

Due opere di Paolo Emiliani Giudici (1812-1871)

Autor(en): **Bornatico, Remo**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **27 (1957-1958)**

Heft 1

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-22507>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DUE OPERE DI PAOLO EMILIANI GIUDICI

1812-1871

R. BORNATICO

VII (Cont.)

c) *La drammatica*

L'Ellade ⁷²⁾ è la creatrice del dramma; di un dramma perfetto ed esemplare, frutto di una religione nazionale, che onorava e remunerava largamente il poeta. Il dramma greco giunse alla perfezione in Atene, metropoli prosperosa e sede del gusto, perché libera.

La drammatica è il genere più complesso e difficile, è una delle più stupende creazioni estetiche, perciò nacque dopo la lirica e l'epica, ispirata dalle feste in onore del dio della natura, Bacco, in un primo tempo e da quelle in onore degli eroi in un secondo momento. Gli elementi sono il canto, la musica, la danza, la mimica; gli attori: il protagonista, il deuteragonista, il tritagonista ed il coro che, in alcuni autori, è indispensabile, mentre in altri potrebbe mancare, perché esercita una funzione diversa, ma particolarmente quella di annunciare, d'introdurre e di giudicare l'azione.

La tragedia è un componimento maestoso e solenne che commuove, «tumultua le passioni, suscita la virtù e fa spirare libertà». Essendo qualcosa d'ideale ha in sé poca realtà. La scenografia greca è semplice; solo con Euripide e Sofocle sa entusiasmare il popolo. Eschilo è il creatore della vera tragedia, il riformatore della forma ieratica; il fondatore della trilogia, che mostra come si purghino le umane passioni. *Prometeo* è il più sublime componimento drammatico dell'arte antica, è una creazione severa e maestosa, propria dei tempi di libertà e di nazionali credenze.

La tendenza democratica e laicizzante «umanizza» il dramma. Sofocle è l'anello di congiunzione tra Eschilo ed Euripide, è il perfetto dei poeti tragici, colui che «toccò il sommo fastigio dell'arte», che attuò riforme più sostanziali accanto a quelle esteriori. Le sue tragedie rappresentano il Destino (al di sopra degli dei) in lotta con eroi e con uomini.

Col Bojardo la poesia cavalleresca cerca una cornice di amore e di gioia.... il quadro eroico è meno importante della cornice». (P. Arcari)

⁷²⁾ Nell'*Introduzione alla Storia del teatro italiano* il nostro scrive:

«Il terreno quasi vergine... delle produzioni teatrali, di che per 400 e più anni è stato fecondissimo l'ingegno degl'Italiani» è stato scrutato per concedere all'Italia «il luogo che meritatamente le spetta negli annali della drammatica risorta al risorgere delle letterature dopo la notte dell'età di mezzo». I critici trovarono poi, come l'E. G., più vasto e profondo il teatro medievale, che mette l'Italia fra le nazioni che ebbero il miglior teatro del Medio Evo.

A. D'ANCONA ritiene che il teatro sacro costituisca gl'incunaboli del teatro moderno, anche se non vale per tutti i popoli. Cfr. anche: SILVIO D'AMICO, *Storia del teatro italiano*, Bompiani, Milano 1936.

PAOLO TOSCHI, *Origini del teatro italiano; L'antico dramma sacro italiano*, Roma.

Dalla lotta tra «vecchio e nuovo» nasce il dramma satirico.

La democrazia degenera come degenera l'intellettualismo verso l'anarchia e lo scetticismo. I poeti cercano più la natura e la realtà che l'idealità; vogliono essere più popolari nella lingua, danno soggetti più vasti e più vari, intrecci più complicati. Il maggiore è Euripide, che crea il «Deus ex machina» e introduce la donna nel dramma; che parla in nome della giustizia civile e sociale.

Secondo il sistema vichiano, Eschilo è il tragediografo dei tempi divini; Sofocle quello dei tempi eroici; Euripide quello dei tempi umani. Essi osservarono l'unità di azione, che è legge estetica naturale, e non badarono mai alle altre due unità aristoteliche, nate più tardi. L'azione stessa dettava gli intervalli tra gli atti e le pause tra le scene. I troppo famosi cinque atti sono un'invenzione di Orazio.

La tragedia fu decoro e gloria del popolo, non solo dell'individuo; contribuì efficacemente alla civiltà. Con la decadenza politica, civile, intellettuale e morale divenne declamazione rettorica. 73)

La commedia, che *castigat ridendo mores*, sorse pure — coeva alla tragedia — dalle feste bacchiche, ma si perfezionò solamente più tardi. I *Megaresi* sono le prime maschere, le personificazioni di un popolo, d'un ceto, d'una setta e simili.

Il vero creatore, probabilmente, è Epicarmo, il commediografo siciliano autore di commedie a sfondo filosofico. Egli mostrò le iniquità e le sconvenienze degli dei, scrisse contro le autorità temporali e spirituali, ma sempre urbanamente, in un modo fluido ordinato e facondo; il suo stile è elegante e festevole: Platone lo disse maestro del dialogo.

Le commedie di Aristofane mostrano un concetto originale avveratosi in un disegno semplicissimo e ben tratteggiato: sono, insomma, di una perfetta armonia e irridono tutto: religione, politica, famiglia.

I comici posteriori cercano i modelli nella vita privata e ci danno «caratteri universali». Contro la decadenza politica e l'immoralità la nuova commedia dà il ridicolo del vizio. Si tenta di redimere, anzi di emancipare la donna. La commedia è in ribasso.

Il Cristianesimo vi trovò, a ragione, l'amore disonesto tutt'altro che spiritualizzato, vi trovò il male e cercò arginare, magari rovinando. Più tardi spariscono le distinzioni sociali e l'individuo vien sostituito con l'umanità. Le orditure di Menandro sono state lodate: Cesare chiama l'elegantissimo Terenzio un mezzo Menandro. 74)

La drammatica latina

Il teatro latino è solo un «mezzo teatro»?

No. Nasce dall'imitazione dei Greci per necessità di cose, non perché i popoli italici «fossero inetti alla drammatica». L'imitazione è però perfetta, individuale, talché si può dire un'opera nuova. 75) Più tardi i Romani si opposero al «forestierume» e allora sorsero i drammi nazionali, in cui si tende unicamente a sollazzare.

Il primo dramma latino dai versi *saturnii* si chiamò *Satura*: era un agglomerato di suono, canto, danza, dialogo e spesso diverbio o contrasto: ne nascerà la *satira*.

Ennio di Catone, padre dell'epopea latina, è l'autore di commedie e tragedie. Ma il poeta comico popolare, che ha tutte le doti, è l'umbro Plauto. La sua trama è grande, ha forza e vivezza nel ritrarre i caratteri, il dialogo è scritto di getto con facilità somma, la lingua è ricca di bellezze, la *vis comica* sta alla base.

73) *Storia del teatro italiano*, pp. 1-34.

74) *Ib.* pp. 34-53.

75) E. Camerini osservava al Ginguené che i moderni non seppero imitare così bene i Latini. (Cfr. G. LAINI, op. cit. p. 35).

Egli avrebbe potuto darci la commedia perfetta, invece restò più buffone che poeta. Non ebbe mai un fine morale e peccò fortemente d'incoerenza, perché volle o dovette ritrarre l'ambiente greco. Ma le cause di questi difetti sono tutte da ricercare nella mancanza di libertà politica, nella decadenza morale, nei pregiudizi dell'epoca e dell'ambiente. Il coro, malviso dalla tirannide e dall'estetica, dovette soccombere; sorsero i «cantici» ed il «prologo», quale avviso d'inizio e raccomandazione al silenzio nei teatri all'aperto. Plauto fu il più grande, il più nazionale, il più fecondo commediografo latino. 76)

L'E. G. scrive con ragione che lo sviluppo della commedia moderna è un merito di Plauto; è ciò che più tardi il Camerini volle dimostrare allo Chasles, che attribuiva tale merito a Molière.

Pochi autori ebbero tante lodi, tanti commentatori e traduttori come Terenzio. Egli fu un romano di pura tempra ellenica, che ci diede perfette, leggiadrissime scene elleniche. Con Terenzio l'arte tocca il grado supremo del bello e prostra definitivamente la commedia nazionale: *Adelfi* è l'ultima e più pregevole commedia latina. La trama è meravigliosa, vi è una bellezza di dialogo ed un'eleganza di stile, una purità e nobiltà di lingua che sono indescrivibili e che resero proverbiali le «grazie terenziane».

Il talento tragico non mancò ai Latini, che ebbero autori di molte tragedie imitate ed originali; mancò loro un genio come Eschilo o come Sofocle. Perché? Perché le contingenze, favorevolissime al dramma in Atene, furono ostili allo sviluppo della drammatica e in modo particolare alla tragedia in Roma. Per questi motivi la drammatica latina restò inferiore alla greca. 77)

Fra altri tragediografi latini emerge Seneca, le cui opere testimoniano la decadenza delle scuole rettoriche, che avevano ricette per tutti i generi.

L'invitta Minerva di Orazio non impediva la via a nessuno. Le regole ed i soggetti greci erano «telai comodi per tesservi sopra artificiosi versi». Seneca è sinonimo di peggioramento: è declamazione, moralizzazione mediante lunghe tirate rettoriche; sentenze, antitesi, epifonemi da stoico, senza il turbine delle passioni. Ai personaggi, specialmente alle donne ed ai fanciulli mancano dignità e pudore: depravati non sono né caratteri locali né caratteri universali. «La tragedia di Seneca, priva d'ogni effetto scenico, è irreparabilmente difettosa quanto all'idea, ai caratteri, alla stesura, allo stile»; esempio ne è *l'Edipo*.

Indi l'E. G. si pente di tanta severità e trova nelle opere di Seneca tratti ammirevoli, aforismi ed assiomi morali, sentenze sublimi; vi scorge un dialogo serrato e lucido, un tono tragico-lugubre, che giovò nientemeno che a Racine, al Metastasio, all'Alfieri e ad altri poderosi tragediografi.

Allora, incolpando i tempi infausti, riconosce al precettore di Nerone «un ingegno non comune» e «potenza d'immaginazione». 78)

Il dramma antico muore quando gli manca la libertà e l'eroismo; muore col Paganesimo che travolge gli elementi fondamentali della drammatica; muore combattuto dal Cristianesimo trionfante dalla nuova barbarie incipiente.

76) *Storia del teatro italiano* pp. 53-74.

77) *Ib.* pp. 74-89. — L'E. G. dimentica l'altra e più potente ragione che determinò la differenza del teatro delle due civiltà classiche: «La greca lo ebbe di più, perché più fantastica che etica, più atta ad agitare il cosmo colle proprie creazioni che a signoreggiare i moti della coscienza. La civiltà romana lo ebbe meno, perché ai romanzi veniva un anticipo di giustificazione dal concetto stesso dell'ufficio compiuto dall'Urbe nel mondo, dal dover esercitare la giustizia fra i popoli».

PAOLO ARCARI, *La letteratura it.* ecc. cit. pp. 117-18.

78) *Storia del teatro it.* pp. 89-100.

Ritornano i giuochi gladiatori e la pantomina (danza e gesto), divenuta autonoma dapprima con un solo attore, dopo con parecchi: ributtante realismo, atrocità, immoralità: cesserà con Costantino e coi Barbari.

Nel *Quaerolus*, commedia anonima del IV secolo, forse di Claudio Numanziano, l'E. G. trova caratteri ed intreccio discreti, «brio e profondità», sicuro effetto scenico. È il canto del cigno della Musa pagana, almeno di quanto ci resta.

I popoli volevano assolutamente spettacoli teatrali e la Chiesa pensò d'istituirne altri. Nota è la *Passione di Cristo* di San Giovanni Crisostomo: forma vecchia e spirito nuovo.

Nemmeno la drammatica cristiana è esente da turpitudini; quella d'oltr'alpi era addirittura scandalosa e superava le feste luparcali e bacchanali. La Chiesa cercò di frenare la discesa per la lubrica via: il dramma si trasformava lentamente. 79)

Primordi del nuovo dramma

La creatrice della rappresentazione cristiana è la monaca Hroswita. Il meccanismo esterno dei suoi drammi (che probabilmente non furono rappresentati) è «meraviglioso». 80)

Nel *Ludus pascalis de adventu et interitu Antichristi* l'E. G. trova «magnifico apparato... ricco degli elementi della rappresentazione sacra... magnificenza artistica... ma confusione degli elementi drammatici». 81)

La sacra rappresentazione o Mistero o Moralità

L'E. G. afferma che di sacro vi è solamente la cornice e lo scopo religioso; le congregazioni religiose le curavano. Egli non si sofferma sulle origini, ma crede che la sacra rappresentazione nasca col volgare; constata che nell'XI secolo fu scritto in latino, ma con alcuni versi volgari il mistero francese *Delle vergini savie e delle fatue*, che nel XIII la Compagnia del Gonfalone rappresentò nel Colosseo la *Passione di Cristo*. Certamente questo avveniva anche in altre città. G. Villani, nel XIV sec., lo dice costume antico in Firenze. 82)

La sacra rappresentazione ha già il procedimento estetico del dramma italiano. Vi sono analogie fra dramma classico e dramma medievale: entrambi si sviluppano da cerimonie e feste religiose: l'intima essenza artistica della creazione è analoga. 83)

I testi evangelici si leggevano già dal II secolo; nell'VIII e IX sec. l'uffizio gregoriano si fa quasi drammatico; da allora fino al XIII sec. il dramma liturgico è un «uffizio drammatico», largamente diffuso in Italia, malgrado la poca documentazione, ed è fenomeno letterale, musicale e scenografico. Dopo il Mille è festa di popolo e di Chiesa, è fusione di fede e bellezza, prodotto spirituale cattolico romano. 83)

79) *Storia* cit. pp. 100-135.

80) Non era di questa precisa opinione l'uomo di teatro più famoso dei nostri giorni, Luigi Pirandello: «La voce della monaca poetessa Rosvita è d'oltretomba, di un corpo composto nell'ultima pace». Giustamente il De BARTHOLOMAEIS (*Il teatro italiano nel Medio Evo*, Zanichelli, Bologna 1923, p. 2) definisce la traduzione che Rosvita fece di sei drammi di Terenzio «un'iniziativa solitaria».

81) *Storia* cit. pp. 135-151.

82) Op. cit. pp. 50-52. Si può aggiungere che le regioni più colte, la Toscana l'Umbria e l'Abruzzo, contribuirono in modo particolare. Altri centri furono scoperti più tardi: Ivrea, Cividale, Padova, Parma, Bari e la Sicilia.

83) A. D'Ancona non accennò neppure lui ai drammi umbri, ma sopravvalutò l'importanza di Raniero Fasani. Egli divideva l'evoluzione in 4 fasi, secondo un sistema quasi darwiniano. Invece P. Toschi, che pur ammette una certa evoluzione (canti lirici — laude narrativa — sacra rappresentazione) identifica mistero laude devozione rappresentazione. L'opinione del Toschi, che ubbidisce anche alle leggi estetiche, mi sembra ragionata ed

Il primo dramma storico — scrive l'E. G. — è *Stella*, componimento in dialogo, con più azioni e con lo scopo troppo appariscente: è la punizione del vizio ed il premio delle virtù cristiane. Questo dramma suscitò entusiasmo popolare ed è lo scheletro di un vero e proprio dramma storico.

I soggetti della sacra rappresentazione sono tolti dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, dalle vite dei Santi e sono trattati con più libertà. Generalmente l'orditura è scarna, l'intreccio semplice ma arido ed incoerente; vi sono caratteri e situazioni originali e poetici, passioni mulinanti, ma poco sfruttate in quella confusione di generi. 84)

L'elemento morale domina la storia e la fantasia, ma conserva il timbro «spettacoloso».

La rappresentazione *Quando Abram cacciò Agar sua ancilla con Ismael suo figliuolo* è la punizione dei discoli e la remunerazione dei buoni; all'E. G., sembra «un dramma in un altro come nell'*Amleto*»; egli vi trova la distinzione degli elementi drammatici che precorre il risorgere del vero teatro, vi trova brio giovialità ironia.

Con ragione afferma che in *Biagio il contadino* la sostanza è lontana dalla concezione della sacra rappresentazione; tuttavia vi nota «gravità di sentimento religioso» accanto al «grottesco apparato di tanti accessori».

Purtroppo l'E. G. non parla di quell'autentico capolavoro, la più bella delle rappresentazioni italiane e straniere, che è il *Pianto della Madonna* di Iacopone.

Il nostro crede che siano esistiti *contrasti, frottole, commedie*, come esistette il dramma satirico pieno di «arguzia delicata... brio squisitissimo... conversare grazioso» in San Giovanni Gualberto. Giustamente riconosce che il dramma volgare sacro non scacciò quello antico, 85) anzi che ad un dato momento, incominciò ad imitarlo.

L'Ezzelino d'Albertino Mussato. — È un fatto storico nazionale altamente tragico, esecrante la tirannia; è ricco di sentimenti e di grazie squisite, insomma di vita. È lo schizzo di un dipinto shakesperiano con scene «sublimissime», in cui scorgi l'imitazione apparente, ma non essenziale, di Seneca; vi è però «mancanza di economia drammatica». Il Poliziano ci diede una sacra rappresentazione, intitolata *Orfeo*. È la vita dell'eroe ritratta in tanti quadri, la vera sacra rappresentazione coi relativi pregi e difetti. I pregi sono grandi: il Poliziano uguaglia e vince i Greci bucolici, malgrado la consuetudine di scrivere per sollazzare principi e popoli. Lo stile è elegantissimo. Dall'*Orfeo* non inizia il dramma classico italiano, come erroneamente è stato affermato. Nemmeno il *Philodoxos* di Leon Battista Alberti influisce sulla drammatica italiana, che risorgerà con il volgare, allo scorcio del sec. XV. 86)

Nella rappresentazione di *Santa Uliva* trovi la delicatezza classica del genio italiano; il raccapricciante non vi ha posto. La morale, le virtù cristiane sono esaltate. Infatti anche il Pirandello dirà, che questa rappresentazione del Cinquecento fu confusa con quelle del Trecento «per la freschezza ingenua delle origini». 87)

La *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo* del Magnifico è certamente la migliore del genere: questo giudizio del nostro concorda con tutta la critica posteriore.

esatta. Egli fa derivare la sacra rappresentazione — esplicitasi attraverso i secoli in vari ambienti e moltissime forme — dalle cerimonie e feste ecclesiastiche (Natale e Pasqua; l'officium sepulchri ne è il germe). Il dramma sacro latino ha contribuito, contrariamente a quanto si è creduto in Italia Francia e Germania, alla nascita ed allo sviluppo del dramma cristiano.

83) P. TOSCHI, op. cit. passim.

84) Op. cit. pp. 152-161.

85) Così pure il D'Ancona, il De Bartholomaeis ed il Toschi.

86) Op. cit. pp. 161-200. Il TONELLI, *Il teatro italiano* cit. p. 89, trova che l'E. G. è severo in particolar modo nei riguardi della commedia cinquecentesca.

87) L. PIRANDELLO, loc. cit.

Come tutti gli storici posteriori, P. E. G. riconosce che la sacra rappresentazione forma i primordi del dramma moderno. Pertanto deve essere oggetto di ben altre che di ricerche erudite, filologiche o folcloristiche. Essa è certamente popolare, ma non è «attività collettiva», come vorrebbe il De Bartholomaeis; l'autore, anche se sconosciuto, c'è sempre.

È nata dal popolo a cielo aperto tra il canto dei fedeli, le prediche e le battiture di disciplinati e qui bisogna aggiungere anzi «dalla Messa, per uno scopo di spiegazione e di divulgazione», come l'ha riassunto Francesco Chiesa in una terzina potente:

Proseguì il dramma l'evangel ch'io sosto:

Ribevi in questo calice ch'io reco

La forza e il fuoco dell'antico mosto.

Nato, insomma, davanti o nell'interno delle cattedrali, tra melodie di folla e multicolori ricchezze d'arte, riassume tutti gli elementi poetici, pittorici, musicali che la religione chiese all'arte. L'E. G. è il primo che tende a non dar tanto peso all'elemento religioso; ma egli tuttavia ha compreso, meglio del D'Ancona (che lo nega) l'elemento religioso; non parliamo poi del De Bartholomaeis, che giunge a conclusioni «medico-massoniche» e che oltre la troppa famosa «pazzia di Iacopone» scopre addirittura una «nervosità collettiva». Il Toschi, che ha ormai risolto il problema storico, se non la valutazione estetica del dramma sacro, sottolinea il valore religioso dei tempi di San Francesco e di Santa Caterina, dei tempi che hanno innalzato le cattedrali, generato le sculture di Nicola Pisano, le tavole di Simone Martini, gli affreschi di Giotto. Il pathos collettivo che nasceva dalla fede creava l'arte e dava anima e sorriso alla vita. 88)

L'E. G., come recentemente il Toschi, capì che bisogna ammettere una scenografia (tuttora poco studiata) più vasta e più ampia, malgrado i mezzi semplici ed elementari; che grandi artisti (Brunnelleschi!) contribuirono a renderla bella, caratteristica, realistica. Certe rappresentazioni erano immense ed erano organizzate con spese ingenti, con centinaia di personaggi. 89)

Se non ha formulato bene il suo pensiero, l'E. G. ha cercato comunque il motivo per il quale, deviato il dramma sacro nazionale, l'Italia non ebbe i suoi Lope de Vega e Calderon, il suo Shakespeare, che congiunge in modo perfetto il sublime ed il grottesco. P. Arcari ritiene che la sacra rappresentazione nacque troppo tardi o che il dramma profano rinacque troppo presto. «Furono entrambi troppo deboli per escludersi, entrambi troppo forti per consentire al rivale l'impero assoluto della fantasia e della coscienza».

«Il confronto con la Messa e col sacro mistero non consentiva alle favole paganeggianti di comunicare agli spettatori il brivido del fato, l'orrore delle catastrofi miserande; d'altra parte coloro che per spregiudicatezza beffarda si erano sottratti alle credenze popolari, non potevano credere con dedizione assoluta allo strazio di Orfeo e alla metamorfosi di Dafne. Due mondi fantastici si avversano senza arricchirci e avendo la possibilità di due teatri non riuscimmo a crearne uno». 90)

Il De Bartholomaeis crede, invece, che il dramma classico non abbia nuociuto alla rappresentazione con la quale conviveva: l'uno per il ceto permeato dalla cultura umanistica, l'altro per il popolo. Sarebbe morto per non aver saputo assuefarsi alle nuove esigenze.

88) Cfr. P. TOSCHI, op. cit.

89) Le congregazioni religiose o addirittura le città erano «gl'impresari» di queste rappresentazioni. In una di queste, globi celesti con dentro musicisti roteavano per l'aria. Invece oltralpi la scenografia era assai semplice, compresa quella shakesperiana. — Il Torraca ha riassunto bene l'aspetto esterno delle S. R.

90) P. ARCARI, *La letteratura ital. ecc. cit.* pp. 119-20.

La sacra rappresentazione, frutto di una trasformazione che ricevette vari e disparati impulsi, non poteva essere schiettamente originale. 91) Il dramma antico profano, rinato volgare e passato dal popolo ai dotti, fu da ultimo ripudiato e gli si sostituì l'imitazione classica. La rappresentazione deperì e quando tentò risorgere coll'*Adamo* dell'Andreini, la nazione non rispose e non si commosse. 92)

L'E. G. ben a ragione difese il solitario teatro medievale italiano 93) contro quelli francese inglese e tedesco, che si assomigliano; e specialmente contro i *Mistères* troppo lodati a danno della produzione italiana. La critica posteriore ha dato più ragione al pioniere P.E.G. che agli altri. Il Pirandello, che non è sospetto, trova in questi « monumenti d'arte imperitura » fede viva e poesia intonata nell'animo; vi trova « cordialità, spontaneità, ingenuità di sorprese ». Invece, dice, i *Mistères* francesi sono chiusi, sono astratti perché intellettuali, vi noti « concettuosità, ripetizione di formule, variazioni verbalistica ». 94)

L'E. G. che ha giudicato in complesso bene il Trecento, ha una buona concezione del Quattrocento: secolo di cultura umanistica universale, che malgrado l'interruzione della continuità di vita non rinnegò il proprio passato ed il proprio tempo; che dispreggò il volgare atto a formare la gloria della cultura democratica nazionale con centro Bologna. Il Rinascimento maturo e consapevole, di un culto appassionato e sottile, è sinonimo di intima ed autonoma meditazione. La tendenza unitaria politica non va oltre il limite dei vari stati italiani. Esiste, invece, l'unità spirituale ed artistica. È certo un secolo che ama il lusso ed il bello, che oppone il mondo classico e la storia alla natura e alla realtà quotidiana. Vige la teoria della doppia personalità, talché il filosofo distingue la sua filosofia dalla sua fede, come il letterato si considerava un altro nel mondo privato.

Il Quattrocento ebbe gloriosi guerrieri, avveduti politici, incliti filosofi, storici ed artisti, stupendi inventori. Tuttavia la vita pratica si viveva senza passione: si formarono gli altri stati europei, ma la civilissima Italia 95) non divenne uno stato.

L'E. G. si sofferma poco su questi punti fondamentali del Quattrocento. Per lui il secolo XV chiude il primo grande periodo della letteratura italiana, quello importantissimo ed originalissimo, che aveva generato la civiltà moderna. Divide in quattro epoche « il portentoso periodo »:

- I: i saggi infantili del volgare, da Federico II a Guido Guinicelli, chiamati dell'epoca sveva.
- II: l'epoca che va dal Guinicelli a Guido Cavalcanti.
- III: l'epoca di Dante, che tocca l'apice della perfezione artistica e genera il più grande monumento poetico.
- IV: l'epoca del Petrarca e del Boccaccio, che, ritrovando gli Antichi, apre nuove vie, ma lussureggia a danno della spontaneità e del vigore. 96)

91) Vedi cap. VII: sviluppo dei generi.

92) Op. cit. pp. 185-248.

93) Dante (*Convito*) dubitava che il dramma popolare potesse vincere il rivale classico. — Il Seicento, sec. d'oro del teatro europeo, è frutto diretto di matrice italiana. Molière lo ammetteva: « Je prends mon bien où je le trouve ».

94) Op. cit. loc. cit.

95) Op. cit. pp. 335-53 e 458-68.

96) Cfr. V. ROSSI, *Il Quattrocento* cit., Introduzione.

Ph. MONNIER, *Le Quattrocento, Essai sur l'histoire littéraire du XV siècle italien*, Paris 1901.

O. BACCI, *Della prosa volgare del Quattrocento*, nel vol. *Prosa e Prosatori*, Palermo 1907.