



# IL CONCILIATORE

FOGLIO

SCIENTIFICO-LETTERARIO.

. . . Rerum concordia discors.

## DIALOGO

SULLE UNITA' DRAMMATICHE DI LUOGO E DI TEMPO.

## INTERLOCUTORI.

*Il professore Lamberti — Viganò compositore di Balli — Il maestro Paesiello — Romagnosi (1).*

VIGANÒ.

In somma, il Ballo di Prometeo, secondo voi, non è regolare?

LAMBERTI.

Perdonatemi, non dico questo: se fosse una tragedia, converrete con me che la mancanza d'unità di luogo e di tempo sarebbe una mostruosità. Ma un Ballo non va giudicato così severamente. Non per adularvi, ma il vostro Prometeo mi pare una cosa bellissima.

VIGANÒ.

Bontà vostra.

ROMAGNOSI.

Sentite, Viganò: se io fossi in voi, non sarei persuaso di quello che ha detto il professore qui. O l'unità di tempo e di luogo è una legge anche per i Balli, o non lo è nemmeno per le tragedie.

LAMBERTI.

Come? Credete che le regole tragiche si applichino anche ai Balli? Perdonatemi, voi volete divertirvi.

ROMAGNOSI.

Lasciatemi spiegare le mie idee. Vi sono delle regole indispensabili tanto ad una tragedia, quanto ad un Ballo; ve ne sono di quelle che si adattano alla Tragedia e non al Ballo, e ve ne sono delle altre che si adattano al Ballo, e non alla Tragedia. — Se io dicessi che un calzolaio per far bene un paio di scarpe deve prendere la misura del piede; e che un sarto per far bene un gilè deve prendere anch'egli la misura d'un piede, io sarei pazzo. Ma se dicessi che tanto il calzolaio, quanto il sarto debbono fare le scarpe ed il gilè nè troppo larghi, nè troppo stretti, sarebbe una verità nota anche ai fanciulli. Ebbene, o l'unità di tempo e di luogo è una regola falsa, o è come il largo e lo stretto delle scarpe e del gilè: si applica a tutti i componimenti drammatici. E ciò non toglie che vi siano delle altre, regole speciali ai componimenti recitati, delle regole speciali ai componimenti cantati, delle regole speciali ai componimenti gestiti.

PAESIELLO.

Verissimo! Quando scriveva, lo so io, che rabbia mi sono mangiato per que' maledetti poeti che mi facevano delle scene poco musicabili.

(1) Le idee che si fingono espone da Romagnosi sono dell'estensore: ricavate per la massima parte da teorie conosciute. Se Romagnosi volesse occuparsi delle unità drammatiche ne tratterebbe in una maniera degna dell'Autore della *Genesi del Diritto Penale* e dell'Introduzione allo studio del *Diritto Pubblico*; nel presente Dialogo non si è preteso nè si poteva pretendere d'enunciare l'acume filosofico di quegli scritti. Gli interlocutori de' dialoghi scientifici sogliono riguardarsi quasi come enti immaginari, anche quando portano il nome di persone reali, servono ad esprimere le opinioni di chi scrive, e le opinioni contrarie di cui vuolsi mostrare l'imperfezione, o la fallacia.

VIGANÒ.

E l'altro jeri l'impresario qui della Scala mi domandò, se la tua opera della *Mulinara* sarebbe riuscita bene in un secondo Ballo. Io gli dissi subito: che la *Mulinara* è bellissima in opera, ma in secondo Ballo sarebbe fischiata. Ho preso invece i *Zingari* in Fiera, e spero d'incontrare.

PAESIELLO.

Ma come va dunque, caro Romagnosi, che voi altri letterati ci predicare che il maestro deve servire al poeta? A me pare che non c'entri nè servitore, nè padrone. Devono aiutarsi l'uno col l'altro per fare una bella cosa. Questa storia del servitore e del padrone me la diceva sempre anche *Calsabigi*, m'imbrogliava; ma persuadermi poi, no.

ROMAGNOSI.

Sapete perchè non vi persuadevano i discorsi di *Calsabigi*? Perchè voi voi siete un uomo grande, e *Calsabigi* era tutt'altro che un uomo grande. Perchè voi avevate ragione, ed egli aveva torto (2). Ma lasciatemi seguire col professore.

LAMBERTI.

Si si, io capisco sempre più che burlate. Adesso avete detta un'altra eresia, di cui non siete persuaso.

ROMAGNOSI.

Un altro momento, quando vorrete che discorriamo di quest'eresia, vi dirò le mie idee ed avrò piacere d'udire le vostre. Ora ho voglia di ciarlare sull'unità: permettete — Le Tragedie, le Commedie, i Drammi seri, buffi, semiseri, i balli eroici, i secondi balli sono tutti egualmente rappresentazioni d'un avvenimento. Un avvenimento può cominciare e finire in un luogo solo, oppure ora in un luogo, ora in un altro; può durare un'ora, un giorno, trentasei ore, un anno, un secolo, dieci secoli.

PAESIELLO.

Oh diavolo! Gli uomini non campano dieci secoli!

ROMAGNOSI.

Io non ho detto che un avvenimento operato da un uomo possa durare dieci secoli; ho detto un avvenimento: la fondazione, l'ingrandimento, la decadenza e distruzione della Repubblica Veneta è un avvenimento. Se ne potrebbe fare un poema che avrebbe la sua unità bell'e buona.

LAMBERTI.

Ma ne fareste anche una Tragedia?

ROMAGNOSI.

No; ma se non è un avvenimento buono per tragedia, non sarà buono nemmeno per un ballo. Ed ecco il perchè. Che cosa fa un Autore tragico? Fa venire sulla scena de' personaggi a parlare e ad agire. Che cosa fa un compositore di Balli? Fa venire sulla scena de' personaggi a parlare co' gesti, e ad agire. Che si parli con pa-

(2) È noto che la musica vocale deve imitare la declamazione; ma alcuni letterati dicendo che il Maestro deve servire al Poeta intendono un'altra cosa; intendono cioè che in un'opera in musica dovrebbe primeggiare l'effetto poetico de' versi, e non l'effetto della melodia e dell'armonia. Questo è l'errore disapprovato da Paesiello e da Romagnosi.

role, e che si parli con gesti, questo non ha niente che fare colla durata che è concesso di fingere, nè colla varietà di luoghi a cui è permesso o non è permesso di trasportare la scena. Dunque se la Tragedia non deve oltrepassare ventiquatt' ore, o trentasei ore, nemmeno dovrà oltrepassarle l'Autore d'un Ballo; e non dovrà trasportare nemmeno egli l'azione salvo che a piccole distanze: i varj appartamenti d'un palazzo, i varj quartieri d'una città.

LAMBERTI.

Io per me non ho pensato molto alle regole de' Pantomimi; e se ho a dirla mi piacerebbe di vedervi introdotta la severità delle regole drammatiche. — Tocca a Viganò a difendersi.

ROMAGNOSI.

Ma io non ho ancora detto che le Tragedie ed i Balli siano obbligati all'unità di tempo e di luogo. Credo tutt'all'opposto che non lo siano. Non è vero, Lamberti, che ho detto un'eresia peggiore della prima?

LAMBERTI.

Ora vedo: anche voi siete persuaso del nuovo sistema drammatico predicato da Schlegel e da altri romantici.

ROMAGNOSI.

Cioè delle vecchie leggi drammatiche praticate nel risorgimento dalla barbarie, quando si facevano le poesie secondo l'ispirazione naturale ai poeti, e non secondo le forme prescritte freddamente dai dotti; quelle leggi che valsero agli Spagnuoli il loro secol d'Oro, e che permisero a Skakespear di comporre le più gran cose che mai si siano vedute sui teatri; seguite forse da tutti i popoli fuori d'Europa, principalmente dagli Indiani che hanno un teatro antichissimo; predicate e seguite dai Tedeschi moderni, che hanno fatto i maggiori studj sulla Filosofia del Teatro, e sui Greci latini e moderni, ed hanno studiato profondamente le poetiche antiche e moderne. — Ma che servono le autorità? Ragioniamo da noi, e decidiamoci secondo che ci persuaderemo o voi me, o io voi. Mi dispensate da una legge del galateo? Permettetemi di farvi molte interrogazioni. — Ditemi: per qual ragione volete voi che l'azione rappresentata in una Tragedia non duri più di ventiquattro, o al più trentasei ore, e che la scena non muti luogo se non a piccole distanze?

LAMBERTI.

Perchè non è verisimile che un'azione recitata in tre ore o quattro comprenda la durata d'una settimana o d'un mese, nè che nello spazio di poche ore gli attori vadano da Napoli a Parigi, da Milano a Firenze.

ROMAGNOSI.

Non solamente è inverisimile, è impossibile; ma è impossibile anche che l'azione comprenda ventiquattro, o trentasei ore.

LAMBERTI.

Non si può pretendere che la durata fittizia dell'azione corrisponda esattamente col tempo materiale della recita. Allora sì, che le regole sarebbero un vero inciampo a far bene. Nelle arti d'imitazione bisogna essere severi, ma non rigoristi. Lo spettatore può figurarsi che nei riposi degli atti trascorrono delle ore; tanto più che è distratto dalla musica: lo spettatore non istà coll'orologio alla mano a contare i minuti.

ROMAGNOSI.

Benone, professore caro, così siamo già a mezza strada. Voi dunque convenite che lo spettatore può figurarsi che passi un tempo maggiore di quello in cui sta seduto in teatro. Ma ditemi: potrà figurarsi che passi un tempo doppio, triplo, centuplo, maggiore mille volte, diecimila volte? Dove ci fermeremo?

LAMBERTI.

Scusatemi, ma alle volte voi altri filosofi siete curiosi. Biasimate le poetiche, perchè, dite voi, inceppano il genio, ed ora vorreste che la regola dell'unità (per essere buona) potesse determinarsi con esattezza matematica. Non vi basta che sia inverisimile, cioè che lo spettatore non possa figurarsi che passi un anno, un mese, o anche una settimana?

ROMAGNOSI.

E chi vi ha detto che uno spettatore non possa figurarselo?

LAMBERTI.

Oh caspita! La ragione.

ROMAGNOSI.

Vi domando perdono, la ragione non può averlo detto. Come sapreste voi che lo spettatore può figurarsi che sia passato un giorno, mentre è stato seduto tre ore; se non ve l'insegnasse l'esperienza? Come sapreste che ad un annoiato le ore paiono lunghe, e quando si diverte paiono brevi? Dall'esperienza. In somma questa è una quistione che va decisa colla pratica. Vi pare, o non vi pare?

LAMBERTI.

Senza dubbio, colla pratica.

ROMAGNOSI.

Ebbene: la pratica ha già deciso contro di voi. In Inghilterra da secoli, in Germania da anni si recitano tragedie che durano de' mesi e de' mesi: e l'immaginazione degli spettatori vi si adatta, come noi ci adattiamo alle nostre.

LAMBERTI.

Oh! non mi daretè ad intendere che agli Inglesi ed ai Tedeschi sembri che passino degli anni, mentre stanno in teatro.

ROMAGNOSI.

E voi non daretè ad intendere a me che agli Italiani sembri che passino ventiquatt' ore mentre ne stanno seduti tre o quattro.

PAESIELLO.

Oh questa me la godo! Altro che essere già a mezza strada: non avete ancora attaccato i cavalli per mettervi in viaggio.

ROMAGNOSI.

Tutto dipende dall'intendersi ne' termini. Quando si dice che l'immaginazione dello spettatore si figura che passi il tempo necessario agli avvenimenti finti sul palco, non s'intende che lo spettatore sia illuso durante la scena a segno di credere passato realmente tutto quel tempo. Se si esigesse questa specie d'illusione bisognerebbe portar via l'orologio dalla facciata del palco scenico nel Teatro della Scala. S'intende che lo spettatore seconda colla sua immaginazione il supposto dal poeta, salta via gli intervalli di tempo che il poeta sott'intende, e si occupa dello sviluppo de' fatti. E questo accade egualmente udendo Skakespear e udendo Alfieri.

LAMBERTI.

Vale a dire, secondo voi, che l'illusione teatrale è uguale per tutti e due.

ROMAGNOSI.

Anche qui bisogna intendersi: in che fate voi consistere l'illusione teatrale?

PAESIELLO.

Professore, fammi una grazia: di a Romagnosi che si risponda da se, e cominci dallo spiegare egli che cosa è l'illusione teatrale. Faremo più presto.

ROMAGNOSI.

Illusione significa ingannarsi, credere quello che non è, come ne' sogni. Per conseguenza l'illusione teatrale sarà quando uno crede vero ciò che si finge sul palco, crede che vi sia il Bruto o Cesare in persona, che si ammazzi davvero, quando non si ricorda più d'essere in teatro,

d'essere in Milano, e prende le scene di tela per Roma o l'America, non vede più gli altri astanti, l'orchestra, l'illuminazione del proscenio.

LAMBERTI.

E poi non vorrete che si dica che burlate?

ROMAGNOSI.

Che serve? Voi dunque convenite con me che l'illusione teatrale non è un'illusione perfetta; che gli spettatori sanno di essere in teatro e di assistere ad un componimento d'arte, e non ad un fatto davvero.

LAMBERTI.

V'è dubbio?

ROMAGNOSI.

Dunque sarà un'illusione imperfetta. Ma credete che almeno qualche momento di quando in quando si giunga a prendere l'illusione per realtà: mi spiego; una o due volte per atto, durante tre o quattro battute di polso?

LAMBERTI.

Non saprei; ed inclino a credere di no. Ma l'arte poi non pretende tanto.

VIGANÒ.

Lo pretenda o non lo pretenda, è certo che non succede.

ROMAGNOSI.

Lo credo anch'io: ma se mai succedesse, succederebbe egualmente nelle tragedie colle unità e in quelle senza. L'illusione perfetta non potrebbe nascere nè da una mutazione di scena, nè quando lo spettatore deve accorgersi che si fingono passati varj giorni, e nemmeno potrebbe succedere quando in una tragedia d'Alfieri lo spettatore è informato d'un fatto anteriore, e s'avvede che il racconto è fatto per informarlo, nè quando deve accorgersi che si fingono passate varie ore in pochi minuti. In somma non può succedere fuorchè nel calore d'una scena interessantissima, e di natura a strascinare più facilmente la fantasia del lettore: non quando s'ammazza, o s'imprigiona, o si sposa, o si sacrifica, cose tutte che non si possono credere vere, nè si credono. Le scene interessanti vi possono essere tanto in un dramma alla Skakespear, quanto in un dramma all'Alfieri. Che ne dite?

LAMBERTI.

A dirvi il vero, ho quasi paura a dir di sì, ma non so come contraddirvi di buona fede.

ROMAGNOSI.

Audiamo avanti. Voi Paesiello, quando scrivete al cembalo un duetto non credete d'essere i due innamorati che lo canteranno. Eppure vi sentite come immedesimato nella loro passione, avete gioia, tristezza, terrori, speranze. Questo stato dell'animo vostro non lo chiamate estro, entusiasmo, illusione?

PAESIELLO.

Sì: ebbene?

ROMAGNOSI.

Abbiate pazienza. E voi, Viganò, sarete stato tante volte a passeggiare meditando un ballo che dovevate mettere in scena. Non credevate d'essere Prometeo, nè Orfeo, nè una compagnia di streghe; eppure vi appropriaste i loro sentimenti; avrete fatto senza pensarci de' movimenti, delle attitudini, avrete parlato da voi solo. Non è vero che anche questa era un'illusione?

VIGANÒ.

Ebbene?

ROMAGNOSI.

Ebbene? Ditemi un poco: quando si è in teatro occupati dalla scena, non ci troviamo in uno stato consimile? Sarebbe mai questo stato dell'animo l'illusione teatrale?

VIGANÒ.

Ma non ci è poi una gran differenza fra

questi due stati? Quando io compongo, la mia testa è tutta occupata nell'inventare de' gruppi e delle attitudini, scelgo, rifiuto, torno a scegliere. Quando sto in platea e mi abbandono all'illusione dello spettacolo non succede nulla di tutto ciò.

ROMAGNOSI.

V'è dubbio che fra i due stati che ho detto vi è una gran differenza? Ma sono consimili in questo, che ambedue ci trasportano a trascurare gli oggetti reali intorno a noi, ad occuparci di cose finite, sebbene per altro non le crediamo pienamente vere.

VIGANÒ.

Avete ragione: mi avete spiegata una cosa che mi persuade perfettamente.

ROMAGNOSI.

Tanto meglio: ditemi adesso, Lambertì, la durata di molti giorni invece di uno, il trasportare gli attori in luoghi distanti potrà impedire questa specie di estro, d'illusione imperfetta?

LAMBERTI.

Ma, mi pare di sì. Mi pare che il doversi immaginare di essere un momento a Napoli, un altro momento a Parigi: doversi figurare che passino mesi in pochi minuti, distraiga lo spettatore ben più che non a tener dietro a' personaggi che vanno da un luogo ad un altro in una medesima città, che non a figurarsi passate due o tre ore durante il riposo d'un atto.

ROMAGNOSI.

Se fosse vero quello che dite, sarebbe impossibile produrre l'imperfetta illusione teatrale di cui siamo convenuti, anche osservando l'unità di tempo e di luogo.

PAESIELLO.

Professore, si torna da capo a parlare da burla?

LAMBERTI.

Ma se lo dico . . . . .

ROMAGNOSI.

Ma no. Datemi il tempo di spiegarla tutta la mia idea. Un teatro sarà sempre un teatro, vi saranno i palchi, le panche, l'orchestra, le scene di tela; gli attori conosciuti, che è Marini e non Carlo infante di Spagna, Blanes e non Saule, la Pelandi e non Antigone. Se tutto questo complesso d'oggetti sensibili continuamente presenti non bastano a disturbare la fantasia, come volete che basti un grado di più di differenza fra il tempo finto ed il reale; fra la distanza del luogo finto in una scena, e quello di un'altra?

LAMBERTI.

Convengo con voi che la distrazione sarà leggera, ma è sempre distrazione; e tanto basta per giustificare le regole.

ROMAGNOSI.

Forse no. Avete mai veduta l'immensa botte di monte Cassino? Supponetela piena di vino di Cipro, e che uno vi mescolasse un bicchiere d'acqua. Il vino di Cipro non avrebbe mutato sapore: un altro vi mette un altro bicchiere, ed il sapore resta come prima. — Bene: tutto quello che posso concedervi si è, che la durata di mesi è i due bicchieri, e la durata d'un giorno è un bicchiere solo.

LAMBERTI.

Voi dunque volete per forza, che le unità di tempo e di luogo siano inutili?

ROMAGNOSI.

Qualche cosa di peggio che inutili; sono dannose all'arte, e più di quello che si crede.

LAMBERTI.

Ma perchè?

ROMAGNOSI.

Perchè moltiplicano le difficoltà senza vantag-

gio. Il piacere della difficoltà superata è il minimo de' piaceri della poesia, perchè l'ammirazione è il più freddo de' sentimenti, dopo la curiosità. E poi v'è di peggio. Le due unità fanno ai pugni colla prima regola di tutte le arti.

VIGANÒ.

Oh! questa poi stento a crederla.

ROMAGNOSI.

Vi pare impossibile? Ditemi quale è la prima regola delle arti?

VIGANÒ.

Sarà quella che predicate tutti voi altri: l'imitazione della natura.

LAMBERTI.

Cioè della bella natura: mi figuro che v'intendete così.

VIGANÒ.

Già, la bella natura.

ROMAGNOSI.

Benissimo, avete proferita la vostra condanna. — È chiaro che per imitare la bella natura bisogna scegliere il meglio, e lasciarne i difetti. Ma se uno si obbligasse a lasciar fuori non solo i difetti, ma una gran parte del meglio; questi non imiterebbe certo la bella natura. La sua imitazione sarebbe parziale, frammentale. Se ai pittori venisse in capo di non fare mai altro che maschi, e dicessero che è una regola della pittura il non dipingere mai le donne, li chiamereste imitatori di tutta la bella natura che possono imitare?

VIGANÒ.

Oh no! ma poi?

ROMAGNOSI.

L'applicazione è facilissima; se mi permettete di ciarlare un altro momento sulla pittura. Se una regola pittorica prescrivesse di non rappresentare mai su un quadro che lo spazio di quattro o sei braccia, in cui non possono stare che pochissime persone, questa regola non si opporrebbe all'imitazione della bella natura? Addio la Trasfigurazione di Raffaello, il Giudizio di Michelangelo.

LAMBERTI.

Tutto va bene; ma l'applicazione?

ROMAGNOSI.

Se l'imitazione del bello pittorico richiede che nessuna regola arbitraria fissi a capriccio i limiti dello spazio da rappresentarsi, l'imitazione del bello drammatico richiede lo stesso riguardo al tempo. L'imitazione delle cose coesistenti nello spazio è l'oggetto della pittura; l'oggetto principale della poesia è l'imitazione delle cose che succedono nel tempo.

PAESIELLO.

O Romagnosi mio, quanto mi piace questa distinzione. — Ed i balli?

VIGANÒ.

I balli tengono della poesia e della pittura.

ROMAGNOSI.

Verissimo. Un ballo è una serie di quadri; ogni quadro imita la bellezza delle cose nello spazio, e la serie de' quadri sempre in movimento rappresenta un fatto che succede nel tempo. — Ma vi prego non trasportatemi fuori di strada. — Se una provincia del bello pittorico consiste nel combinare molte attitudini di molte persone, una provincia del bello poetico consiste nel rappresentare molti fatti accaduti a notabili intervalli di tempo, e componenti un avvenimento solo. Le passioni poi dell'uomo non nascono tutte e si sviluppano in poche ore: un giorno solo non basta; e voi non negherete che la pittura d'una passione incominciando da' suoi primi momenti e mostrandola in azione quando si accresce e giunge al suo compimento non sia

un bellissimo soggetto di poesia drammatica. Supponete che un tragico rappresentasse Nerone che diventa tiranno, che si abitua a poco a poco a sprezzare la probità e la giustizia, e finalmente si lascia trasportare da gelosia d'amore o di regno ad ammazzare suo fratello Britannico: non sarebbe una tragedia bellissima? Ma se la fate durare ventiquattr'ore, bisognerà che lasciate fuori il più essenziale, la pittura dell'animo di Nerone che si pervertisce per gradi, o bisognerà che storpiate la pittura, come ha fatto Racine. Il Nerone di Racine in un giorno solo vede l'innamorata di Britannico, se ne invaghisce, pensa a trucidare il fratello, e lo ammazza. Ed in quello stesso giorno il poeta gli fa perdonare ad un intrigante che si poteva punire con tutta giustizia, gli fa esprimere la sua intima compiacenza pensando che ha sempre governato da buon principe, e gli fa dire che è risoluto di continuare così.

PAESIELLO.

Questo Nerone dev'essere un gran pasticcio.

ROMAGNOSI.

Sentite un poco il piano d'un'altra tragedia.

PAESIELLO.

Di Racine anche questa?

ROMAGNOSI.

No, è il Macbeth di Skakespear. Si tratta di mettere in azione un generale vittorioso, che sperando di farsi acclamare re egli stesso, ammazza secretamente il suo re. Usurpa il trono; ma come accade sempre, nascono dei torbidi. Si viene a guerra civile, e l'usurpatore è superato. Si tratta di descrivere quest'uomo prima accecato dall'ambizione, poi straziato dai rimorsi e dal timore de' mali che s'è tirato addosso. Skakespear non ha fatto violenza al corso naturale dell'azione. Ha rappresentato Macbeth in mezzo agli applausi della recente vittoria, complimentato da messi del re, adorato da soldati, inebriato insomma dal favore della fortuna. Ha fatto vedere le ragioni per cui doveva tenersi certo di venire acclamato egli stesso, se riusciva a far morire il re secretamente. E l'ambizione cominciava a fargli considerare da lungi il delitto. Va al suo castello ove il re doveva albergare una notte, suo ospite. Ecco l'occasione propizia. La moglie più ambiziosa, più risoluta, più cattiva di lui lo istiga e persuade: uccidono il povero re. Usurpano il trono, ma contemporaneamente alcuni s'accorgono del mistato, negano obbedienza, si armano in una provincia. Macbeth si è impadronito del supremo potere; cessato per conseguenza il primo guazzabuglio di speranze e timori che tiene l'anima tutta rivolta all'oggetto da conseguirsi e la sforza, quasi, a non considerare i mezzi di giungervi che come mezzi di giungervi, l'uomo si volta indietro e pensa a sangue freddo a quello che ha commesso. Ecco il tempo de' rimorsi che s'impadroniscono sempre più del cuore del colpevole. L'usurpatore s'accorge troppo tardi che sarà difficile sostenersi, che vi sono molti pericoli da correre; ed i rimorsi crescono sempre più, perchè il delitto è fatto, ed il frutto ne diventa incerto. La regina d'animo più profondamente sclerato si sforza a calmare lo spirito del marito, al di fuori si mostra tranquilla. Ma il continuo combattimento interno, l'incessante sforzo di simulazione alla fine vogliono uno sfogo; il morale agisce sul fisico. E presa da una specie d'infermità, diventa sonnambula. E la vedi venire in sulla scena, addormentata; a rifare in sogno l'assassinio, a ripetere le parole dette al marito per deidare i rimorsi, nel mentre che il suo stato mostra il più profondo rimorso; la più terribile vendetta de' rimorsi. La scena di Lady Macbeth sonnambula è una delle rose più sublimi che si siano mai scritte.

LAMBERTI.

Ne convengo. Il genio dello Skakespear in quella scena è veramente ammirabile.

PAESIELLO.

E tutta la tragedia mi pare una cosa divina.

ROMAGNOSI.

Ma come si faceva a trattare quest'argomento colle due unità di tempo e di luogo? Convenite, Lambert, era impossibile.

LAMBERTI.

Ma: bisognava scegliere il momento più importante, e supportare il resto come avvenuto prima.

ROMAGNOSI.

Scegliete la catastrofe: rappresentate Macbeth lacerato da' rimorsi del passato e da paura dell'avvenire: lo zelo de' difensori della causa giusta: farete raccontare i misfatti antecedenti: dipingerete Lady Macbeth che finge tranquillità e sicurezza, e scopre il segreto della sua coscienza quando è sonnambula. Ma con ciò avrete poi fatto la storia della passione di Macbeth e di Lady Macbeth; avrete rappresentato come fa un uomo ad indursi a commettere un delitto atroce; avrete dipinto l'esultante e allo stesso tempo malinconica ferocia dell'ambizione quando supera il sentimento della giustizia? E vero che avrete scelto il momento più bello, cioè l'ultimo stadio de' rimorsi; ma una gran parte di bellezza l'avrete perduta; perchè la bellezza di quest'ultimo stadio dipende in gran parte dal venir dopo gli altri; dipende dalla legge di continuità de' sentimenti dell'animo umano. E per informare lo spettatore dell'accaduto non sarete obbligato di ricorrere ai mezzi temporini di narrazioni, soliloqui fatti apposta per informare, e che lo spettatore capisce che sono fatti apposta per informarlo? In Skakespear tutto è azione, azione naturalissima. — Siate sincero, amico mio, convenite con me che l'unità di tempo e di luogo è un pregiudizio. Già quello che si è detto del tempo conclude anche pel luogo: la somma convenita che se un avvenimento è naturale che succeda in ventiquattr'ore, la tragedia dev'essere di ventiquattr'ore come il Filottete, se non è naturale che succeda in ventiquattr'ore, la tragedia sia di molti giorni, di tutto quel tempo che bisogna. Se è naturale che succeda in un luogo solo, benissimo; se no, fatela in molti.

( il resto nel seguente numero ). E. V.