seguirono l’abuso dello stile più poeti che appresso scrissero tragedie, ora troncando la compassione in mezzo al corso delle passioni più violente con l’improprietà de’ poetici concetti, ora prolungando con inutili pompe la dicitura, invece di levarne il soverchio ch’aveva pregiudicato allo Speroni. Nella *Progne* del Domenichi, nell’*Idalba* del Verniero, nell’*Elisa* del Closio, nel *Torrismondo* del Tasso, nelle tragedie del Torelli si scorgono di ciò copiose prove e benché questi due ultimi usassero maggior copia di gravi sentenze, non aggiunsero però al loro stile valore corrispondente, perocché paiono esse quasi sommerse nel verboso inondamento. Muzio Manfredi, che scrisse la *Semiramide* con uno stile più proprio degli altri, pur non guardossi da molte superfluità in cui farebbe di mestiero adoperar la falce, né libero del tutto è da liriche affettazioni. Fra l’altre che m’occorsero offesemi quell’importuno concetto che dice Nino verso il luogo in cui ritrova estinta la consorte con i figliuolini trucidati da Semiramis:

Morta hai tu qui di questo cor la fiamma

ma l’incendio è pur vivo, e cresce ardendo.

[6.2.6] Bongianni Gratarolo nell’*Astianatte* s’astenne dal poetico, ma diede talor nelle frasche. La sua *Altea* non meno per la dicitura che per la natura de’ versi cade troppo nel basso. Il Cebà siccome nelle azioni così pure nello stile ha più del comico che del tragico. Nel *Solimano* del Bonarelli, che successe a’ predetti poeti, si scorgon tratti d’una grandezza che la tragedia prima non aveva avuto, ma di quando in quando per passi troppo fantastici e pieni di furor poetico esso inciampa e sviene. L’*Aristodemo* fu sopra tutte difformato dalle liriche inezie. L’autore, che fiorì nel tempo che per la corruttela del gusto s’amavano i fiori più che i frutti, ed erano in credito i falsi brillanti, non seppe guardarsi d’empierne la tragica poesia. Il cardinal Delfino diede principio all’abbandonamento degli scherzi, recando alla tragedia della maestà sì con le sentenze che con la maniera d’esporle. Quindi risorgendo vie più la coltura abbiamo avuto più moderni i quali ne’ lor tragici saggi hanno mostrato che l’italiana favella è capace della natural dicitura senza cadere nel basso e della tragica grandezza senza trasandar nel poetico.

[6.2.7] Il *Corradino* del Caracci, la *Merope* del Maffei, la *Didone* del Zanotti, l’*Ulisse* del Lazzarini, le *Tragedie* di Pier Jacopo Martelli, d’Annibale Marchesi, del Baruffaldi, il *Cesare* del Conti ed altre hanno generalmente uno stile lodevole, ancorché rada sia che non abbia qualche germoglio da mozzicarsi: perciocché io non sono del parere di Pier Jacopo Martelli, il quale[[41]](#footnote-41) scrisse che lice usare, ma rare volte «qualche cosa di quasi inverisimile e di poetico che faccia la spia all’ascoltante, levandolo in tal qual modo d’inganno: perché per far conoscere l’eccellenza dell’arte è d’uopo che l’arte sia conosciuta e distinta dalla natura per qualche tratto che la corregga non solo; ma s’abbisogna ancora non la somigli». Avvalora egli il suo sentimento colla similitudine d’una pittura che rappresenti Adone ferito dal cignale e dice che se in nulla per dipinto egli si conoscesse, le fanciulle lo fuggirebbono, laddove riconoscendolo per finto vi perdono sopra gli occhi, vi s’interessano e ne sentono compassione. Ma egli prende un granchio, prima perché non occorrono artifizi per dare a vedere l’imitazione, la quale è già nota a chiunque sente o legge tragedie; inoltre le fanciulle per la riconoscenza dell’artifizio ammirerebbon bensì quella immagine, ma l’interesse e la compassione che ne avrebbono deriverebbe dalla fantasia che nonostante il disinganno dello ‘ntelletto riceve le impressioni dell’obbietto finto con un commovimento simile a quello del vero. Tutto ciò che lice per mio parere al poeta, si è il dare alle azioni ed alle passioni que’ migliori sentimenti che umanamente possono ricevere, essendo ufficio del poeta rappresentar tutto nella maggior perfezione.

[6.2.8] Ma ritornando a’ nuovi nostri autori, io desiderarei pure nello stile di vari qualche maggior ritegno e brevità, perciocché quindi nasce la gravità proporzionata al decoro delle persone grandi, come bene avvertì ne’ *Proginnasmi*[[42]](#footnote-42) Udeno Nisieli (altrimenti Benedetto Fioretti), critico giudizioso de’ poetici scritti. Però siccome Virgilio in simili discorsi fu più maestoso d’Omero, così Seneca vinse i tragici Greci, ancorché in alcune tragedie per troppa vaghezza di procacciarsi ammiratori sia caduto in una scolastica affettazione. Pier Jacopo Martelli è tra nostri assai sublime ed enfatico, ma quanto egli acquista di gravità con i modi di dire, tanto ne perde per lo stucchevol vezzo delle rime come poscia confidereremo. Lo stile dell’abate Conti, ancorché in politezza e leggiadria ceda a quello d’altri poeti, contuttociò sì per la precisione, come per una austera avversione de’ vani ornamenti è proprissimo per la tragedia. Il Gravina, che ha preteso ridurre la tragica poesia alla sua perfezione sul modello della greca, ha meno nobiltà di molti altri, perciocché non ha saputo accoppiare alla natura quella dignità di cui è capace la semplicità delle locuzioni. Egli contrasse gran parte di tale difetto dagli esemplari che s’è proposto, non avendo avvertito che la domestichezza de’ greci non poteva servir di norma per rappresentar con decoro quella grandezza che la maggioranza ed il raffinamento degli stati ha quindi attribuito alle altre nazioni.

[6.2.9] Una particolarità fra l’altre da’ greci derivata è qualche importuna loquacità. Plutarco la riconobbe singolarmente in Euripide[[43]](#footnote-43) ma non è difficile rinvenirla anche negli altri. Pecca pure il Gravina in certe similitudini troppo colte che inserisce in qualche luogo per ristorare con tali vaghezze la noia dello stile. In una di queste Polissena dice:

Come dal dolce nido

i pargoletti uccelli

la cara madre aspettano,

che col suo rostro provvido

adduchi l’esca amabile;

così ancora dalle mura

io sollecita ed attenta

osservava il grande Achille

se portava alcun conforto.

E qual del Sole

allo splendore

l’erbetta s’erge

sopra del gelo

sotto cui langue;

sì il pensier mio

al grato avviso

che da te spera

sorge dal freddo

timor che ‘l preme.

Alla medesima risponde quivi Achille con altra similitudine parimenti affettata.

[6.2.10] È lodevole il Gravina nel travestire ed applicare all’azione quella sorta di sentenze che contengono massime di morale: in questa arte egli s’è distinto da gran parte de’ nostri poeti, i quali per affettare gravità le hanno seminate per le tragedie a guisa di filosofici precetti, laonde pare che le persone le quali le profferiscono sieno sulla scena per meditare, o per ammaestrar l’uditore, piuttosto che per operare; il che talora riesce tanto più sconcio quanto tali dottrine lo raffreddano per la tranquillità che si mostra nel mezzo delle passioni, o l’offendono per la poca convenienza che passa fra lo stato degli attori e le attratte loro riflessioni, come per esempio si vede nella *Merope* del Torelli, ove la nutrice, nell’agitazione in cui era per la creduta morte di Telefonte, quasi divenuta tranquilla trattiensi a considerare politicamente che:

Come nel corpo ogni virtù comparte

l’alma, e senz’alma il corpo è un grave pondo.

Così da giusti principi dipende

ogni vigor nei popoli ogni ardire.

Senza essi sono le cittadine i regni

inutili cadaveri, e vili ombre.

[6.2.11] Per questa, per così dir, «cacoete» di parlare per generali sentenze, pare che li predetti poeti, scordati del tragico ufficio, abbiano talvolta voluto unicamente far pompa d’una intempestiva sapienza. Al qual proposito mi sovviene esser parimenti biasimevoli alcuni per una ostentazione vana d’erudizione. Nel *Torrismondo*[[44]](#footnote-44) è notabile la geografia che fuori di tempo mostra la cameriera, che verisimilmente doveva ignorare anche i nomi de’ seguenti versi.

Questi doni a voi manda alta reina

il buon re mio signore, e vostro servo,

che al servir non estima eguali il regno:

né stimeria benché il superbo scettro

i Garamanti e gli Etiopi, e gli Indi

tremar facesse, e insieme Eufrate, e Tigre

Acheloo, Nilo, Oronte, Idaspe e Gange [...]

[6.2.12] In ciò più d’una fiata ha peccato modernamente Annibale Marchese rappresentando le nutrici instrutte nella mitologia e nella storia. Nella *Polissena*[[45]](#footnote-45) dice la nodrice:

Te dunque ingiusto foco, ed empio avvampa?

Ma qual cotesto sia, se in te l’ardore

regnar non può, per cui d’Atreo la moglie

fu ria cagion dell’esecrando pasto,

né quel, ch’empia noverca a l’innocente

Ippolito scovrio?

Né la fatale incestuosa fiamma

per cui Mirra infelice arbor divenne

prender ti puote?

Nel *Crispo* del medesimo[[46]](#footnote-46) altra nodrice per provare che è prudenza essere ingrata e spietata quando giova favella così:

Ciò de’ più giusti ancor la storia narra

qual mal fece il buon Tullio al primo Augusto:

anzi qual ben non fece e pur quel capo

d’onor sì degno per voler di lui

che chiaman giusto fu ceduto al fine

di Flavia irata al fiero ago pungente.

Taccio que’, ch’al germano, al padre, al figlio

per sue voglie appagar dier cruda morte.

## Articolo III

[6.3.1] Ora che abbiamo esaminato lo stile degli italiani, passeremo a quello de’ francesi per discernere quasi in bilancia il valore degli uni e degli altri. Se si paragonan le nostre antiche tragedie con i tragici drammi della Francia, non v’ha dubbio che, generalmente parlando, quelli sono superiori per essersi meglio in essi schifata sì la bassezza che le borre da me sopra descritte. Per questo riguardo può giustificarsi in gran parte chi scrisse che quanto i francesi dovevano cedere agli italiani per gli altri poetici stili, tanto eccedevano ne’ pregi del drammatico. Ma se col paragone di più moderne tragedie che noi abbiamo e molto più se colla norma della sola ragione, che prescrive le leggi del perfetto, vogliamo discutere l’elocuzione delle francesi, non mi pare che si possa attribuire alla stessa quella eccellenza che non pur da que’ nazionali, ma da certi nostri ancora le viene ascritta. Per formarne un giusto giudizio faremo alcune distinte riflessioni prima intorno la sentenza, poscìa intorno l’espressioni della medesima.

[6.3.2] La sentenza puossi considerare o come pensiere che riguardi l’utile, o come idea che spetti al piacevole. Quella è veramente essenziale e contiene o qualche verità, o qualche prova di quella: questa è di puro ornamento e comprende le pompose similitudini e le acutezze. Nel primo ordine non si dee rifiutare a’ francesi la lode che meritano sì per la copia e dignità de’ sentimenti, che per l’arte d’appropriarli agl’interessi e d’animarli colle azioni. Nel secondo sono bensì più cauti di molti italiani rispetto alle comparazioni, ma vorrebbonsi correggere nell’uso de’ concetti, i quali siccome quando si dicono a tempo e secondo il vero, acquistano una giovevole maraviglia; così quando sono vani, o importuni, nuocono alla tragedia interrompendo le commozioni principali con l’inverisimile degli affettati pensamenti ed offendendone la gravità con l’indecenza de’ vezzi. Di questi si verifica particolarmente quel lambiccamento che dal Marchese Maffei s’attribuisce generalmente a’ sentimenti de’ tragici francesi.

[6.3.3] Si rese in parte scusabile Pietro Cornelio del raffinamento troppo ingegnoso di pensieri riconosciuto dallui stesso nel *Cid*, per averli egli trovati nell’originale spagnuolo, di cui la sua tragedia è quasi una parafrasi, ma non saprei punto scolparlo d’avere sparso di sua invenzione in più altre favole de’ concetti d’una strana bizzarria, e che sono talora condannevoli per falsità, non che per la boriosa affettazione. Nel *Pompeo* sotto la persona d’Acoreo si denota il poeta mascherato che scherza, mentre questi nel riferire l’assassinio fatto a quell’eroe, che si coprì la faccia al vedersi ferire, cosi riflette:

A son mauvais destin en aveugle obéit,

Et dédaigne de voir le ciel, qui le trahit.

De peur que d’un coup d’œil contre une telle offense

Il ne semble implorer son aide, ou sa vengeance.

L’affettazione procede più oltre nell’atto 3, scena 1, ove il medesimo racconta che la testa di Pompeo offerta a Cesare:

Il semble qu’à parler encore elle s’apprête

Qu’à ce nouvel affront un reste de chaleur

En sanglots mal formés exhale sa douleur:

Sa bouche encore ouverte, et sa vue égarée

Rappellent sa grand’âme à peine séparée,

Et son courroux mourant fait un dernier effort

Pour reprocher aux Dieux sa défaite, et sa mort.

Nell’atto 5, scena 1 parmi riflesso da chi ruzza, non da chi narra cosa gravissima il dire del corpo di Pompeo:

Où la vague en courroux semblait prendre plaisir

À feindre de le rendre, et puis s’en ressaisir.

[6.3.4] Chi non si sente a rispignere, invece d’essere allettato, al sentire nel *Cinna* a primo incontro quel pueril contrapposto che dice Emilia nel bollore de’ suoi gravi pensieri:

Impatients désirs d’une illustre vengeance,

Dont la mort de mon père a formé la naissance.

Chi crederebbe Antioco in una traversia tormentosissima nell’atto 3, scena 5 della *Rodoguna* mentre dice, quasi παιγνήμων:

L’espoir ne peut s’éteindre où brûle tant de feu,

Et son reste confus me rend quelques lumières,

Pour juger mieux que vous, de ces âmes si fières.

[6.3.5] Uno degli incontri più propri per muovere a tenerezza è l’ultimo addio che viene a dire Sabina allo sposo ed al fratello mentre vanno a combattere tra di loro nell’*Orazio*. Ma ecco con che riflessioni non pur ricercate, ma false, per ravvivare il colloquio s’ammorza la passione in mezzo de’ più nobili affetti. Ella, dopo una degna introduzione, vuol persuadere ambedue ad ucciderla e dice fra l’altre cose queste ragioni:

Enfin je vous veux faire ennemis légitimes,

Du saint nœud qui vous joint je suis le seul lien,

Quand je ne serai plus vous ne vous serez rien.

Brisez votre alliance, et rompez-en la chaîne.

Quindi come se amasse eccitare tra di loro un odio vicendevole e necessario soggiugne con altra argutezza:

Et puisque votre honneur veut des effets de haine

Achetez par ma mort le droit de vous haïr.

[6.3.6] Appresso, quasi mutata di parere, procura lo stesso intento con riflessi contrari, e dicendo che convien loro trucidarsi senza odio, gli esorta a ciò fare, poi con concetto cavato dal fonte della novità così siegue a dire:

Commencez par sa soeur à repandre son sang,

Commencez par sa femme à lui percer le flanc.

E poco dappoi:

Vous êtes ennemis en ce combat fameux

Vous d’Albe, vous de Rome, et moi de toutes deux.

Fra pensieri della medesima tragedia parvemi già freddissimo questo che dice Orazio al re Tullo:

Un homme tel que moi voit sa gloire ternie ,

Quand il tombe en peril de quelque ignominie:

Et ma main aurait su déjà m’en garantir,

Mais sans votre congè mon sang n’ose partir.

[6.3.7] Sarebbe vano il distendermi in altri esempli poiché tutti questi son tratti dalle tragedie di cui l’autore s’è più compiaciuto ed ha sentito maggiori applausi. Egli rimase ingannato quando stabilì per massima che «si nous ne permettions quelque chose de plus ingénieux, que le cours ordinaire de la passion; nos poèmes ramperaient souvent, et les grandes douleurs ne mettraient dans la bouche de nos acteurs que des exclamations, et des hélas». Il poeta dee bensì, come ho toccato sopra, rappresentar ne’ discorsi tutta quella eccellenza di cui è capace, la qualità delle persone e lo stato in cui esse ragionano, e quindi è che si puote anche ne’ gran dolori, con l’uso della retorica, aggiugner perfezione a’ naturali ragionamenti. Ma li vani acumi d’ingegno, massimamente nelle passioni, fanno un effetto assai opposto: conciossiaché in luogo di perfezionar la natura ne distruggono ogni sembianza, però comeché in Lucano non sieno disdicevoli molti pensieri, perché dove parla un poeta conviene uscire da confini umani, offendono essi nelle tragedie di Cornelio suo imitatore, che in pari maniere fa ragionare le sue tragiche persone.

[6.3.8] Racine, ch’ebbe avanti gli occhi l’esempio di Pietro Cornelio, non seppe ben guardarsi da simili sconci. La *Tebaide* particolarmente ne abbonda: quivi Giocasta, a somiglianza della Sabina di Pietro Cornelio, interposta a’ figliuoli furibondi implora la morte così motteggiando:

Si de votre ennemi vous recherchez le sang,

Recherchez-en la source en ce malheureux flanc.

Je suis de tous les deux la commune ennemie,

Puisque votre ennemi recût de moi la vie.

Cet ennemi sans moi ne verrait pas le jour:

S’il meurt ne faut-il pas, que je meure à mon tour[[47]](#footnote-47)?

[6.3.9] Antigone, che viene a querelarsi per esserle morta la madre fra le sue braccia, conchiude la querela con dire ad amore:

L’espérance est morte en mon cœur

Et cependant tu vis, et tu veux que je vive[[48]](#footnote-48).

Tra gli altri freddi concetti di quella tragedia, i quali tralascio, parvemi inetto ancor quello che dice Giocasta agitata dal timore dell’azzuffamento de’ figliuoli:

Va, je veux être seule en l’état où je suis,

Si pourtant on peut l’être avec que tant d’ennuis[[49]](#footnote-49).

[6.3.10] Per recare qualche esempio d’altre favole del medesimo, dirò che improprio per un funesto racconto mi sembra nel *Mitridate* quel concetto che dice Arbate nel rapportare che quel re sta morendo:

Mais la mort fuit encore sa grand’âme trompée[[50]](#footnote-50).

Nell’*Ester* importunamente motteggevole si mostra quella reina mentre non ancor ben rimessa dallo svenimento dice ad Assuero:

Sur ce trône sacré qu’environne la foudre

J’ai cru vous voir tout prêt à me réduire en poudre[[51]](#footnote-51).

[6.3.11] Nella *Fedra*, che pure è il capo d’opera di Racine, due inezie mi parvero già particolarmente notabili: una si è laddove Ippolito, calunniato dalla matrigna e sbandito dal padre, si perde con Aricia a dire fra l’altre questa bella galanteria:

Quand je suis tout de feu d’où vous vient cette glace?

il qual pensiere si trova anche nell’*Alessandro*, ove dice Tasillo ad Asiana:

Ainsi te brûle envain pour un âme glacèe[[52]](#footnote-52)?

L’altro è nella descrizione che fa Teramene del mostro che assaltò Ippolito, mentre invece di venire a ciò che importa, si perde in fantasticherie:

Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage:

La terre s’en emut, l’air en est infecté:

Le flot qui l’apporta recule epouvanté[[53]](#footnote-53).

Ne’ quali versi oltre l’improprietà de’ pensieri scorgesi anche una di quelle osservazioni maravigliose che son fondate sopra di falsa supposizione.

[6.3.12] Nella *Ifigenia* Agamennone, che teme di vedere sagrificata la figliuola, così ne narra il pericolo con contrapposto male adatto alla gravità dell’affare:

Qui l’attend en ces lieux

Fera taire nos pleurs, fera parler les dieux[[54]](#footnote-54).

Un tal pensiere parve sì bello a Tomaso Cornelio che volle imitarlo nel suo *Achille* ove Polissena dice che il suo amante convien che taccia nel suo cuore quando ha parlato Priamo. A tale proposito avvertirò che non mancano vari esempli di vane acutezze anche in questo poeta, benché ne fosse più parco di Pietro suo fratello. Uno d’essi si è quello ch’egli fa dire alla regina Elisabetta nel *Conte d’Essex*:

... O Reine, injuste reine!

Si ton amour le perd, qu’eût pû faire ta haine?

Ove s’afferma cosa non vera per dire cosa maravigliosa. Se l’amore di lei fosse stato cagione della sua morte l’induzione sarebbe stata acconcia, ma non perì quegli per tal motivo, che anzi ella tentò tutte le vie di liberarlo: perì per la credulità prestata a suoi malevoli. Lo studio di render mirabili i sentimenti ha fatto sì che dietro la scorta de’ primi, certi moderni non si sono talvolta rattenuti da qualche simile affettazione.

[6.3.13] Nell’*Elettra* di monsieur Crebillon Oreste all’udire ch’egli ha trucidato inavvedutamente la madre dice:

Sort ne m’as tu tiré de l’abîme des flots

Que pour me replonger dans ce gouffre de maux?

Pour me faire attenter sur les jours de ma mère[[55]](#footnote-55)?

L’esclamazione ha la sua forza senza il secondo verso, ma perché in questo si riconosce la combinazion ricercata dell’abisso e del golfo, s’ammorza la passione nell’atto del concitarla. Il medesimo avviene appresso ove egli dice:

Nature tant de fois outragée en ces lieux

Je viens de te venger du meurtre de mon père:

Mais qui te vengera du meurtre de ma mère[[56]](#footnote-56)?

Le due vendette che si procacciano alla natura pare che sieno più del poeta che le compone insieme, per bizzarria, che della persona che favella. La buona morale distingue l’offesa volontaria del dritto naturale, dalle operazioni casuali.

[6.3.14] Monsieur de la Fosse induce Polisena, dopo il tremuoto cagionato dall’ombra d’Achille, a parlare in cotal guisa:

Vous voyez contre moi par un accord funeste

Le ciel, l’enfer, les flots, les vents se révolter,

Et la terre gémir, lasse de me porter.

Al legger tali versi mi venne in mente quel verso d’Ovidio:

Ingemit et nostris ipsa carina malis.

Nel quale si vede una acutezza poco degna di quel poeta, ma riesce essa molto meno scusabile dove parla persona grave, che dove egli poeticamente si lagna.

## Articolo IV

[6.4.1] Molto più frequenti sono i vizi della espressione, perciocché quantunque abbiano i francesi de’ bellissimi esempi, ove s’unisce la nobilità del verso all’indole della prosa, contuttociò bene spesso con frasi troppo poetiche corrompono così proprio temperamento: né però saprei loro accordare tutta quella semplicità che lor viene da molti attribuita. Io non so come Pietro Cornelio, che s’avvisò benissimo[[57]](#footnote-57) che lo stile drammatico non doveva elevarsi fino alla gonfiezza dell’epico, perciocché chi parla ne’ drammi non è poeta, mettesse in uso le figure più particolari e dell’epica e della lirica poesia, come si scorge massimamente nel *Pompeo*, ove le persone tragiche paion sovente prese all’improvviso dal furor poetico, scordarsi di sè medesime: il che si comincia ad incontrare ne’ primi versi, in cui Tolomeo descrivendo gli effetti della strage di Farsaglia dopo aver dipinto i fiumi resi più gonfi, e più rapidi da parricidi, narra che la natura sforza le montagne de’ morti a vendicarsi da sé stessi con le esalazioni atte a far guerra a’ vivi.

[6.4.2] Nella medesima tragedia per esprimere che Cesare sottometterebbe anche l’Egitto, dicesi che attaccarebbe l’Egitto alle pompe del suo carro: s’attribuisce a Roma la fronte d’una figura umana, s’assegnano a’ fiumi le imprese delle nazioni, si racconta che la città s’allontana da vascelli giusta quel detto virgiliano «terraeque urbesque recedunt», ed insomma lo stesso autore non ha difficoltà a dire ch’egli ha procurato di far sentire ne’ pensieri e nelle frasi il genio di Lucano, gloriandosi d’esser quindi giunto a maggiore sublimità che nell’altre sue favole. Coloro istessi che hanno lodato i francesi d’una prosaica naturalezza, han riconosciuto nelle tragedie di Cornelio dello smoderato innalzamento, ed han però dato qualche eccezione al suo stile. Ma io non saprei assolvere da molti sconci né lo stile di Racine, né quello degli altri più moderni. E perché presso alcuno farei per incorrere nella taccia di soverchiamente scrupoloso, procurerò di metterli in chiaro lasciando a parte Pietro Cornelio.

## Articolo V

[6.5.1] Derivano i predetti vizi parte dall’abuso de’ tropi nelle parole e nelle frasi[[58]](#footnote-58), parte da altre figure di discorso lontane dal parlar comune, parte da perifrasi inutili, parte da epiteti ed altri nomi superflui. L’abuso de’ tropi, delle parole e delle frasi deriva ora dalla frequenza de’ medesimi, ora dall’arditezza. Il linguaggio ordinario delle francesi tragedie è un perpetuo tessimento d’astratti, di segni, di parti che fanno le veci del tutto, di traslati, e di cose simili.

[6.5.2] Le virtù, li vizi e l’altre qualità sono per lo più le persone agenti. L’odio or[[59]](#footnote-59) giura di turbare incessantamente, or[[60]](#footnote-60) vede fuggirsi la vittima, or[[61]](#footnote-61) trema, siccome pure[[62]](#footnote-62) il tremante furore si lascia disarmare. Trovasi[[63]](#footnote-63) che gli Dei fanno tremare la virtù troppo timida d’Edippo; altrove[[64]](#footnote-64) il furore chiama lo zelo al combattimento e lo zelo ne sorte vincitore, parimenti[[65]](#footnote-65) la virtù teme la disperazione, l’amicizia[[66]](#footnote-66) ha rossore delle altrui pene: anzi[[67]](#footnote-67) la stessa gloria s’arrossisce d’offerire il partito della fuga, ed in simil guisa si fanno talvolta operare come persone umane altri accidentali attributi.

[6.5.3] Intorno l’uso de’ segni, osservo che li troni, le corone, gli scettri, gli allori, i ferri, o le catene sono formole che sempre s’hanno nell’orecchio, schifandosi le dizioni proprie delle cose significate come se fossero disoneste. Leggesi[[68]](#footnote-68) che la fortuna e la vittoria celavano i capegli canuti di Mitridate sotto trenta diademi. Agamemnone[[69]](#footnote-69) si sgomenta figurandosi i suoi futuri allori tinti del sangue della figliuola. Ogni minimo guerrier di Poro[[70]](#footnote-70) si promette messi di lauri. L’amore[[71]](#footnote-71) ne’ cuori simili a quello d’Alessandro rimane oppresso dal fascio degli allori. Li ferri[[72]](#footnote-72) che Alessandro mise alle nazioni aggiogate s’arrendevano per la troppa estensione.

[6.5.4] Qualche fiata gli autori di queste tragedie, per far maggior pompa d’ingegno, fanno per così dire passare a rassegna in un sol passo più d’una di queste bizzarrie. Racine fa parlare così Poro[[73]](#footnote-73):

Nos couronnes d’abord devenant ses conquêtes

Tant que nous régnerions flotteraient sur nos têtes.

E poi siegue:

Et nos sceptres en proie à ses moindres dédains,

Des qu’il aurait parlé, tomberaient de nos mains.

Monsieur de la Fosse fa dire a *Polisena*:

Quelle gloire seigneur, qu’au milieu de mes fers

Au milieu des débris du trône, que je perds,

Ulysse ambassadeur devant moi se présente? [...][[74]](#footnote-74)

[6.5.5] Le dizioni metaforiche sono assai lodevoli nelle tragedie come opportune per ispiegar le passioni violente, e si trovano nelle favole francesi de’ passi in cui se n’è fatto un uso degnissimo: nonpertanto la frequenza de’ traslati è doppiamente in esse viziosa, cioè per la copia loro, onde è costituita affettatamente troppo gran parte della elocuzione, e per la repetizion di moltissime, poiché rada è quella scena, ove non s’incontri o la tempesta per le avversità, o l’abisso per l’oppression de’ mali, o il fulmine per lo castigo, o il sacrificio per la sofferenza di qualche privazione, o la vittima per chi soccombe, o il carnefice per chi, o per ciò, che dà pena, o la fiamma per l’amore. Due mali nascono dalla frequenza de’ tropi sinadora descritta: prima un tedio simile a quella nausea che provarebbe chi prendesse per cibo continuo un condimento; inoltre si cade sovente in qualche mostruosità per l’innestamento di quelli che sono disadatti, come quando monsieur de la Fosse dice[[75]](#footnote-75) «fiamma intimorita» per significare un amante atterrito. Cosi nell’*Achille* di Tomaso Cornelio la fiamma disidera[[76]](#footnote-76), la fiamma s’inorridisce[[77]](#footnote-77) ed in un un luogo dice Briseida parlando d’Achille[[78]](#footnote-78):

Sa flamme rallumée eût plaint mes feux trahis.

[6.5.6] Nell’*Alessandro* di Racine s’esorta Tasillo a coronare i suoi fuochi di palme. Da vari esempli de’ tropi sopra accennati puossi comprendere ancor l’arditezza de’ medesimi: contuttociò vedrassi ella maggiormente da certi altri che particolarmente m’occorrono a tal proposito. Nel *Mitridate* di Racine dice quel re a suoi figliuoli che troveranno:

La triste Italie encore toute fumante

De feux, qu’a rallumez sa liberté mourante[[79]](#footnote-79).

Chi non crederebbe udire un poeta lirico invece d’un grave personaggio?

[6.5.7] Non parla con immagini meno poetiche Ulisse ne’ seguenti versi dell’*Ifigenia*:

Déjà de tout le camp la discorde maitresse

Avait sur tous les yeux mis son bandeau fatal,

Et donné du combat le funeste signal[[80]](#footnote-80).

Ifigenia in altra scena dice alla sua rivale:

Voilà donc le triomphe, où j’étais amenée:

Moi même à votre char je me suis enchainée.[[81]](#footnote-81)

Nel qual verso è notabile l’applicazione del carro ad un trionfo amoroso. Nell’*Alessandro* dice Efestione:

Mais l’Hidaspe malgré tant d’escadrons épars

Voit enfin sur ses bords flotter nos étendards[[82]](#footnote-82).

[6.5.8] Nella medesima tragedia or dicesi che[[83]](#footnote-83) la vittoria non vola se non intorno ad Alessandro, or che[[84]](#footnote-84) egli la strascina seco catturata. Che dirò di certi modi di dire che disconverrebbono ad ogni poeta, come insanguinar[[85]](#footnote-85) la gloria a’ nemici, ed avere[[86]](#footnote-86) una novella sanguinosa, ed intenerir la vittoria[[87]](#footnote-87)? Le medesime locuzioni si veggono in quasi tutti gli altri. Tomaso Cornelio induce il conte d’Esex a dire:

Mon bonheur semble avoir enchainé la victoire[[88]](#footnote-88).

[6.5.9] Manlio anche più stranamente cosi favella appresso monsieur de la Fosse:

Nous avons par nos soins et par nos artifices

Du sort autant qu’on peut enchainé les caprices[[89]](#footnote-89).

Né proprio parmi se non per poeta ciò che dice Erixene alla sua confidente in proposito di Stenelo:

Tu connais Stenelus, ce héros intrépide

Que la gloire conduit sur les traces d’Alcide[[90]](#footnote-90).

[6.5.10] Trasmodato, per non dir ridicolo, è pur nel *Coreso*[[91]](#footnote-91) quel detto d’Agenore, in cui s’appella dai rigori della sorte alla gloria. Monsieur Duchè fa che Davide dica parlando de’ suoi nemici:

En vain devant leurs pas a marché la victoire[[92]](#footnote-92).

Ed in altro luogo fa che vegga la morte che «marche sur ses pas»[[93]](#footnote-93), in che si sente più lo stile d’Orazio che d’un tragico attore. Nel *Catone* di monsieur de Champs, il quale è pieno di fiori lirici, dice Arsene a Catone:

La mort sur vos guerriers ne lance point ses traits[[94]](#footnote-94).

[6.5.11] Un tebano nell’*Edippo* di Voltaire dice:

Et la mort devorante habite parmi nous[[95]](#footnote-95).

Meno arditamente il nostro Ariosto favellò quando, a proposito della moglie dell’Orco, disse che «morte avea in casa»[[96]](#footnote-96). Il medesimo tebano poco appresso racconta che i suoi concittadini si lusingavano che le felici mani d’Edippo legassero per sempre i destini al suo trono. Ivi vicino Filottete dice:

Je trainais avec moi le trait, qui me déchire.

il che sembra un detto del nostro Petrarca.

## Articolo VI

[6.6.1] Le altre figure lontane dal parlar comune, che disdicono non di rado ne’ tragici francesi, sono le allegorie e gli apostrofi. Nell’*Ifigenia* di Racine quella donzella nell’andare alla morte parla ad Achille:

Songez, seigneur, songez à ces moissons de gloire

Qu’à vos vaillantes mains présente la victoire:

Ce camp si glorieux, où vous aspirez tous,

Si mon sang ne l’arrose, est stérile pour vous[[97]](#footnote-97).

[6.6.2] La descrizione d’Alessandro fatta da Tasillo re dell’India sarebbe bellissima in un poema epico, ma in di lui bocca, mentre che parla quivi del maggior suo interesse, riesce troppo affettata. Dice egli:

C’est un torrent qui passe, et dont la violence

Sur tout ce qui l’arrête exerce sa puissance,

Qui, grossi du débris de cent peuples divers,

Veut du bruit de son cours remplir tout l’univers[[98]](#footnote-98).

La *Polisena* di monsieur de la Fosse, mentre nella dura condizione di dovere essere schiava de’ greci risolve di soggiacere a tutto per vendicarsi, non lascia di confermare i suoi pensieri disoccupati dalla sua grave risoluzione per comporre questo scherzo:

Que mon cœur soit l’écueil, où sa gloire se brise[[99]](#footnote-99).

[6.6.3] Monsieur Crebillon nell’*Atreo* introduce Plistene, che teme l’odio d’Atreo, a parlare in tale maniera a suoi congetturali avvisi:

Tristes presentiments que le malheur enfante,

Que la crainte nourrit, que le soupçon augmente [...][[100]](#footnote-100)

Ne’ quali versi oltre lo studiato lambiccamento, si vede un saggio anche d’apostrofe troppo poetico, nella qual figura questo autore s’è reso più d’ogni altro imitatore di Cornelio. Un simil saggio si legge in altra scena, ove parla Atreo alla pietà:

Lâche, et vaine pitié que ton murmure cesse:

Dans les cœurs outragés tu n’es qu’une faiblesse.

Abandonne le mien: qu’exiges-tu d’un cœur

Qui ne reconnait plus de dieux que sa fureur[[101]](#footnote-101)?

[6.6.4] Nella *Tebaide* di Racine Antigone, che appare sulla scena desiderosa di finir la vita per la perdita della madre e per l’orrido spettacolo de’ fratelli, termina la sua querela con volgersi in cotal guisa al proprio amore:

Oui tu retiens, amour, mon âme fugitive:

Je reconnais la voix de mon vainqueur:

L’espérance est morte en mon cœur,

Et cependant tu vis, et tu veux que je vive:

Tu dis que mon amant me suivrait au tombeau,

Que je dois des mes jours conserver le flambeau[[102]](#footnote-102).

È strana altresì l’apostrofe[[103]](#footnote-103) che fa Creonte disperato all’amore, ai trasporti, alla rabbia, acciocché lo soccorrano a morire. Se la rabbia ed i trasporti dovevano venirgli solo in virtù di tale chiamata, gli uditori avran per aspettar lungamente la sua morte dalla sua disperazione.

[6.6.5] Spiacemi ancora nel *Mitridate* l’apostrofe intempestiva ch’egli fa verso Roma mentre parla a suoi figliuoli, ove così dice:

Non, Princes, ce n’est point au bout de l’univers

Que Rome fait sentir tout le poids de ses fers,

Et de prés inspirant les haines les plus fortes

Tes plus grands ennemis, Rome, sont à tes portes[[104]](#footnote-104).

Un tale rivolgimento è permesso all’entusiasmo de’ poeti: in bocca d’altre persone ha del fanatico.

## Articolo VII

[6.7.1] Passiamo alle perifrasi. Questa figura è sommamente propria per li poeti, perciocché loro intento si è procacciarsi dell’ornamento da quella maggior copia d’immagini che lor puote venire in acconcio, né sdegnano di metterla in opera gli oratori quando l’assunto loro può riceverne energia, o pure un abbellimento non importuno; ma perocché d’ordinario nelle diffuse espressioni di ciò che vivamente puossi spiegare colla brevità trovasi della languidezza e della vanità pregiudiziale al lor fine, essi le praticano parcamente. Le circollocuzioni sono massimamente poco idonee alla tragedia, perché con superfluità di parole né trattansi dalle persone gli affari gravi, né s’esprime la veemenza delle passioni. Per mio avviso vi sono lodevoli solamente quando giovano allo scopo di chi vi favella. Tale è quella di Racine nella *Fedra*, dove volendo Enone esaltare alla sua signora ciò ch’era riservato al di lei figliuolo per consolarla e per impegnarla a protteggerlo, invece di dire «Atene» dice:

Les superbes remparts, que Minerve a bâtis[[105]](#footnote-105).

[6.7.2] Contuttociò da francesi non s’è praticata questa moderazione. In diversi esempi sopra addotti appare che certi modi di dire troppo lirici han prodotto de’ vani giri di parole, e si scorgerà da quelli che qui succedono che que’ poeti sono caduti ancora in una noiosa freddezza per un inutile riempimento di cose che servono solamente al metro, o alla rima: il che talvolta s’è fatto con un vano rivestimento d’un medesimo pensiere. Nella *Fedra* or ora citata cosi si legge:

Les ombres par trois fois ont obscurci les cieux

Depuis que le sommeil n’est entré dans vos yeux;

Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure

Depuis que votre corps languit sans nourriture[[106]](#footnote-106).

Nella *Berenice* del medesimo poeta, volendo Tito spiegare che dopo la morte di suo padre si ravvide dell’error del suo amore non si contenta di dire propriamente:

Mais à peine le ciel eut rappelé mon père[[107]](#footnote-107).

Ma soggiunge con verbosa repetizione:

Dès que ma triste main eut fermé sa paupière.

[6.7.3] L’*Elettra* del Crebillon incomincia con questi versi:

Témoin du crime affreux, que poursuit ma vengeance

O nuit, dont tant de fois j’ay troublé le silence,

Insensible témoin de mes vives douleurs,

Electre ne vient plus te confier des pleurs.

Chi giudicarebbe che una persona, la qual perde tante parole parlando colla notte, sia presa da vera e grave passione, o piuttosto che non sia una forsennata? Il terzo de’ predetti versi è del tutto disadatto al trasporto che si vuole rappresentare, non che inutile al sentimento. Non è senza vani riempimenti nella *Polisena* di monsieur de la Fosse ciò che dice Lycas a Pirro nel seguente modo:

La nuit qui doit, seigneur, sous ses ombres obscures

Cacher votre dessein, et tromper touts les yeux

De quelque temps encore ne couvrira les cieux[[108]](#footnote-108).

## Articolo VIII

[6.8.1] Ma veggiamo gli epiteti ed i nomi superflui posti per cagione della rima, i quali non fanno men noioso effetto delle precedenti cimature. Trovasi in Racine ora «la sombre nuit»[[109]](#footnote-109), ora «nuit obscure»[[110]](#footnote-110): ad imitazione di che disse il medesimo monsieur Duchè[[111]](#footnote-111), monsieur de Voltaire[[112]](#footnote-112) e monsieur de la Fosse[[113]](#footnote-113). Io contuttociò credo che tal sorta d’aggiunti sieno appena tollerabili in quelle opere, ove parlano poeti, a cui permise Aristotele di dire[[114]](#footnote-114) il latte bianco, e cose simili. Vero è che ho letto anche nell’*Elettra* di Sofocle[[115]](#footnote-115):

μελαινά τ’ἄςρων ἐκλέλοιπεν ἐυφρόνη.

Ma son di parere che, quantunque egli per la coltura dello stile abbia avuto più lode degli altri greci ben degnamente, non sia però lodevole né in questa, né in certe altre soprabbondanze; quando qui non si possa scolpare, perciocchè ἐυφρόνη è nome non proprio della notte, ma dagli effetti attribuitole, laonde l’epiteto μελαινά non rimarrebbe ozioso.

[6.8.2] La superfluità cagionata dalla rima si scorge particolarmente in questi versi dell’*Atalia* di Racine:

J’avais tantôt rempli d’amertume et de fiel

Son cœur déjà saisi des menaces du Ciel[[116]](#footnote-116).

Nella medesima tragedia Abner dopo aver parlato a lungo d’Atalia e d’aver detto:

Croyez moi plus j’y pense et moins je puis douter

Que sur vous son courroux ne soit prêt d’éclater,

Aggiugne tosto:

E que de Jézabel la fille sanguinaire

Ne vienne attaquer Dieu jusqu’en son sanctuaire.

Quasi che la figliuola di Jezabel fosse diversa da Atalia.

Telefo nella *Polisena* di monsieur de la Fosse dice:

Pour chercher en ce camp une ingrate que j’aime

Je néglige et sujets, et sceptre, et diadème[[117]](#footnote-117).

Da’ saggi finador recati credo che rimanga a sufficienza dimostrato che lo stile de’ poeti succeduti a Pietro Cornelio non è sì semplice, né sì naturale, come alcuni scrittori anche dell’Italia l’han celebrato. Da che vuolsi dedurre che quantunque le tragedie francesi abbiano in questa parte alcuna superiorità sopra molte italiane, esse nondimeno non pur non hanno quella eccellenza che vien loro ascritta ma sono inferiori a certe nostre moderne.

# Capo VII.

Di vari metri usati dagli italiani in tragedia, e de’ tragici versi de’ francesi.

## Articolo I

[7.1.1] Quantunque il numero sia una prerogativa inseparabile dallo stile, nonpertanto sì per lo grado distinto che ha massimamente nella drammatica poesia, come per le molte considerazioni che merita, stimo confacente il farne particolare discorso. Sei maniere di verseggiare furono ne’ secoli addietro in nostra lingua messe in opera per la tragedia. La prima fu quella del Trissino che si servì de’ versi endecasillabi con varie rime sparse senza ordine, frammischiandoli in qualche incontro ancora con gli ettasillabi. La seconda che apparve fu la terza rima, nella quale fu scritta la *Discordia d’amore* di Marco Guazzo, ma questa non ebbe seguito, come troppo affettata e disadatta alla natura della tragedia. Altra, assai comune anche di presente, fu di soli endecasillabi sciolti; altra di versi ettasillabi sovente rimati con interposizione di pochi endecasillabi piacque prima allo Speroni, e fu dal Dolce in alcune scene imitata. Altra fu d’endecasillabi e d’ettasillabi senza rima misti insieme qualmente a’ nostri giorni è stato scritto l’*Ulisse* del Lazzarini. Una particolare di versi intieri sdruccioli usossi dal Gratarolo nella *Altea*.

[7.1.2] In questo secolo si sono aggiunte due forme nuove di versi. D’una fu promotore il Gravina, il quale ad imitazione de’ greci ha voluto introdurre la varietà che si trova nelle loro tragedie, mischiando agli endecasillabi gli anapesti, gli ellenici e talor anche i giambi: né puossi se non approvare la sua introduzione, perciocché proporzionandosi la differenza del metro alla diversità degli effetti, essi acquistan più forza di penetrare negli animi dal sono lor convenevole. Nondimeno, se ben s’osservano le tragedie del Gravina, egli non è riuscito in pratica come s’avvisava, perocché rado accade che i novelli suoi versi sieno corrispondenti a’ sentimenti, e si rappresenta talora in versi di canzonetta ciò che meritarebbe la maggior gravità; senza che guasta egli la maestà tragica coll’abbondante inserimento degli sdruccioli, che convengono solamente a basse materie e fiancano colla continuazione ancora in esse, come osservò già certo critico nelle commedie dell’Ariosto. Dopo il Gravina ha fatto qualche uso della disuguaglianza greca il Lazzarini con migliore riuscimento.

[7.1.3] L’altra guisa, che consiste in una imitazione de’ versi alessandrini de’ francesi, fu messa in opera da Pier Jacopo Martelli, che non è stato seguito se non in qualche tragedia che, per quanto so, non ha veduto la luce. Piacque allui la forma di questi perché, come egli dice, altro essi non hanno di verso che la misura e la rima, e fu dallui approvata la lor misura per la lunghezza comoda per esprimere intieramente qualunque difficile sentimento e perché non lascia da vicino sentir le rime. Si mosse poscia ad usare un numero a quelli somigliante, perciocché, ritrovando generalmente della deformità nelle tragedie italiane degli andati secoli, giudicò che avesse in ciò gran parte l’improprietà de’ lor versi. Ma certo quantunque fosse scrittore assai degno, prese egli non lieve sbaglio sì nel credere che mancasse alla nostra lingua metro convenevole per sostener la tragica gravità, sì nello stabilire che il metodo de’ versi francesi sia più d’ogni nostro metro confacente alla tragedia, come quindi mostrerò.

## Articolo II

[7.2.1] È bensì mio parere che la lingua italiana non abbia in verun metro quella dignità che prestano al verso giambo la greca e la latina, ma questo difetto è comune alla francese altresì, perciocché l’una e l’altra di quelle antiche lingue, spiegando i pensieri con più precise locuzioni, più riescono enfatiche di queste moderne, cui fa bisogno di più voci per esprimere i suoi sensi, ed è facile riconoscere tale verbosità se paragonansi gli originali antichi colle traduzioni italiane e francesi. Osservò già Paolo Beni[[118]](#footnote-118) che quella di Virgilio fatta dal nostro Caro, ancorché questi procurasse di non frapporvi giunte, supera il poema latino di cinque milla e più versi, il numero de’ quali si trova anche maggiore nella rimata del Dolce. Vero è che il verso esametro è più lungo del nostro, ma non può ridursi a ciò tale differenza. Il Salvini nella traduzione d’Omero, quantunque gli sia riuscito d’imitare in più luoghi mirabilmente la greca precisità, ha dovuto in molti altri ricorrere ora a circollocuzioni snervate, ora a parole licenziosamente composte a somiglianza delle greche.

[7.2.2] La lingua francese non ha punto maggiore idoneità per raffigurar l’enfasi delle medesime, benché per altro nelle sue formole sia di molto espressiva. Certo se si consideran, giacché siamo in proposito d’Omero, non dirò la traduzione del Salel o quella di Sarnin, le quali per la rima hanno più giunte accessorie, ma la prosaica di Madama Dacier in que’ passi stessi, ove lasciati gli abbellimenti ha meglio procurata l’omerica semplicità, si riconosce agevolmente un fiacco rilassamento, come ella stessa confessa in qualche incontro.

[7.2.3] Alcuni francesi, per sostenere il pregio del loro idioma in confronto di ciascun’altro, han detto che l’allungamento d’una traduzione non mostra il difetto d’una lingua, ma che è conseguenza del timore che hanno i traduttori di non rendere l’equivalente; in prova di che mi ricordo che l’abate Tarasson[[119]](#footnote-119) reca qualche traslazione di francese in latino e di latino in greco, le quali sono più lunghe de’ loro originali, ma certo non è induzione di buon geometra, quale egli in tutto si professa, il determinar quindi che tutte le versioni sieno più lunghe degli originali e che ogni traslatore abbia la medesima impotenza. Prima si potrebbe rispondere che fra il latino ed il greco non è sì grande la differenza che questo non possa facilmente soprabbondare per cagione di qualche perifrasi che piaccia a chi traduce. Che se vogliamo ragionare delle greche traduzioni de’ commentari di Cesare e del trattato della vecchiaia di Cicerone, le quali dal predetto abate si citano per esempi, chiaro è ch’esse s’allontanano sì dalla mente de’ loro autori che non si può traerne alcuna prova. Non niego inoltre che la gelosia di non esprimere pienamente ogni cosa non abbia cagionato della verbosità per entro a qualche traduzione che siasi fatta non pur di latino in greco, ma dal francese in latino, massimamente d’opere oratorie, quale è ‘l panegirico di monsieur Pelisson unicamente citato, perocché invece di sentir pregiudizio vengono esse nobilitate dalli fraseggiamenti, ma sciocca conseguenza si è l’attribuire a naturale insufficienza d’ogni versione i particolari motivi de’ traduttori. Nelle traduzioni verbali, quali d’ordinario son quelle della Sacra Scrittura, si vede agevolmente la superiorità delle prime lingue, massimamente della greca, la quale racchiude sovente in una voce tai sensi che in niuna si ponno esporre se non con molte parole.

[7.2.4] Per altro se lasciando a parte quegli antichi idiomi paragoneremo insieme questi due moderni, credo poter dire, senza incorrere nella censura dell’arditezza che viene ascritta al marchese Maffei nella *Biblioteca Italiana* di Genevra[[120]](#footnote-120), che il nostro volgare, siccome è felicissimo fra gli altri viventi nell’epica, nella lirica e nella pastoral poesia, così nella tragica non è meno atto del francese a sostenere la dignità de’ gravi sentimenti ed a spiegare la veemenza nelle maggiori passioni: ma oltre il vantaggio d’essere assai più ricco di locuzioni che sopra l’altro lo nobilitano, ha pure, s’io dritto miro, metro più proprio per la tragedia. Né posso qui tralasciare che l’autor delle annotazioni fatte al discorso del Maffei, nel luogo testé accennato, dà saggio di molta leggerezza, mentre (per tacere l’altre inezie) decide che la lingua italiana è più graziosa nelle materie tenere e propria per esprimere piacevolmente le piccole cose che la francese, all’incontro come più maestosa e più capace di toccar degnamente le grandi: che veruna altra ragione di ciò si reca se non l’approvazione che ha fatto Pier Jacopo Martelli della drammatica poesia de’ francesi.

[7.2.5] Se quell’anonimo critico avesse meglio saputo le proprietà di ciascuna poesia non avrebbe certamente ristretto ne’ termini della drammatica la grandezza, la quale è più propria de’ poemi epici che del tragico, come ho già detto in altri luoghi. Per lo che rimane evidente che li francesi, non avendo avuto fino a’ nostri giorni alcun poema eroico che possa contrapporsi a più mediocri di que’ moltissimi che noi abbiamo, tanto cedono in grandezza agli italiani quanto si lodano d’avanzarli. Madama Dacier, nella prefazione del suo Omero, confessa candidamente la lingua francese essere insufficiente a conservare l’eroica dignità. S’ingegnano bensì li suoi avversari di riprovare tale accusa, ora con dire che la lingua francese è non pure veramente ricca per aver voci esprimenti ogni cosa secondo le minori differenze, ma più pregevole dell’altre d’una particolare esattezza, per non avere se non termini unici di quasi ciascun significato, ora con produrre un’ampia raccolta di vocaboli toccanti le scienze e le arti, delle quali altre si sono perfezionate da moderni, altre eran del tutto ignote agli antichi. Ma vana appare tale difesa, prima perché se pareggiasi quella lingua con altre, e particolarmente colla greca e coll’italiana, si ritrova essa dilettosissima, di che ci può somministrar saggio, per l’una, il gran numero de’ composti, e per l’altra, la copia e varietà de’ superlativi, diminutivi, peggiorativi, vezzeggiativi, i quali tutti spiegano particolarità diverse che presso i francesi sono inesplicabili; secondariamente perché è falso non pure il dire che la ricchezza d’un linguaggio consista unicamente nell’esprimere ogni cosa, ma che sia singolar pregio del francese l’avere nomi unici di ciascun significato. Tutti gl’idiomi hanno ne’ lor vocaboli una propria significazione, né pregiudica punto alla loro esatta congruenza la copia de’ sinonimi: anzi siccome non puossi dir ricco chi puramente ha ‘l necessario per vivere, così ricca non può dirsi una lingua mancante de’ medesimi, i quali non solamente colla varietà rendono più piacevole l’elocuzione, ma giusta la nobiltà, l’uso ed il suono loro provvedono maggiormente la favella di parole idonee per qualunque stile.

[7.2.6] Quanto a’ vocaboli delle scienze e dell’arti io non saprei negare a’ francesi la lode d’avere con essi assai bene accresciuto sopra il greco ed il latino il loro linguaggio, ma poco vantaggio quindi può trarne un poeta per recar grandezza alle sue opere, perocché tal sorta di termini astrusi e particolari mal si confanno colla poesia, arte popolare: per la qual ragione furono già disapprovati certi nostri antichi che prima del Petrarca fecero uso di voci scientifiche. Né qui debbo astenermi di riprovare l’abate Tarasson, il quale afferma[[121]](#footnote-121) che nulla fa maggiore onore ad un poeta che il mostrar di non ignorare le cose fisiche adducendo per esempio questi versi del Tasso:

Qual tre lingue vibrar sembra il serpente

che la prestezza d’una il persuade;

tal crede a lui la sbigottita gente

con la rapida man girar tre spade:

l’occhio al moto deluso il falso crede

e l’orror a que’ mostri accresce fede[[122]](#footnote-122).

[7.2.7] Prende egli errore non meno nella massima che nello esempio, perciocché ne può derivarsi il principal lustro d’un poeta da una cognizione totalmente accessoria alla poesia, né gli addotti versi son belli per la fisica instruzione, la quale riguarda una cosa assai volgare, ma per la convenienza della comparazione che avviva la descrizion del successo e per la verisimile rappresentanza delle umane immaginazioni che l’accompagnano. Quanto alla sentenza del Martelli, recata dall’anonimo sopracitato nella *Biblioteca Italiana* di Genevra, rispondo che quel nostro poeta non attribuisce vantaggio alla lingua francese nel valore e nella dignità delle espressioni: anzi avverte benissimo che la nostra non è punto di ciò mancante[[123]](#footnote-123).

## Articolo III

[7.3.1] Tutto ciò che il Martelli oppone alla tragica poesia degl’italiani è l’improprietà de’ versi a cui sostituisce un metro somigliante al francese, ma contro questa sua particolare opinione io non dubito punto di non mostrare con evidenza che, siccome l’italiana lingua ha la prerogativa d’essere più ricca di locuzioni che sopra la francese la nobilitano, ella ha pure metro più proprio per la tragica poesia o riguardisi quello de’ puri e sciolti endecasillabi, o quello de medesimi misti con gli ettasillabi parimenti senza rima. Vero è che s’io paragono insieme quelli due metodi de’ nostri poeti, non m’aggrada tanto il primo quanto il secondo, perciocché il verso endecasillabo, che ha suono alquanto più distinto dalla prosa, se non s’interrompe talora con l’altro più famigliare, produce una noiosa armonia che fa degenerare qualche fiata la tragedia dalla natura de’ gravi discorsi, massimamente se non s’avverte di spezzarlo con le pose de’ sensi: all’incontro quando si combina con l’ettasillabo egli comunica a quello la sua grandezza, siccome questo corregge l’altro con la naturalezza e con la varietà. Per rendere ottimo tal temperamento vorrei però che né l’ettasillabo abbondasse, come nella *Canace*, né l’endecasillabo come nella *Sofonisba*. Ma benché m’avvisi che il metro de’ continui endecasillabi, il quale ha ‘l comun seguito, rechi alle favole un importuno vezzo, non mi rimuovo punto dal credere che il metro de’ francesi sia men proprio d’amendue i nostri, né giudico meno degno di riprovazione il Martelli, che ascrive generalmente come a cagione primaria a mancanza di versi idonei quella deformità la qual deriva comunemente dagli altri difetti dello stile già da me dimostrati a suo luogo.

[7.3.2] Egli per provare il pregiudizio de’ nostri metri volgari adduce saggi del *Torrismondo* del Tasso e dell’*Arsinda* del Testi, che ridotti in prosa riescon migliori; nondimeno è troppo agevole riconoscere che non dalla privazione del verso, ma dalla correzione dell’altre cose spettanti alla elocuzione nasce il comun meglioramento di quelli. Per venire oramai alle ragioni che mi persuadono essere il metro de’ francesi assai men convenevole d’ambedue i nostri sopradetti, lo considereremo prima ne’ versi che da loro chiamansi alessandrini, poi nelle rime e finalmente ne’ mali effetti che nascono dalla obbligazione delle medesime.

[7.3.3] Io non sono sì ritroso contro i versi tragici de’ francesi, come s’è mostrato l’autore del nuovo libro scritto contro tutta l’arte di versificare usata da poeti di quella nazione[[124]](#footnote-124). Egli mi pare che quelli con troppa baldanza litighi nell’altrui foro, perocché frammischia ad alcune giuste riflessioni non poche censure inettissime. Chi paragonerà li versi alessandrini co’ nostri endecasillabi, di leggieri s’avvedrà che questi ammettono un’armonia tanto più varia, quanto sono differenti le pose della misura che hanno, perciocché (senza parlar di quelle che son prive d’accento) posano essi con ritegno accentato ora sopra la quarta sillaba, ora sopra la sesta, ora sopra l’ottava[[125]](#footnote-125). Gli altri all’incontro non pur fanno sempre cesura nel luogo medesimo, ma la metà posteriore non è che una repetizione della metà precedente. Laonde sembra udire in ciascuno di essi non un verso grave, ma due versi anacreontici, e siccome l’endecasillabo vien temperato da una piacevole varietà, così l’alessandrino produce col lungo decorso una intollerabile sazietà, e rende inoltre il metro men conforme alla natura de’ ragionamenti.

[7.3.4] Il Martelli, che imitò la misura de’ francesi, s’immaginò che dalla unione di due piccoli versi nascesse un suono grave, come se il modo di scriverli potesse a ciò cooperare, né sapendo render ragione di questo suo sogno, procurò d’avvalorarlo con la similitudine di tre adonei, che compongono un verso esametro: però cadde in nuovo errore, non avvedendosi che li tre adonii incorporati in un verso mutano armonia per lo nuovo vincolo che ricevono i lor piedi dalle voci che lo costituiscono. Ma qui rimane ciascuno nel suo essere naturale e distinto, per lo che ridicolo riesce eziandio il dire che dalla lunghezza del verso alessandrino s’acquisti maggior comodo per l’espressione di qualunque sentimento, come egli asserisce per confermazione della sua sentenza. Udeno Nisieli ne’ suoi *Proginnasmi*[[126]](#footnote-126) ragionando in altra guisa a favore de’ versi settesillabi della *Canace* disse che si potrebbe muovere una lite a greci ed a latini perché usassero nella tragedia versi più corti che nella commedia, ma parmi che a ciò si possa rispondere che la maggior parte de’ versi corti conviene al coro in grazia del canto ed il rimanente de’ medesimi, che non è molto, serve d’ordinario all’espressione delle commozioni, che stimolan le persone ad alcun tuono straordinario.

## Articolo IV

[7.4.1] Per conoscere quanto disconvenga la rima alle tragedie basta considerare ch’ella fu ritrovata per produrre insieme il piacer dell’udito e la maraviglia dello intelletto, perocché quindi appare che, siccome lo studio della medesima è proprio per le canzoni, così non è compossibile né colla gravità de’ tragici interessi, né collo spensierato sfogo delle passioni, poiché l’artifizio non può rimanerne nascosto a guisa della misura ch’hanno i versi greci e latini, ma tutto al di fuori si sente, come bene osserva il Gravina[[127]](#footnote-127). Però molto ragionevolmente fu censurato lo Speroni che la frequentò nella *Canace*, né il Trissino è del tutto scusabile, benché in ciò fosse più parco e più guardingo. Pier Jacopo Martelli s’avvide di tale difetto: nonpertanto, rapito dal capriccio d’introdurre in nostra lingua un nuovo sistema, approvò l’uso francese, adducendo a suo favore che la lunghezza del verso alessandrino non lascia sentire le rime in maniera che l’orecchio s’infastidisca e la maestà de’ ragionamenti s’offenda; ma chiunque ha fior di senno puote agevolmente convincerlo sì perché il verso endecasillabo non è minore che di due sillabe, come per due enormi sconci che sono propri del metro dallui approvato, cioè del rimare ogni verso e della vicinanza inalterabile delle rime.

[7.4.2] Io, nel riflettere a queste sconvenevolezze, soglio pareggiare la tragedia francese ad una reina che, invece di conservare la maestà d’un decoroso portamento, passeggi sempre in cadanza di ballo, o non discorra se non cantando. Pietro Cornelio nell’esame dell’*Andromeda* mostrò di sentire l’improprietà sì de’ versi che delle rime comunemente usate nel teatro di Francia; però disse che l’armonia de’ versi alessandrini non era punto più atta delle stanze a tenere il luogo della prosa se non per l’uso, ed aggiunge che le stanze per l’inequalità de’ versi e per la lontananza delle rime s’accodano più, secondo il suo parere, al parlar naturale, massimamente quando non s’osservi né il medesimo ordine di rimare, né la medesima misura de’ versi fra l’una e l’altra, ancorché poscia conchiudendo il discorso pare che per confusion di specie egli contradica a se stesso.

[7.4.3] Ma qui non finiscano i difetti della rima francese: avvene uno che per essere sol proprio di quella lingua non fu dal Martelli partecipato. Questo è la scarsezza delle desinenze, per la quale l’orecchio rimane sovente offeso dalla medesima (dirò così) omofonia. Notabilissimo è nelle rime tronche terminanti in pronuncia di semplice vocale, o di dittongo ad essa equivalente, perciocché, consistendo esse in una sola sillaba, si ristringono a pochissimi suoni, i quali non vengon guari diversificati dalla consonante precedente, e di ciò pare che ci somministrino una gran prova i francesi stessi, i quali, benché unicamente per tal consonante distinguano il più di queste rime, contuttociò moltissime volte non osservano tal regola. Però *pis, apris, adoucis, fils* formano una medesima rima, come parimenti *pas, bras, soldats, combats*. Secondo la qual maniera le rime formate da simil sorta di sillabe son tante, quante sono le vocali in cui finiscono, e que’ dittonghi che alle vocali medesime non s’uniformano. Una tale ristrettezza diviene notabilissima per l’uso di pronunciare in una medesima maniera più voci diversamente scritte come *faits, effets, paix, attraits, jamais*. Per la qual cagione la lingua francese impoverisce ancora sì dell’altre rime dissillabe, come delle monosillabe, la cui pronuncia finale è di consonante; conciossiaché non si discerne *zele* da *elle, ville* da *fertile, âme* da *femme, fers* da *soufferts, promesse* da *grece, offense* da *violence* e da *suffisant, accord* da *mort, sang* da *flanc* [...]. Che se si riflette avere identità di pronuncia le rime che da’ francesi non si distinguono se non per regola, come *moi* da *rois* e da *loix, guerres* da *terre, bontè* da *douter* si conoscerà sempre più la sopraddetta povertà. Quindi puossi argomentare che nell’idioma francese non solamente non è possibile scrivere lunghe scene con obligazione di non ripeter le medesime desinenze nella guisa che dagl’italiani si pratica ne’ capitoli quantunque lunghissimi, ma riesce inevitabile il cadere tratto tratto in sì spiacevole repetizione.

[7.4.4] Quindi si può scorgere quanto s’inganni sì l’abate Tarasson[[128]](#footnote-128), che distinguendo le terminazioni secondo le regole francesi, afferma potersi fare più di 200 versi senza tornare nella medesima rima, come monsieur de la Bruyere dallui citato, il quale per simile errore loda Racine per ricchezza di rime. S’aggiunga che essendo quella lingua assai men ricca che la nostra, non solamente essa è più scarsa di rime, ma le rime sono più scarse di voci, sicché accade bene spesso d’incontrare nelle medesime desinenze le medesime parole. Al qual proposito rammentomi aver per divertimento osservato nell’*Alessandro* di Racine *victoire* e *gloire* rimate insieme diciassette volte, e moltissime altre fiate separatamente.

## Articolo V

[7.5.1] Non sono meno notabili gli sconci che vengon prodotti dalla obbligazione del rimare per indurre chi che sia a detestare le qualità de’ versi usati nelle tragedie francesi. Siccome la troppa frequenza delle locuzioni figurate è un effetto evidente della necessità delle rime, così gran parte de’ tropi smoderati, delle circollocuzioni vane, delle repetizioni, e de’ riempimenti superflui sono fecce spremute a forza dal loro strettoio, il che qui confermarei con particolari esempli, se quelli che nel capo precedente furono addotti di ciò non facessero abbondanti prove. Monsieur de Voltaire, tutto che appassionato per li drammi francesi, ha mostrato nella critica del proprio *Edippo* d’avere qualche sentore del danno che reca alla tragica poesia di quella nazione il giogo delle desinenze: però confessa egli che a molti pensieri che dirsi vorrebbono convien sostituirne altri in grazia della rima. Contuttociò non ha saputo cavare altro frutto dal suo avviso, se non qualche licenzioso dilatamento di regole, che sono di lieve suffragio.

[7.5.2] Per mettere meglio in chiaro l’errore di chi disapprova i metri italiani con approvare di ricontro quello de’ francesi ora descritto, prima di dar fine a questo capo, piacemi qui recare un saggio tratto dall’*Orazio* di Pietro Cornelio col confronto d’una traduzione che già ne feci negli anni più giovanili, nella quale il discorso parmi non pure più naturale, ma più grave ancora, quantunque fosse per essere assai migliore se il poeta non vi avesse interposto de’ sentimenti più propri per mostrare ingegno che per imitar donna appassionata.

Discorso di Sabina allo sposo Orazio e al fratello Curiazio, i quali son per ire a combattere tra di loro nell’atto 2, scena 6.

Non non, mon frère non, je ne viens en ce lieu,

Que pour vous embrasser, et pour vous dire adieu.

Votre sang est trop bon, n’en craignez rien de lâche,

Rien dont la fermeté de ces grands cœurs, se fâche:

Si ce malheur illustre ébranlait l’un de vous,

Je le désavourais pour frère, ou pour époux.

Pourrai-je toutefois vous faire une prière

Digne d’un tel époux, et digne d’un tel frère?

Traduzione

No fratello, non vengo in questo loco

che per darti un amplesso, e dirti addio.

Non temer dal tuo sangue

pur troppo generoso affetti molli,

che de’ gran cori offendan la costanza.

Se questa alta sciagura

piegasse alcun di voi.

No ‘l riconoscerei fratello, o sposo.

Ma deh poss’io porgervi almeno un priego

degno di sposo tal, di tal fratello?

Traduzione

[3] Je veux d’un coup si noble ôter l’impiété,

A l’honneur qui l’attend rendre sa pureté,

La mettre en son éclat sans mélange de crimes:

Enfin je veux vous faire ennemis légitimes.

Du saint nœud qui vous joint je suis le seul lien:

Quand je ne serai plus, vous ne vous serez rien.

Brisez votre alliance, et rompez-en la chaîne;

Et puisque votre honneur veut des effets de haine,

Achetez par ma mort le droit de vous haïr.

Albe le veut, et Rome: il faut leur obéir.

Qu’un de vous deux me tue, et que l’autre me venge,

Alors votre combat n’aura plus rien d’étrange,

Traduzione

Vo’ scevrar l’empietà dall’opra illustre,

pura all’ atteso onor render la luce,

e da mistura di delitto illesa.

Che più? Vi vo’ legittimi nemici.

Il sol vincol io sono

del nodo che vi lega.

Più senza me non rimarreste uniti.

Rompete la catena a voi comune.

Poiché vuol l’onor vostro effetti d’odio,

si comperi da voi con la mia morte

il diritto d’ odiarvi.

Così vuol Roma, ed Alba.

Obbedir lor conviene.

M’uccida uno di voi

e mi vendichi l’altro.

Più non sia strana allor la vostra pugna.

Traduzione

[4] Et du moins l’un des deux sera juste agresseur

Ou pour venger sa femme, ou pour venger sa sœur.

Mais quoi? Vous souilleriez une gloire si belle

Si vous vous animiez par quelque autre querelle.

Le zèle du pays vous défend de tels soins:

Vous feriez peu pour lui, si vous vous étiez moins.

Il lui faut, et sans haine, immoler un beau-frère:

Ne différez donc plus ce que vous devez faire:

Commencez par sa sœur à répandre son sang:

Commencez par sa femme à lui percer le flanc:

Commencez par Sabine à faire de vos vies

Un digne sacrifice à vos chères patries.

Traduzione

Almen sia l’un di voi giusto aggressore

vindice della moglie, o della suora.

Ma come? Ahi macchiareste

della gloria il chiaror, se stimol d’onta

v’animasse all’impresa.

Vietavi tali cure il patrio zelo:

poco questo oprarebbe,

se congiunti tra voi men foste: è d’uopo

immolar, e senz’ira,

alla patria il cognato.

Che più dunque tardate?

Spandi tu pria di sua sorella il sangue:

apri tu pria di sua consorte il fianco.

Cominci da Sabina

il sagrificio delle vite vostre,

dell’alme patrie degno.

[5] Vous êtes ennemis en ce combat fameux,

Vous d’Albe, vous de Rome, et moi de toutes deux.

Quoi? Me réservez vous à voir une victoire,

Ou pour haut appareil d’une pompeuse gloire,

Je verrai les lauriers d’un frère, ou d’un mari

Fumer encor du sang que j’aurai tant chéri?

Pourrai-je entre vous deux régler alors mon âme?

Satisfaire aux devoirs et de sœur, et de femme?

Embrasser le vainqueur en pleurant le vaincu?

Non non avant ce coup Sabine aura vécu.

Ma mort le préviendra de qui que je l’obtienne.

Le refus de vos mains y condamne la mienne.

Traduzione

Voi nell’aspra tenzon nemici siete:

tu d’Alba, tu di Roma, ed io d’entrambe.

Che riserbarmi ad una ria vittoria,

ove l’alto apparato

d’una gloria pomposa

m’offra fumanti ancor di sangue caro

gli allori d’un fratello, o d’un marito?

Come, deh come allora

reggerò tra voi l’alma?

Come farò gli uffici

e di suora, e di moglie?

Strignerò ‘l vincitor piangendo il vinto?

No: pria che giunga a tal già sarò morta.

La morte preverrammi

da qualunque l’ottenga. Il ricusarmi

le vostre mani a ciò le mie condanna.

Chi dunque vi trattiene?

[6] Sus donc qui vous retient? Allez, cœurs inhumains:

J’aurai trop de moyens pour y forcer vos mains.

Vous ne les aurez point au combat occupées,

Que ce corps au milieu n’arrête vos épées:

Et malgré vos refus il faudra que leur coups

Se fassent jour ici pour aller jusqu’à vous.

Traduzione

Ite cori inumani:

ben mezzi avrò di vi ci trarre a forza.

Entrerò nel conflitto infra le spade:

ratterrolle col seno:

e, malgrado il rifiuto, i colpi loro

sol per me s’apriranno a voi la strada.

Per dar fine a quest’opera dirò che dalle cose sinadora esposte parmi che si possa conchiudere che siccome gl’italiani non sono ancora giunti a perfezionar la tragedia e che, generalmente parlando, si sono con troppa superstizione trattenuti della imitazion degli antichi; cosi li francesi, benché abbiano i lor pregi particolari, rimangono addietro nelle cose più sustanziali della favola e rispettivamente a qualche italiana tragedia delle più moderne son superati anche in altre. Il raccogliere insieme le buone prerogative degli uni e degli altri sarebbe la via d’arrivare a’ primi gradi della perfezione.

IL FINE.

# Giunta toccante le tragedie di monsieur de la Motte

[Giunta.1] In questi giorni ho letto i due tomi che contengono i drammi di monsieur de la Motte con i discorsi toccanti la tragedia: debbo però parteciparvi le riflessioni che in tale lettura mi sono occorse, sì per l’assunto che ho di ciò preso quando me li avete spediti; come per mandarvi (per così dire) un corollario del mio critico paragone. Certo per formare un compiuto giudizio delle tragedie francesi rimanevami a vedere una degna parte di esse, ed un saggio notabile del gusto, ch’ora ha la Francia nell’arte tragica. Convien confessare che questo scrittore è uno de’ più rari spiriti che abbia avuto quella nazione: mostra che non abbiano conosciuto i suoi pregi gli autori per altro dotti del giornal letterario d’Aia, i quali rapiti dalle facezie di qualche suo schernitore, non dicono, se ben mi ricorda, in proposito delle sue opere teatrali[[129]](#footnote-129), se non ch’egli si è messo in ludibrio.

[Giunta.2] Io dirovvi l’opinion mia sì d’ogni discorso distintamente, che di ciascuna tragedia, nulla meno ingenuo nell’esporne le lodi, che libero nel notarne le censure. La sustanza del primo discorso è generalmente buona. L’autore parla più ragionevolmente degli altri francesi dell’amore da essi introdotto nelle tragedie, confessando con candidezza il comune abuso, e distinguendo peraltro con buon discernimento il miglior uso che n’ha fatto Pietro Cornelio con diversificarlo secondo i caratteri, che Racine col vestirlo sempre alla francese: nonpertanto non avrei del tutto assolto Cornelio stesso da simili indecenze. Sagge sono le considerazioni che fa intorno l’unità del luogo, del tempo e dell’azione; massimamente quella che riguarda l’unità d’interesse, che si distingue dall’unità dell’azione. Di questa avrebbono avuto mestieri non pur molti poeti di Francia, i quali unirono in tragedia varie persone che in una sola azione hanno i lor propri interessi, in guisa ch’ognun d’essi richiederebbe una particolare passione; ma certi nostri ancora, i quali indussero degli attori a favellare di cose aliene dal principale soggetto e senza connessione veruna. Ove discorre del metro egli mostra buon senno nell’anteporre i versi liberi dell’*Agesilao* di Cornelio a’ versi alessandrini. Finalmente sopra tutto è lodevole la dottrina con cui tratta dello stile convenevole alla tragedia. Certamente egli in ciò scuopre una finezza di gusto a cui non era giunto alcuno altro de’ tragici francesi: ancorché per vero dire le sue tragedie non ben corrispondono al ragionamento.

[Giunta.3] Nel secondo discorso giudiziose sono le osservazioni circa la semplicità e la moltiplicità degli avvenimenti, come pure ciò che dice della esposizione preparatoria e dell’altre circostanze delle scene dallui chiamate «situations». Non così saprei approvare tutti i suoi sentimenti spettanti a’ caratteri: quantunque alcuni sieno rettissimi. Una delle cose che paionmi particolarmente riprensibili, si è l’asserire che li caratteri più cattivino gli uditori qualor danno in qualche eccesso, perché secondo il pregiudizio comune del popolo una tal condizione imponga idee di gran virtù, soggiogando l’immaginazione degli uomini: da che si passa a conchiudere che, benché giusta la buona filosofia sia ridevole un carattere eccessivo, nondimeno secondo la poesia è d’un grande vantaggio. A questo errore sembra che monsieur de la Motte sia stato indotto sì dal favore acquistatosi dal suo *Romolo*, come dall’essere invaghito della inflessibilità che in quella favola mostra Tazio.

[Giunta.4] Prima dirò che una tal massima rispettivamente a’ principali personaggi, che debbono esser norma per la correzion de’ costumi, è contraria al fine del poeta, il quale non dee adulare il comun pregiudizio; ma liberare piacevolmente da’ pregiudizi. Però laddove si rappresentino simili eccessi fa di mestieri accompagnarli con i lor funesti effetti; acciocché s’avvezzi ciascuno a schifarli per l’avversione delle idee penose, che con essi si congiungono. Quando si concedesse che la presunzion giovanile di Romolo avesse potuto appassionare la gente a suo favore (il che come appresso vedrassi è falso) non per questo l’autore «omne tulit punctum». Allora avrebbe egli ottenuto il primario frutto quando Romolo avesse lasciato gli spettatori persuasi delle male conseguenze che cagiona un fanatico ardire: ma il nostro poeta, col renderli unicamente interessati per tale persona, ha l’intento bensì di fare che la tragedia non riesca noiosa: per altro, invece di recar giovamento, dispone gli uomini a confondere il vizio colla virtù, ad amare, a seguire il medesimo.

[Giunta.5] Quanto alla resistenza inflessibile di Tazio, per compiacenza della quale dice monsieur de la Motte: «Che essa ha sembianza di maggiore grandezza che non ha la virtù, perché s’ammira maggiormente»; parmi doversi riflettere che l’ammirazione non tanto è proprio effetto della altrui virtù, quanto delle cose strane e rade a succedere: anzi non per altro s’ammirano i virtuosi se non perché appunto son radi. Non si dee però da tal meraviglia indurre che gli uditori ammirino Tazio, perché concepiscano idee non pure di gran virtù, ma di qualità superiori alla virtù stessa. Se ciò solo fosse vero le persone di più chiaro intendimento non sarebbon capaci in simili incontri d’alcuna meraviglia, e però il carattere di Tazio non sarebbe per esse riuscito secondo il fine del poeta. Contuttociò l’ammirazione sarà stata comune a tutti: ma con tale differenza, che i saggi avran condannato Tazio; gli altri avranno dal suo esempio appreso una falsa fortezza.

[Giunta.6] Certo indegnissima di monsieur de la Motte è la proposizione che appresso egli soggiunge a favore de’ caratteri eccessivi dicendo: «Avouons-le à notre honte, la vertu mesurée ne nous passionne guère: nous voulons des excès, et les excès sont de vices». Generalmente parlando nulla più ci appassiona che l’infelicità di un uomo, in cui veggiamo della virtù: e, se ben s’osserva, la passione che cagiona Romolo non deriva già dalla sua temerità; ma dall’opinione della sua morte, la quale non poteva se non essere compatibile per l’inclinazione della nostra umanità verso chi soggiace ad alcun male, e per le molte belle qualità che per altro egli aveva. Che se l’autore intende qui per passione la sola meraviglia, io dico che essa non è per sé la passione propria della tragedia: anzi è contraria al suo scopo quando può pregiudicare alla morale; né si dee secondare lo sciocco volgo, ma sanarlo dalle sciocchezze.

[Giunta.7] Non m’aggrada neppure la massima, nella quale monsieur de la Motte stabilisce che li personaggi odiosi, quali sono quelli di Cleopatra nella *Rodoguna* di Cornelio e di Medea appresso il medesimo, possano con buon successo dominare in una tragedia. Parmi primieramente vedere gran differenza tra Cleopatra e Medea. La prima non ha veruna scusa della sua crudeltà: perciocché il pregiudizio del popolo atto a concepire la sua ambizione per testimonianza d’un cuor forte non è punto valevole a moderare l’irritamento degli animi, come suppone questo scrittore. L’altra all’incontro ha de’ motivi veri, ed avvalorati dalla natura de’ nostri risentimenti: però sarebbe più disposta a muover pietà, se la sua vendetta violando ogni legge d’umanità non eccedesse que’ termini oltre i quali non può sperarsi umano compatimento. Ma quello che principalmente vuolsi riflettere si è che col dare in tragedia il prio luogo a tal sorta di persone, non solamente si manca all’indirizzo morale della poesia, e con pravo abuso della medesima si propongono esempli idonei ad accreditare i delitti, o a scemarne almeno l’avversione: ma si travia totalmente ancora dall’oggetto essenziale della tragica purgazione. Ciò che sopra modo ammiro è che monsieur de la Motte riconosce benissimo se non il secondo, almeno il primo difetto, e confessa che, invece d’instruire con buoni esemplari nella virtù, s’inducono delle male impressioni, le quali non vengono abbastanza cancellate dalla precauzione per altro usata di rendere in fine punite le colpe, o di non lasciarle trionfare senza gravi rimorsi de’ delinquenti: contuttociò la confessione della mancanza non lo induce a procurare veruna ammenda, ma seguendo egli la piena degli altri abbraccia colla difesa quel’abuso che colla ragion disapprova. Ciò che l’autore dice in favore delle azioni commotive esposte alla comun vista sembrami ragionevole.

[Giunta.8] Fra molte belle considerazioni che nel terzo discorso s’incontrano, giudico doversi qualche eccezione alla dottrina spettante alla gradazione dell’interesse, ove dice che la tragedia fa poco effetto nella catastrofe se dal bel principio non comincia a commovere; o se pur l’esito è passionato non può chiamarsi se non una mezza tragedia. Io non dubito d’affermare che certe tragedie di primo grado, in cui il protagonista da felicità cade in misero stato, avran d’ordinario maggior efficacia nella mutazione della fortuna, quando questa succede in un sol colpo, che quando a poco a poco negli atti antecedenti all’ultimo si va discoprendo. Non occorre rintracciare altrove esempli: possiamo vederne uno nell’*Edippo* dello stesso monsieur de la Motte, la cui peripezia riesce appunto per ciò men meravigliosa ed efficace, che appresso Sofocle, siccome si vedrà poscia notate ove discorrerò particolarmente delle tragedie. L’arte che per mio avviso è necessaria in esse per disporre chi ascolta ad una viva commozione, consiste nel procacciare alla persona principale della estimazione e della benevolenza, sicché ciascuno per lei s’interessi: il che maggiormente succede quando grande è l’importanza dell’affare che si tratta e quando si mettono gli animi in gelosia di qualche gran male che sia per avvenirle; ma si trattengono in lusinga coll’ignoranza de’ mezzi, onde dee derivare.

[Giunta.9] Giudiziose sono le regole che si danno da monsieur de la Motte per ben condurre l’azione per mezzo de’ vicendevoli ragionamenti degli attori, e la critica degli autori che hanno ad esse contravenuto non può se non approvare. Dirò solamente che quel difetto, che si trova nell’atto 2. dell’*Ifigenia* del Racine, ove Achille lascia partire la principessa senza procurare con nuove instanze di farle dichiarare i suoi sensi, non è mancanza che riguardi il dialogo, ma inosservanza di naturale carattere.

[Giunta.10] La massima di non frammischiare ne’ costumi d’un primario personaggio cosa alcuna che infievolisca la passione, la qual s’ha disegno di acquistargli appresso la gente, è giusta: ma nella censura che fa l’autore dell’*Orazio* di Pietro Cornelio a cagione del suo parricidio, io son di parere assai discordante. L’intenzion d’un poeta non dee tanto essere di metter sotto gli occhi un eroe perfetto; quanto di muovere utilmente la compassione ed il terrore: or che pietà potrebbe egli seguire senza il parricidio che lo riduce in condizione compassionevole? E se cadesse innocentemente nel suo pericolo qual utile recarebbe il terrore del medesimo? Concorderei con monsieur de la Motte se tal delitto fosse effetto d’una prava volontà, non d’un trasporto accidentale: ma nelle circostanze della storia che si rappresenta da Cornelio, Orazio non solamente con esso non pregiudica alla tragedia, ma è uno dei soggetti migliori che abbia scelto quel poeta per lo suo teatro; ancorché per altro l’abbia dipinto troppo feroce per non dire inumano.

[Giunta.11] Una sola osservazione farò nel 4. discorso circa la disputa che fa monsieur de la Motte per abilitare la prosa alla tragedia: perciocché altre cose che ivi si toccano son concernenti alla favola particolare dell’*Edippo*, ed occorrerà favellare a parte delle medesime. Non è nuova in Italia la controversia intorno l’uso della prosa in poesia. Sin nel secolo decimo sesto fu dibattuta, e si è continuata buona pezza anche in quello succeduto appresso. Altri sostennero esser necessario ad esse il verso, e di questa opinione furono il Robertello, il Castelvetro, il Maggio, il Lombardo, il Patrizio, il Pontano, il Mazzoni, Giason de’ Noris, Faustino Sommo, Roberto Titi ed il Nisieli: altri stabilirono poter sussitere la poesia per la sola imitazione, nella qual dottrina si distinsero il Piccolomini, Agostino Micheli, Paolo Beni ed il Ghirardelli: finalmente fu sentenza assai comune, anche ad alcuni de’ sopracitati fautori de’ versi, che la commedia si possa lodevolmente scrivere in prosa.

[Giunta.12] Ma tutte queste dispute s’aggiraron principalmente o nella varia interpretazion d’Aristotele, o sull’uso degli antichi. Io discorrendo secondo la sola ragione son di parere che, nelle favole drammatiche, le quali vogliono stile non disdicevole neppure alla prosa, la mancanza del verso sia assai più tolerabile che in altre opere poetiche, le quali tanto meno credo che sieno capaci della prosa, quanto più richiedono di locuzion figurata: per conseguenza giudico la poesia lirica meno acconcia a riceverla che l’epica. La prova della mia proposizione si è che la favella sciolta è lo strumento proprio per le occorrenze dell’umana società, e le figure poetiche, facendola servire ad idee fantastiche, abusano della medesima in una guisa contraria alla sua natura; sicché la rendono inetta e sciapita nulla meno che i discorsi de’ pazzi. La quale sconvenevolezza non accade ne’ versi: perciocché non essendo essi d’uso comune, e rappresentando un linguaggio più divino che umano, danno un’aria misteriosa e sublime a ciò che sembra delirio nell’idioma ordinario. L’oda in prosa intitolata *La libre éloquence* può valere per saggio dell’insana stravaganza che ho sopra accennato, siccome potrebbe recarci un bell’esempio di poetico entusiasmo, se fosse in versi. Non posso indurmi a credere ch’essa abbia ottenuto un intiero applauso da persone libere dal riguardo di compiacere all’autore. Né quantunque io conceda qualche pregio a’ drammi scritti in prosa, ammetterei però che fossero perfetti senza il metro. L’imitazione ne costituisce l’essenziale bellezza; l’armonia del verso dà loro la grazia. Però come in vaga donna languisce beltà scompagnata da graziosa leggiadria, così le favole teatrali senza il verso rimangon prive di certa vivacità che le rende compiutamente piacevoli ed attive.

[Giunta.13] Non niego che la prosa non abbia il suo spirito, le sue grazie, i suoi allettamenti: ma l’imitazione poetica richiede l’armonia del verseggiare come grazia sua propria, e questa proprietà non deriva in essa tanto dalla sola consuetudine, quanto dalla sua natura: perocché essendo la poesia stata prodotta con fine di dilettare, ad essa conviene tutto ciò che diletta; all’incontro senza il metro sarebbe mancante sì del piacere che i versi recano coll’armonia, come di quello che cagionano per la maraviglia, l’uno de’ quali lusinga il senso, l’altro rapisce l’animo degli ascoltatori. L’unica opposizione di monsieur de la Motte, che sembra abbattere questa dottrina generale per tutte le lingue, è l’imputazione dell’inverisimile, dicendo egli che ove s’introducono a parlare uomini, essi debbon parlare come uomini, e che sconviene alla natura loro il soggettare i più gravi discorsi a certo numero di sillabe ed a regolati riposi. Ma per la medesima ragione si potrebbe dire che non è ragionevole il pretendere di svegliare, a favore de’ principi che si rappresentano sul teatro, della compassione in uditori che sanno esser tutta finta la rappresentanza delle loro passioni e delle loro persone. Niuno di coloro ch’entrano ne’ teatri crede di andare a veri spettacoli; pure la gente vi si appassiona, e vi piange in virtù d’una anticipata supposizione con cui s’inganna la propria fantasia. Ora nella medesima guisa che si prepara ciascuno a ricever per veri i successi tragici, che conosce esser finti, si dispone ancora ciascuno a concepire quasi naturale linguaggio quel metro che è proprio de’ tragici discorsi.

[Giunta.14] Senza un simile inganno tutti i ragionamenti delle persone che da’ poeti s’introducono a favellare direttamente nell’epopea soggiacerebbono all’incredibilità. Ma ne’ drammi esso riesce tanto più facile; quanto i versi drammatici si scostan meno dal suono della prosa. Che se si dicesse potersi per la stessa induzione attribuire alle persone tragiche ancora l’altre figure ardite della poesia; risponderei che queste sono incompossibili di loro essenza colla passione, e distraerebbono l’immaginativa dalla sua illusione: laddove il puro metro non mette nella elocuzione che una forma estrinseca ed accidentale, a cui s’accostumiamo, come ad un particolare idioma, quando sia libero dalla rima, la quale, quantunque esteriore, fa sentir troppo di ricercamento e d’affettazion di canzone.

[Giunta.15] L’altra obiezione che reca monsieur de la Motte per sostegno della sua opinione è la tortura delle rime, per cui sovente si snervano i concetti e si toglie la precisa attività de’ ragionamenti: ma questo bensì prova quel difetto che io stesso ho già notato nella critica delle tragedie francesi; non già che la prosa generalmente sia più convenevole de’ versi. Ciò che si potrebbe ragionevolmente sostituire al metro ordinario de’ francesi sono per mio avviso i versi sciolti, parte de’ quali avessero il numero degli alessandrini e parte il corrispondente a nostri endecasillabi. Con essi s’agevolerebbe abbastanza il vantaggio eziandio di correggere i falli, che si conoscono dopo il bollor del comporre. Quanto all’ultimo giovamento che monsieur de la Motte spererebbe dalla prosa, cioè la moltiplicazione degli autori drammatici, io son di diversa opinione, ed inclino anzi a credere che la facilità di scriver tragedia in prosa accrescerebbe il numero de’ cattivi autori ed alienerebbe i buoni.

[Giunta.16] Ora passando ad esporvi ciò che ho notato nelle tragedie, comincerò da’ *Macabei*. Questa favola parmi lodevole per passioni vivamente espresse, per frequenza di nobili sentimenti, per elocuzione propria e sublime: almeno vi s’incontrano poche reliquie di quella affettazione di stile che è comune a’ francesi. L’azione ha del difetto. Il tentativo che Antioco imprende nel secondo atto per indurre Misaele piacevolmente ad abbandonare la religione ebrea, si può dire una azione distinta dall’eccidio che nel primo atto egli fa de’ suoi fratelli: ma dato che sia una continuazione della persecuzione de’ Macabei, si compie almeno nel primo atto sì gran parte di essa e s’induce colla medesima tanta commozione che ciò che rimane a terminarsi sembra in paragone poco considerabile, e riesce languido almeno per qualche tempo appresso gli ascoltatori, i quali non sanno darsi ad intendere di dovere essere occupati in maggiore oggetto di compassione. Salmonea è un esemplare di gran virtù: ma sino al quinto atto è persona oziosa ed a guisa del coro degli antichi è più spettatrice che attrice. Nel fine entra nell’azione tragica eccitando il figliuolo ad offrirsi alla morte: ma il pretesto per cui viene inchiusa, manca di ragionevole, perciocché non si dee credere che Antioco le permetta d’abboccarsi con Misaele per dare allei tormento. S’accresce l’incredibile, perché il motivo che aveva il re di farlo custodire separato dalla madre, continua come prima, sperando ancora Antioco d’indurlo al culto degli Dei.

[Giunta.17] Circa l’arte della condotta e della rappresentanza incontransi parimenti delle circostanze viziose. Nella scena prima dell’atto 3. scuopresi con improprietà l’intento di preparare l’ordine delle scene successive. Che giova ad Antigone il dire al re in proposito di Misaele:

Mais des pleurs d’une mère il fallait l’affranchir;

Et vous aviez encore a craindre que son zèle

Ne l’armât contre nous d’une force nouvelle :

Vous le faites farder en ces lieux par Barsès.

Se Antioco aveva avuto queste precauzioni non serve il riferirgliele, né ciò puote fare Antigone verisimilmente. L’uditore in questo luogo sente l’importunità della narrazione: s’avvede poscia nel decorso dell’atto che all’altre scene era d’uopo preparativo sì sforzato per iscansare molti altri sconci. Contuttociò tutti non si schifano: l’arrivo di Misaele nella scena prima rimane ancora troppo pronto[[130]](#footnote-130).

[Giunta.18] Ne’ soliloqui ha talora del narrativo, come può vedersi in quello d’Antioco alla scena 6. dell’atto 4. ed in quello di Misaele nella scena prima dell’atto 5. Ciò che dice a parte Antigone nella scena 3. dell’atto 3. mi dispiace e per l’indecenza generale ch’io sento ne’ parlari a parte, ancor che sieno soliloqui, e per quelle parole «o vertu que j’admire», ove pare che notifichi agli uditori la sua maraviglia: più sarebbe adatto il dire «o vertu admirable». Nell’atto quarto manca alquanto di corrispondenza il tempo della rappresentanza con quello degli avvenimenti, e nel quinto l’acceleramento di ciò che vi accade eccede i termini d’una tolerabile indulgenza.

[Giunta.19] Nel *Romolo* m’occorre in primo luogo un grande inverisimile toccante l’amore del medesimo. Io non dico che sia contro la natura e l’età di Romolo l’innamorarsi: anzi accordo al poeta che non era convenevole che mentre egli s’è proposto il medesimo per un eroe, gli attribuisse quella stessa brutalità che usano i suoi soldati, come egli sostiene nel suo discorso. Ma due sconvenevolezze inescusabili io trovo: una nel suo innamoramento, l’altra nella maniera d’amare. Rispettivamente a quello la descrizione de’ continui dispregi usati da Ersilia a Romolo rende incredibile ch’egli concepisse amore sì violento quale è quello che gli si assegna. Per un amor tale dee supporsi qualche lusinghiero tratto, almeno ne’ suoi principi. Radicata una volta la passione può fra gli sdegni alimentarsi, ma da dispregi non può nascere. Il poeta mostrasi poco pratico della filosofia che riguarda amore. Intorno alla maniera d’amare, tante lagrime, tanta sofferenza con altre circostanze appena converrebbono ad un folle garzone che languisse in uno scioperato amore; non che disdicano all’indole di Romolo ed al carattere d’eroe che l’autore gli ascrive.

[Giunta.20] Ha pure dell’inverisimile assai che tante truppe armate, atte a costituire un esercito numeroso, coll’ascondersi il giorno ne’ boschi e col marciare di notte, possano giungere sino alle porte di Roma senza che ne prevenga la fama. Né ragionevole è che l’esercito de’ Sabini dopo la prigionia del suo re dimori nel posto ove era: anzi dovrebbesi credere che, seguita la presa del medesimo, si mettesse tutto in fuga e si disperdesse. Aggiungasi che l’azione delle Sabine, le quali accorrono a frapporsi colli loro figliuoli all’una ed all’altra armata, non poté seguire senza un anticipato e comune concerto delle medesime, da che conchiuderei che la venuta de’ Sabini non dovesse essere sì improvvisa, come è nella tragedia. L’autore nel suo discorso non prevedendo questa censura sostiene che i due fatti d’armi non richieggono tempo di cui la tragedia non sia capace, ed in ciò concorro anch’io.

[Giunta.21] Non parlerò della maniera in cui Romolo si preserva da’ traditori nell’atto del sacrificio: monsieur de la Motte stesso concede esser chimerica; tuttoché coll’esempio di Siccio Dentato procuri di scemare il difetto. Avverto solamente che non consiste tutto l’inverosimile nelle circostanze del fatto di Romolo, ma in quelle ancora degli assalitori e di Tazio: perciocché come è possibile che Tazio vedesse di lontano i pugnali scintillanti, con cui si voleva trucidar Romolo? Per coglierlo all’improvviso lo sfoderare ed il colpire doveva essere un atto solo. Inoltre perché fingere che cento braccia sieno per ferirlo in una fiata, mentre bastava uno o due soli? Il poeta ha voluto render verisimile questa circostanza col prepararla fino alla scena prima dell’atto 4. ma non ha fatto altro che aggiungervi l’affettazione d’un vano preparamento. Oltre alle censure sinadora esposte non lascerò di dire ancora che que’ versi che profferisce Ersilia a parte nella scena 2. dell’atto 3. mostrano il poeta scarso di mezzi idonei per far sapere agli spettatori ch’ella ha scritto il biglietto, poiché ricorre egli allo sconcio di far che oda lo spettatore ciò che Romolo non sente. Lo stile di questo dramma per frasi poetiche ed espressioni strane non si distingue punto da quello ch’è consueto a’ tragici francesi. Monsieur de la Motte qui si scosta con esso dalla natura più che nell’altre sue tragedie.

[Giunta.22] L’*Inès de Castro*, per quanto raccolgo, è stata soggetta a molte critiche ed anche a qualche scherno: ma ciononostante ha sempre riportato dell’applauso e, se crediamo all’autore, niuna tragedia dopo il *Cid* si è rappresentata in Francia con sì felice successo. Io siccome riconosco in essa delle pregevoli qualità; così non la ritrovo senza difetti: ma dubito che il mio giudizio non s’incontrerà con quello degli altri che sinadora l’han censurata. Le qualità d’Inès sono proprissime per un tragico protagonista ed i pregi di questa favola sono per mio parere assai superiori alle sue imperfezioni. Per altro, rispettivamente alla pietà che Inès dee muovere, la disposizione della tragedia potrebbe esser migliore. Le persone accessorie (benché sieno un de’ mezzi che hanno acquistato appresso molti dell’applauso per la varietà de’ vivi caratteri) lasciano poco campo alla principale di prepararsi il favore di chi ascolta; sicché rimane assai meno distinta che non conviene: anzi sino al 4. atto si può quasi dubbiare se più rapisca l’agitazione d’Alfonso, o il pericolo d’Inès; con tale aggiunta, che l’interesse loro non solamente è diverso, ma opposto: conciossiaché diviene esso comune solamente nel fine.

[Giunta.23] Le doti ragguardevolissime di Costanza fanno ancora mal’effetto, distraendo alquanto dall’attenzione e dalla estimazione di quelle d’Inès, il che è contro il tragico artifizio. Ne’ caratteri avvi qualche sentimento che non m’aggrada. Sconvenevole e freddo mi pare per esempio ciò che dice Inès a Don Pietro in questi versi:

Jugez mieux des terreurs dont je me sens saisie:

Je crains cet intérêt, dont vous touche ma vie.

Je sais ce, que ma mort vous couterait de pleurs,

Et ne crains me dangers, que comme vos malheurs[[131]](#footnote-131).

Ben si scorge che l’autore non è stato indotto ad ascrivere tal concetto che dall’intento di disporre una occasione al racconto, ch’ella fa dappoi, del suo matrimonio e della reità compatibile, in cui incorse col medesimo. Impropria stimo anche nella reina la digressione delle lodi della figliuola nella quale dice, fra l’altre cose, che il cielo non ha formato nulla di più bello e che la natura si è per essa resa esausta de’ suoi tesori. Questi encomi disconvengono al proposito ed alla persona che li dice: ed una tal maniera di favellare raffigura un poeta lirico che canti d’una Beatrice o d’una Laura. Altra sconvenevolezza notabile, e che ferisce la condotta, è nella medesima scena ove dice la reina che in qualunque occasione compariva alla corte Don Pietro, i di lui occhi sempre distratti non vi cercavano, né vi incontravano se non Inès. Siccome tal fatto sarebbe verisimile in un altro amante; così non confassi ad un marito che ha già posseduto per anni l’oggetto amato. Il poeta si serve di ciò per dar motivo allo scuoprimento che dappoi siegue per opera della reina stessa, che accusa Inès di corrispondenza amorosa con Don Pietro: ma in vece di giovare alla favola con l’artifizio appoggiato all’inversimile, aggiunge all’insussistenza del fondamento anche la rovina della fabbrica; laddove agevolmente da altre circostanze potea derivarsi la medesima ricognizione. L’elocuzione è miglior che nel *Romolo*: non è però del tutto libera da’ suoi vizi. Mi par degno di distinta osservazione ciò che dice Don Pietro ne’ seguenti versi:

Ne doutez pont, Inès, qu’une si belle flamme

De feux aussi parfaits n’ait embrasé mon âme[[132]](#footnote-132).

Lascio giudicare quanto convenga questo motto giocoso al doloroso annunzio che Inès allui reca ed alla tristezza de’ comuni sentimenti.

[Giunta.24] Circa l’*Edippo* vuolsi fare giustizia a monsieur de la Motte con dire che, nella proprietà degli episodi, egli ha superato sì Cornelio che monsieur de Voltaire, ed ha con ingegno corretto un inescusabile errore della favola greca rispetto all’ignoranza inverisimile che ivi mostra Edippo intorno le circostanze della morte di Laio. Ciò che mi disaggrada nella sustanza di questa tragedia è che il poeta, con rendere Edippo innocente, in riguardo alla morte di Laio, leva alla favola il giovamento essenziale. Egli si sforza di giustificare il castigo permesso dal cielo ad Edippo coll’attribuirgli dell’ambizione e della presunzione: ma non avverte che quindi nascono due disordini. Uno è che la pena non corrisponde direttamente al difetto che gli ascrive, non avendo questo veruna altra attinenza che d’una occasione lontana ed impensata colla colpa dell’uccisione di Laio, la quale sì secondo l’antica favola, sì secondo la presente si vuole punita dagli dei. Da tale disordine deriva l’altro, il quale è che gli spettatori non ottengono il frutto proprio di questa tragedia: poiché si vede il castigo in chi è senza il delitto, a cui deve corrispondere. Però monsieur de la Motte credendo migliorare il dramma l’ha reso fra sé discordante ed inutile. Il suo inganno è venuto (come comprendo per lo quarto discorso) dal giudicare ch’Edippo appresso Sofocle non sia reo d’alcuna delinquenza, il che è falsissimo: perciocché nella favola del greco il risentimento che fece Edippo uccidendo Laio non fu senza notabile reità. Nell’ordine della favola disapprovo la divisione della riconoscenza, per cui la peripezia riesce meno maravigliosa, siccome avviene anco nell’*Edippo* di monsieur de Voltaire. Ne’ caratteri non ha dubbio che non si pecchi alquanto col diversificare quelli d’Eteocle e di Polinice dalle antiche memorie, giusta le quali essi non appaion capaci d’usar tanta generosità a favore del padre. È ufficio di buon poeta migliorare i costumi: ma non mai portarli all’eccellenza d’una contraria virtù.

1. Parte 3, particella 13. Non per malvagità ma per nobil trascorso. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Dissertation sur l’Iliade*. [↑](#footnote-ref-2)
3. Libro 5, capo 21. [↑](#footnote-ref-3)
4. Dissertation sur l’Iliade. [↑](#footnote-ref-4)
5. Parte 3, particella 13. Dice egli quivi non doversi limitar la tragedia ad un solo fine utile: io direi esser lodevole ampliar la drammatica poesia, non il confondere la tragica. Le morti de martiri eroi parmi che s’accostino all’indole tragica, perché mentre dalla qualità de’ loro supplìci si commove la nostra natura ad orrore ed a pietà; correggesi l’intemperanza di queste stesse passioni dal riflesso de celesti beni. [↑](#footnote-ref-5)
6. Parte 3 particella 13, ma siccome il Castelvetro intese male il vero diletto, così nella particella 1 espose male la purgazione, attribuendola unicamente alle due passioni che la tragedia ha per fine. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Ragion poetica*, libro 2 articolo 20. [↑](#footnote-ref-7)
8. Scena 9, atto 4. [↑](#footnote-ref-8)
9. Atto 3, scena 1. [↑](#footnote-ref-9)
10. Nelle cose Acaiche al capo 21 [↑](#footnote-ref-10)
11. Nel libro 7 delle memorie di Stefano Bisantino chiamasi Πόλις τής μολόσσιδος ἐν Επείρω. [↑](#footnote-ref-11)
12. Problema 49, paragrafo 19. [↑](#footnote-ref-12)
13. Parte 3 particella 3. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Traité du Poème Epique*, livre 4 chapitre 6. [↑](#footnote-ref-14)
15. *Discours du Poème dramatique.* [↑](#footnote-ref-15)
16. *Poetica* parte 3, particella 15. [↑](#footnote-ref-16)
17. Discorso I. [↑](#footnote-ref-17)
18. Esame della *Teodora*. [↑](#footnote-ref-18)
19. Discorso II. [↑](#footnote-ref-19)
20. Discorso II. [↑](#footnote-ref-20)
21. Pistola 115. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Opuscolo dell’udire i poeti*. [↑](#footnote-ref-22)
23. Pistola a Lollio. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Poetica* libro 2, c. 20. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Caractères du siécle*. [↑](#footnote-ref-25)
26. Libro VIII, capo 23 [↑](#footnote-ref-26)
27. *Alessandro*, II, 5 [↑](#footnote-ref-27)
28. *Discorsi Poetici*. [↑](#footnote-ref-28)
29. Nel *Trattato della Tragedia*. [↑](#footnote-ref-29)
30. Nella tragedia di Lodevico Martelli. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Repubblica* 10. [↑](#footnote-ref-31)
32. Favola 251. [↑](#footnote-ref-32)
33. Libro ultimo. [↑](#footnote-ref-33)
34. Libro 7. [↑](#footnote-ref-34)
35. Libro 4 ode 7 [↑](#footnote-ref-35)
36. Seneca in *Octavia* [↑](#footnote-ref-36)
37. Nel trattato del poema epico, libro 4, capitolo 7. [↑](#footnote-ref-37)
38. Atto 2, scena 3. [↑](#footnote-ref-38)
39. *Orbecche*, atto 2, scena 3. [↑](#footnote-ref-39)
40. Lettera 13. [↑](#footnote-ref-40)
41. Prefazion del suo *Teatro*. [↑](#footnote-ref-41)
42. Tomo 2 proginnasmo 43. [↑](#footnote-ref-42)
43. Nell’*opuscolo dell’udire i poeti* [↑](#footnote-ref-43)
44. Atto 3, scena 5. [↑](#footnote-ref-44)
45. Scena 1. [↑](#footnote-ref-45)
46. Atto 2, scena 6 [↑](#footnote-ref-46)
47. Atto 4, scena 3. [↑](#footnote-ref-47)
48. Atto 5, scena 1. [↑](#footnote-ref-48)
49. Atto 3, scena 1. [↑](#footnote-ref-49)
50. Atto 5, scena 4. [↑](#footnote-ref-50)
51. Atto 2, scena 8. [↑](#footnote-ref-51)
52. Atto 4, scena 3. [↑](#footnote-ref-52)
53. Atto 5, scena 6. [↑](#footnote-ref-53)
54. Atto 1, scena 1. [↑](#footnote-ref-54)
55. Atto 5, scena 7. [↑](#footnote-ref-55)
56. Scena ultima. [↑](#footnote-ref-56)
57. Discorso I. [↑](#footnote-ref-57)
58. Pare che i francesi abbiano stimato l’alterazione delle naturali espressioni necessaria alla tragedia per la conservazione della sua dignità, per non avere avvertito ch’ella dipende principalmente dalla gravità de’ sentimenti, la quale ama meglio per lo più la semplicità. Per mancanza di tale avvertenza mi sovviene esser caduto qualche saputello nell’errore di credere che in una tragedia convenga ad ogni persona il medesimo stile; il che è falsissimo, perché i sentimenti d’una nutrice debbono essere diversissimi da quelli d’un eroe. [↑](#footnote-ref-58)
59. Nell’*Alessandro* del Racine, atto 4, scena 4. [↑](#footnote-ref-59)
60. Nel *Teseo* di monsieur de la Fosse, atto 4, scena 1. [↑](#footnote-ref-60)
61. Nella morte d’Achille di Tommaso Cornelio, atto 3, scena 4. [↑](#footnote-ref-61)
62. Ivi, atto 2, scena 1. [↑](#footnote-ref-62)
63. Nell’*Edipo* di Voltaire, atto 5, scena 2. [↑](#footnote-ref-63)
64. Nella *Polisena* di monsieur de la Fosse, atto 1, scena 4. [↑](#footnote-ref-64)
65. Nell’*Arianna* di Tommaso Cornelio, atto 3, scena 5. [↑](#footnote-ref-65)
66. Nel *Coreso* di monsieur de la Fosse, atto 1, scena 2. [↑](#footnote-ref-66)
67. Nella *Polisena* del medesimo, atto 4, scena 4. [↑](#footnote-ref-67)
68. Racine nel *Mitridate*, atto 3, scena 5. [↑](#footnote-ref-68)
69. Il medesimo nell’*Ifigenia*, atto 4, scena 8. [↑](#footnote-ref-69)
70. Il medesimo nell’*Alessandro* atto 1, scena 1 [↑](#footnote-ref-70)
71. Ivi atto 2, scena 1. [↑](#footnote-ref-71)
72. Atto 2. scena 2. [↑](#footnote-ref-72)
73. Nell’*Alessandro* Atto 1, scena 2. [↑](#footnote-ref-73)
74. Atto 2, scena 1. [↑](#footnote-ref-74)
75. Nella *Polissena*, atto 3 scena 5. [↑](#footnote-ref-75)
76. Atto 3, scena 2. [↑](#footnote-ref-76)
77. Atto 3, scena 4. [↑](#footnote-ref-77)
78. Atto 5, scena 5. [↑](#footnote-ref-78)
79. Atto 3, scena 1. [↑](#footnote-ref-79)
80. Scena ultima. [↑](#footnote-ref-80)
81. Atto 2, scena 2. [↑](#footnote-ref-81)
82. Atto 2, scena 2. [↑](#footnote-ref-82)
83. Atto 1, scena 1. [↑](#footnote-ref-83)
84. Atto 2, scena 6. [↑](#footnote-ref-84)
85. Nell’*Alessandro*, atto 3, scena 2. [↑](#footnote-ref-85)
86. Nel *Mitridate*, atto 5, scena 1. [↑](#footnote-ref-86)
87. Nell’*Ifigenia*, atto 3, scena 4. [↑](#footnote-ref-87)
88. *Conte d’Esex*, atto 3, scena 2. [↑](#footnote-ref-88)
89. Nel *Manlio*, Atto 2, scena II: [↑](#footnote-ref-89)
90. Nel *Teseo* del medesimo, atto 1, scena 5. [↑](#footnote-ref-90)
91. Atto 2, scena 1. [↑](#footnote-ref-91)
92. Nell’Assalonne, atto 5, scena 4. [↑](#footnote-ref-92)
93. Ivi, atto 1. scena 2. [↑](#footnote-ref-93)
94. Atto 4, scena 2. [↑](#footnote-ref-94)
95. Atto 1, scena 1. [↑](#footnote-ref-95)
96. Nel canto 17. [↑](#footnote-ref-96)
97. Atto 3, scena 3. [↑](#footnote-ref-97)
98. Nell’*Alessandro* atto 1, scena 2. [↑](#footnote-ref-98)
99. Atto 1, scena 5. [↑](#footnote-ref-99)
100. Atto 5, scena 1. [↑](#footnote-ref-100)
101. Atto 3, scena 7. [↑](#footnote-ref-101)
102. Atto 5, scena 1. [↑](#footnote-ref-102)
103. Atto 5, scena ultima. [↑](#footnote-ref-103)
104. Atto 3, scena 1. [↑](#footnote-ref-104)
105. Atto 1, scena 5. [↑](#footnote-ref-105)
106. Atto 1, scena 3. [↑](#footnote-ref-106)
107. Atto 2, scena 2. [↑](#footnote-ref-107)
108. Atto 3, scena 4. [↑](#footnote-ref-108)
109. Nell’*Ester*, atto 1, scena 3. [↑](#footnote-ref-109)
110. Nella *Fedra*, atto 1, scena 3. [↑](#footnote-ref-110)
111. Nel *Gionata*, atto 2, scena 3. [↑](#footnote-ref-111)
112. Nell’ *Edipo*, atto 2, scena 2. [↑](#footnote-ref-112)
113. Nella *Polissena*, atto 3, scena 4. [↑](#footnote-ref-113)
114. Nella *Retorica*, libro 3. [↑](#footnote-ref-114)
115. Atto 1. [↑](#footnote-ref-115)
116. Atto 3, scena 4. [↑](#footnote-ref-116)
117. Atto 3, scena 1. [↑](#footnote-ref-117)
118. Nel paragone tra Omero, Virgilio ed il Tasso. [↑](#footnote-ref-118)
119. *Dissertation sur l’Iliade*. [↑](#footnote-ref-119)
120. Nel tomo 2. [↑](#footnote-ref-120)
121. In fine della *Dissertazione sopra* *l’Iliade*. [↑](#footnote-ref-121)
122. Canto 20, strofa 55. [↑](#footnote-ref-122)
123. Nella *Prefazione* del *Teatro*. [↑](#footnote-ref-123)
124. *Reflexions d’un Allemand sur les defauts de la versification Française*. [↑](#footnote-ref-124)
125. Talora anche sopra la seconda. [↑](#footnote-ref-125)
126. Tomo 2, proginnasmo 52. [↑](#footnote-ref-126)
127. Nella *Poetica*, libro 2, articolo 2. [↑](#footnote-ref-127)
128. *Dissertation sur l’Iliade*, tomo 2, pagina 594. [↑](#footnote-ref-128)
129. *Dissertation sur la poésie Hollandaise*. Tome III : «Ce qu’il a fait pour le théâtre a été sifflé, comme les productions du moindre poétereau». [↑](#footnote-ref-129)
130. Egli non doveva essere sì vicino che potesse sentire i discorsi seguiti in quell’atto. [↑](#footnote-ref-130)
131. Atto 1, scena 6. [↑](#footnote-ref-131)
132. Atto 1, scena 6. [↑](#footnote-ref-132)