

CORNEILLE

I.

CRITICA DELLA CRITICA.

Una critica d'intonazione negativa circa le tragedie corneliane non è più da fare, perchè si trova già in molti libri; e, d'altronde, se c'è un poeta estraneo al gusto e all'interessamento odierni (per lo meno, fuori di Francia), questi è il Corneille, e i più degli amatori di poesia e d'arte confessano senza ritegno di non reggere alla lettura di quelle tragedie, e che esse « non dicono loro niente ». Come la fama dello Shakespeare è stata correlativa al formarsi e al crescere della estetica e della critica moderne, così la sempre maggiore decadenza nella fortuna del Corneille; e se agli educati nell'eleganza classicistica lo Shakespeare sembrava strano e ripugnante, la stessa vicenda, — per effetto dello shakespeareismo ormai penetrato dappertutto nel sentire dell'arte, — è toccata al dramaturgo francese, che rappresentava, un tempo, « *la profondeur du jugement* » verso « *les irrégularités sauvages et capricieuses* » dell'inglese, il decoro verso la sconcezza, la luce calma e diffusa verso la tenebra appena rotta da bagliori. Già il Lessing, togliendo in esame e a saggio la *Rodogune*, la giudicò lavoro non di genio poetico ma d'intelletto ingegnoso, perchè il genio ama la semplicità e il Corneille, come sogliono i cervelli ingegnosi, le complicazioni. Lo Schiller, lette le opere più lodate del Corneille, si meravigliava della rinomanza in cui era salito un autore così povero d'inventiva, magro e secco nel trattamento dei caratteri, freddo negli affetti, debole e rigido nello svolgere le azioni, e privo quasi sempre d'interesse. Guglielmo Schlegel notava in lui, al luogo della poesia, « epigrammi tragici » ed « arie di bravura », pompa e non grandezza; lo sentiva gelido nelle scene d'amore — un amore che di solito non era amore, ma, come diceva l'eroe Sertorio, un ben calcolato *aimer par politique*, — e lo vedeva assai rigirato e machiavellico, e per

ciò stesso ingenuo e puerile, nel rappresentare le cose della politica; e la più parte delle tragedie definiva nient'altro che trattati sulla ragion di Stato in forma di dibattiti, con mosse non da poeta ma da giocatore di scacchi. Anche il temperatissimo De Sanctis (come si vede nelle sue lezioni del 1847 sulla letteratura drammatica) non riusciva a gustare questo scrittore, che non dà mai la pienezza della vita, ma solo le estreme punte degli affetti in collisione, e alla tragicità dello svolgimento preferisce l'eloquenza, e spesso cangia inconsapevolmente la tragedia in commedia. Soprattutto il confronto tra il *Cid* corneliano e il suo originale spagnuolo, *Las mocedades* di Guillen de Castro, è valso da testo ad argomentazioni schiaccianti contro il drammaturgo francese. Lo Schack diceva affatto negativo il lavoro del Corneille, riduttore e rielaboratore, che lasciò sperdere l'anima poetica del dramma spagnuolo, ne distrusse lo spontaneo alternarsi di tenerezza e di passione violenta, e allo schietto linguaggio del sentimento sostituì frondosa oratoria e gonfia fraseologia, alla lotta degli affetti la civetteria, che è cosa ad essi direttamente contraria, alla figura eroica di Rodrigo un ciarlatano ostentatorio. E il Klein, trapassando dalla severità critica addirittura nella satira, chiamava il *Cid* un « comento in alessandrini » sulla poesia delle *Mocedades*, e la Jimena spagnuola paragonava a « una fresca goccia di rugiada sopra un fiore appena schiuso », e la Chimène francese, invece, a « una torbida goccia, che alla luce solare mostra un tumulto e una battaglia d'infusorii »: infusorii, che sarebbero le antitesi onde son tutte piene la « lacrime d'alessandrini » (*Alexandrinthränen*), che essa spande.

E questi giudizi negativi non comparvero solo e per la prima volta presso gli stranieri e i romantici, e presso taluni critici francesi romantici; perchè già nel Settecento il Voltaire (che, del resto, nelle sue note al Corneille, leva talora gli occhi verso il pericoloso termine di confronto, lo Shakespeare) non risparmiava critiche al suo illustre predecessore per la frequente « *froidueur* » che avvertiva nei suoi drammi, per l'uso quasi costante di parlar lui, autore, e non lasciar parlare i personaggi e di porre sentenze in luogo di espressioni immediate, per gli artifizi e convenzioni e scene di riempiture, in cui abbonda. Irriconciliabile si mostrava il Vauvenargues (che guardava, come ideale, al Racine); e anch'esso tacciava gli eroi corneliani di dire grandi cose e non ispirarle, di parlare, e sempre troppo, al fine di farsi conoscere, — laddove i grandi uomini sono caratterizzati piuttosto dalle cose che non dicono che da quelle che dicono, — e, in generale, di ostentazione che prende

il luogo dell'elevatezza, e di declamazione, che sofferisce all'eloquenza vera. Il Gaillard, nell'elogio del Corneille composto nel 1768, lasciava scorgere la pressione del generale giudizio sfavorevole o pieno di ritrosie e cautele verso il suo elogiato, del quale si soleva dire che aveva di mira l'« ammirazione » e non la « commozione », e che, insomma, « non era tragico »: bestemmia (protestava il Gaillard) che si pronunzia con la bocca, ma forse non è stata ancora messa in iscritto, « perchè la penna è sempre più savia della lingua ». Ma l'accusa di « freddezza » s'era fatta udire presso gli stessi contemporanei, nella seconda metà del Seicento, segnatamente da quando era sorta a contrasto la tragedia raciniana, che parlava ben altrimenti al cuore.

I difensori del Corneille hanno ceduto sovente alla tentazione e al ripicco di accettare come pietra di paragone il dramma shakespeareiano o almeno la tragedia del Racine, e si sono industriati di provare che secondo lo spirito dell'uno e dell'altro bisogna leggere, interpretare e giudicare il Corneille, e hanno preteso di conseguenza scoprire in lui proprio quelle cose, che gli avversarii non scorgevano e gli negavano: la verità, la realtà, la vita, com'essi si esprimono, e intendono dire la passione e la fantasia. Così il Sainte-Beuve lamentava che non solo gli stranieri ma la Francia stessa non si fosse avveduta, e non si gloriasse, di possedere in Paolina (del *Polyeucte*) una di quelle divine figure poetiche che si collocano nella breve schiera delle Antigoni, delle Didoni, delle Francesche da Rimini, delle Desdemone ed Ofelie; e altri più di recente hanno innalzato Cleopatra (della *Rodogune*) alla pari di Lady Macbeth, e il Cid, per la giovanile freschezza degli amoreggiamenti, al grado di *Romeo e Giulietta*, e nella *Andromède* hanno scoperto nientemeno che quel genere di *féerie poétique*, « al quale gl'inglesi debbono il *Sogno di una notte di mezza estate* e la *Tempesta* ». L'*Horace* — dicono anche — è la tragedia in cui regna « una sorta di santità romana, di santità selvaggia », culminante nel giovane Orazio, « intransigente e fanatico, di religione feroce »; laddove la sorella di lui, Camilla, « creatura di nervi e carne, smarrita in una famiglia di croi », si rivolta furiosa contro quel duro mondo: Camilla, che è una « malata d'amore », una « arrabbiata di passione », una « nevrotica », di colorito affatto moderno. Nel *Polyeucte* si rappresenta il « dramma del cristianesimo nascente », e il suo protagonista, « mistico ribelle », ricorda tutt'insieme « san Paolo, Huss, Calvino e il principe Kropotkine », e suscita « la stessa curiosità di un nihilista russo, come se ne vedevano a Parigi anni

addietro, in qualche birreria, biondo, pallido, con gli occhi brillanti, la fronte stretta alle tempie, e del quale si bisbigliava che aveva ucciso a Pietroburgo un generale o un prefetto di polizia »; e Severo somiglia in certa guisa « un esegeta moderno, che scrive la storia delle origini cristiane ». Dramma di cui non vi ha altro « che penetri più lungi nell'anima umana e che insieme apra tutt' intorno profonde prospettive e vie interminate ». Il *Cinna* consiste nella tragedia di Augusto, dell'ambizioso senza scrupoli, ormai giunto al fastigio, stanco e annoiato della possanza di cui gode, e che rinnega in sè stesso l'antico uomo delle proscrizioni, ed è generoso quasi per sazieta delle troppo facili vendette e trionfi: altro nevrotico alla moderna. Attila, nella tragedia omonima, balza innanzi come « un brutto orgoglioso, enfatico, crudele e sottile, che ha coscienza di esser lo strumento di un potere misterioso, un orco che si sente providenziale »: concezione « stupefacente », degna di stare tra le figure gigantesche della *Légende des siècles*.

Tutti codesti sono ricami di fantasia, metafore e quadretti, che talvolta fanno onore all'ingegno artistico degli elogiatori, ma non rispondono in niun modo alla schietta impressione delle tragedie del Corneille, con le quali hanno, sotto l'aspetto poetico, il medesimo rapporto (avrebbe detto lo Spinoza) che il cane zoologico col canecostellazione. Ciò salta agli occhi nelle bizzarrie dei ravvicinamenti tra la figura di Poliuto e quella del « russo nihilista »; ma è di poco meno evidente in tutti gli altri casi recati; perchè è affatto arbitrario, per esempio, interpretare l'Augusto del *Cinna* quasi fosse un Riccardo II o un Enrico IV shakespeareiani e attribuirgli la psicologia che il Nietzsche descrive dell' « uomo generoso »; e, fantasia per fantasia, tanto si potrebbe ammettere l'esegesi di Napoleone, il quale si diceva persuaso che Augusto non si era già a un tratto mutato in un « *prince débonnaire* », in un povero principe, esercitante « *une si pauvre petite vertu* » come la clemenza, e che, se stende la destra da amico a Cinna, ciò fa solo per trarlo in inganno e vendicarsi più interamente e utilmente al momento propizio. Prendere le mosse dalle figure di un dramma o di un romanzo per rifarle a modo nostro e giocarvi intorno con l'immaginazione, tessere sulla materialità di certi casi e di certi caratteri un nuovo sentire, è un diletto come un altro; e allora Camilla si potrà ben trasfigurarla persino in una demoniaca dell'amore: senonchè avviene poi che tra le pieghe della immaginazione s'insinui la critica, e induca lo stesso immaginifico (il Lemaître) a notare che Camilla sacrifica « *délibérément* » il suo dovere al suo amore, e

che somiglia, sì, a una donna del Racine, ma « *non certes par sa langue* », e che si manifesterebbe ciò che essa è in realtà, « *si elle parlait un langage moins rude et moins compact* ». Quasi che il linguaggio e il tono del linguaggio siano un accidente, e non invece la sostanza e il tutto di una creatura poetica, il battito del suo cuore! La demoniaca, la nevrotica Camilla parla, in verità, a questo modo:

Il vient, préparons-nous à montrer constamment
Ce que doit une amante à la mort d'un amant.

Dove il Voltaire, col suo irrefrenabile buon senso, non sapeva astenersi dal postillare: « *Préparons-nous* accresce ancora il difetto. Si vede una donna che si studia di mostrare la sua afflizione, e che, per così dire, si ripete a mente la sua lezione di dolore ».

Lo stesso procedimento anticritico e fantasioso è stato adottato per rivolgere ad effetto contrario il raffronto col dramma del De Castro: raffronto che, sempre che sia proposto e condotto col criterio dell'arte realistica ossia di passione piena, non può non riuscire a una condanna della rielaborazione corneliana, come, del resto, più di un critico francese (p. es., il Fauriel), che seppe allentare alquanto i vincoli dei preconcetti nazionalistici e delle ammirazioni tradizionali, francamente riconobbe, ed anzi era già implicitamente contenuto nel famoso giudizio dell'Accademia, il quale, per essere di un'accademia e scritto da uno Chapelain, non è per questo meno fine e giusto. Quel dramma di Guillen de Castro, epico e popolare d'intonazione, celebra l'eroe giovinetto, Rodrigo, il futuro Cid, forte, fedele e pio, da tutti ammirato, guardato con amore dalle principesse; e, per celebrarlo, narra un aneddoto della vita di lui, com'egli per debito d'onore fosse costretto a sfidare e ammazzare il padre della fanciulla amata, la quale, ligia al par di lui alla cavalleria, è tenuta a promuovere la vendetta del padre, e adempie anch'essa al suo dovere, senz'odio, da nemica solamente legale, da *ennemie légitime* (per far uso di una frase dello stesso Corneille, nell'*Horace*), e senza cessar d'amare, e senza vergognarsi d'amare: fintanto che la prodezza di lui e il favore del Cielo, che egli merita e che sempre lo accompagna, conquistano a Rodrigo legalmente, l'amata ed amante nemica per onore. È un dramma limpido, vivo, tutto cose, che il Corneille semplifica e complica insieme, riducendolo a una serie di dibattiti casistici, ravvivati di tanto in tanto da echi dell'appassionato dramma originale, rammorbiditi da momenti di abbandono, come nella vigorosa scena della sfida, che è risonanza

del dramma spagnuolo, o nel tenero sospiro in duetto (« *Rodrigue, qui Peût cru?... Chimène, qui Peût dit?...* »), che parimente è già nel De Castro. Dopo di che, si potrà asserire che il Corneille « di un dramma esclusivamente spagnuolo ha fatto un dramma umano, di universale umanità »; si potrà esclamare che, nel discorrere del *Cid*, « tornano ostinatamente sotto la penna le più belle parole della lingua francese, dovere, amore, onore, la famiglia, la patria, la gloria », perchè « tutto vi è generoso, affettuoso, ingenuo, e non mai si è respirato sulla scena un'aria più vivida e pura, quella delle alture dell'anima »; ma saranno parole. O si potrà deliziarsi descrivendo « il bel cavaliere, protetto da Dio e adorato dalle donne che porta in sè la patria e trascina dietro di sè tutti i cuori; la bella ragazza dai lunghi veli neri, così forte e così debole, così coraggiosa e così tenera; il gran vegliardo, maestoso e familiare, il signore rude e canuto dall'anima diritta e pura come un giglio, in cui vive l'antico onore e tutta la gloria dei secoli passati; il re bonario, ingenuo e malizioso come un buon re da leggenda; la dolce piccola infanta, dai soliloqui preziosi, tutta nutrita di gongorismo e di romanzi cavallereschi... »; ma, come si è detto, si dipingeranno quadretti di fantasia. Il *Cid* (basta rileggerlo) non è niente di tutto questo, e cose come queste non s'incontrano mai nelle tragedie del Corneille.

La vanità di questa critica, che si sforza di alterare il Corneille presentandolo quale non è e non volle essere, poeta di immediate passioni, si scoprirebbe d'un tratto ove si riflettesse che simili sforzi non sono stati mai richiesti pel Racine, nel quale si sente, senz'altro, pur attraverso le convenzioni letterarie e teatrali, l'animo passionale, l'affetto che lo penetrava pel dolce, tremendo e misterioso, di religioso mistero, e che palpita in *Andromaca* e *Fedra*, *Ifigenia ed Erifile*, *Joad e Atalia*. Ma essa si confuta poi da sè stessa col modificarsi, talora presso gli stessi a cui appartengono i giudizi che siamo venuti citando, nella tesi che il Corneille sia il poeta della « ragione » o della « volontà razionale ». E diciamo si modifica, perchè la ragione o la volontà razionale, in poesia, è essa stessa una passione, e poeta di quella ispirazione sarebbe da dire colui che accentuasse nella rappresentazione delle passioni il momento razionale-volitivo, creando figure di uomini saggi e attivi, quali si vedono, tra l'altro, nell'epica e in molti capolavori drammatici e in alti romanzi. Ma neppur questo è nel Corneille, tanto vero che gli stessi propugnatori di questa tesi osservano che egli « isola » un principio e una forza, la ragione e la volontà, e cerca

come questa faccia trionfar quella; e che da ciò proviene il « carattere di rigidità », che è proprio degli eroi corneliani, ai quali debbono di necessità mancare « le seducenti flessibilità, i languori, i turbamenti, onde si riconoscono le creature mosse dal sentimento ». Ora, ciò non è concesso in arte, perchè l'arte nel ritrarre una passione, e sia anche quella della razionalità e della volontà inflessibile e del dovere, non mai la « isola », al modo di un analizzatore da gabinetto o di un fisico, ma la coglie nel suo divenire, e perciò con tutte le altre passioni insieme, e coi « languori » e coi « turbamenti ». Sicchè il Corneille, com'è da essi descritto, isolando la ragione e la volontà, ucciderebbe la vita, e perciò la volontà e la ragione stesse. E quando gli si è fatta colpa di aver dato posto così ristretto e infelice all'amore, « all'atto pel quale la razza si perpetua, alla relazione dei sessi e a tutti i sentimenti che nascono da essi e che, per la forza delle cose, formano parte essenziale della vita del genere umano », non si è avvertito che, sotto questo rimproverò alquanto fisiologico e quasi lubrico, e certo non molto serio nel modo in cui è ragionato, si celava l'altro serio e più ampio e più grave, che il Corneille soffochi e sopprima il fremito della vita. Al quale riconoscimento conduce anche, benchè in forma eufemistica, la sentenza, innumeri volte ripetuta e che pel primo o tra i primi pronunziò il La Bruyère, che il Corneille dipinga gli uomini non « come sono », ma « come dovrebbero essere »; perchè la poesia, in verità, non sa dell'essere e del dover essere, e il suo essere è un dover essere e il suo dover essere un essere.

Questa posizione critica, che vuole spiegare e giustificare il Corneille come poeta della ragione e della volontà razionale (sebbene, come vedremo più oltre, abbia del vero), è in effetti equivoca, perchè per un verso sembra asserire che in lui sia una forma particolare di passione, e per un altro gliela ritoglie con l'« isolamento », col « dover essere », col dire che i suoi personaggi « oltrepassano la natura », col vantare i suoi « romani più romani dei romani », e i suoi « greci più greci dei greci », e simili, cioè col farne un formatore di esagerazioni tipeggianti e di astrazioni, il contrario di un poeta. Da essa si passa, dunque, agevolmente all'ulteriore tesi o modificazione, onde il Corneille è esaltato eminente rappresentante di una sorta speciale di poesia, la « poesia razionalistica », che coinciderebbe poi con la poesia spiccatamente « francese ». La teoria qui implicata s'incontra altresì presso francesi e non francesi, classicisti e romantici, e talvolta negli uni e negli altri con giudizio approbativo, cioè col riconoscimento che quella sorta di poesia è

legittima. Federico Schlegel, dimostrando come la tragedia razionalistica e francese escluda l'elemento lirico e richiama l'intrigo delle azioni e la retorica delle passioni, additava in ciò « il lato splendido della tragedia francese, nel quale essa ha un'alta ed incomparabile forza, e pienamente risponde al carattere e spirito della nazione, in cui la retorica tien posto dominante, anche nella vita privata ». Un contemporaneo scrittore d'arte, il Gundolf, rimprovera i suoi connazionali tedeschi dei pregiudizi nei quali per questa parte sono irretiti, e della loro inintelligenza per la grande poesia razionalistica francese, logica, unitaria, ordinata e subordinata, regolata e facilmente apprensibile, espressione spontanea e necessaria del carattere francese al pari della monarchia di Luigi XIV, e non già costrizione, convenzione o imitazione, quale divenne presso il Gottsched e simili francesizzanti degli altri paesi. E, scorrendo in particolare del Corneille, il Sainte-Beuve teorizzava che, nella tragedia francese, « non si vedono le cose con troppo realismo e con troppo colore, ma ci si attiene dal più al meno alla scuola del Descartes: — Penso, dunque sono: penso, dunque sento; — e tutto vi accade o vi è ricondotto nel seno della sostanza interiore », nello « stato di sentimento puro, di analisi ragionata e dialogata », nella sfera « non più del sentimento ma dell'intendimento, netto, esteso, senza vapori, senza nuvole »; e un altro studioso del Corneille oppone al sistema dello Shakespeare, pittore dell'anima e della vita, quello diverso ed altrettanto ammissibile del tragico francese, « costruttore e, come a dire, meccanico delle azioni », cosicchè, laddove tutti i pezzi più famosi dello Shakespeare sono dramma ma dramma lirico, « non v'è quasi un solo tra i più belli e più popolari del Corneille, che sia di pura essenza lirica ». — Che cosa pensare della « poesia razionalistica » o « intellettualistica » o « logica » o « non-lirica »? Nient'altro che questo: che non esiste. E della poesia francese? Lo stesso: che non esiste; perchè quella che in Francia è poesia non è, com'è naturale, nè intellettualistica nè essenzialmente francese, ma poesia pura e semplice, simile a ogni altra vera poesia, germinata su questa terrestre aiuola. E se ai giorni nostri codesta vieta romanticheria, che sostanzializza e santifica la nazionalità, e all'arte, al pensiero e a ogni altra cosa pone sommo requisito l'esser nazionale, risorge presso gli scrittori nazionalistici francesi sotto specie di antiromanticismo e di neoclassicismo, si ha in ciò nuova prova della torbidezza spirituale e della confusione mentale di quei nazionalisti, che, senza avvedersene, abbracciano amorosamente il loro presunto avversario.

La sola realtà che potrebbe nascondersi nella « poesia razionalistica », di cui, nei termini esposti di sopra, si fa lode al Corneille, sarebbe una delle categorie dei vecchi libri d'istituzioni letterarie, la cosiddetta « poesia didascalica », che, veramente, nemmeno in quei libri aveva troppo buon nome. Sotto quest'aspetto, il Corneille è ammirato, tra l'altro, per le famose dissertazioni politiche del *Cinna* e del *Sertorius*, nelle quali sarebbe suo alto pregio, al dir del Voltaire, di « avere espresso pensieri molto belli in versi corretti ed armoniosi »; e si richiamano a suo onore i detti del maresciallo di Grammont, a proposito dell'*Othon*, che « sarebbe dovuto essere il breviario dei re », o del Louvois, che « ci sarebbe voluta una platea di ministri di Stato per giudicare tale opera ». Infatti, solo nella « poesia didascalica », che è prosa in versi, si trovano « pensieri », che poi « si mettono in versi »; e poesia didascalica larvata sarebbe altresì la tragedia corneliana nel modo in cui la deduce un altro letterato (inconsapevole maneggiatore di tesi, antitesi e sintesi alla hegeliana), cioè come « alleanza dell'individuo e della specie, del particolare e del generale », che se ne stavano separati nelle « farse » e nelle « moralità » medievali, le prime tutto individui e azioni, le seconde tutto idee, e che il Corneille, « uno di quei grandi maestri che procedono dal generale al particolare e vivificano le astrazioni del pensiero mercè la potenza dell'immaginazione », seppe riunire.

Di fronte alla giustificazione della tragedia corneliana sul fondamento di un mistico « carattere » della « razza » o « nazione » francese, ha certamente maggiore concretezza l'altra, che si compie sul fondamento della società e della storia francese ai tempi del Corneille. La convenienza e le etichette regolano e inceppano, in ogni parte di quelle tragedie, lo svolgersi dei dialoghi e delle azioni? Ma tale era, allora, la vita di corte o modellata su quella della corte. I personaggi, invece di esprimere i loro sentimenti, li ragionano? Ma così usavano i decorosi gentiluomini di allora. E discorrono sempre con tutte le partizioni della retorica, come dicitori perfetti? Ma era questo, del ben favellare, il vanto degli uomini di mondo e dei diplomatici. E le donne vi mescolano amore e politica, e, piuttosto che la politica per l'amore, vi fanno l'amore per la politica? Ma così facevano le dame della Fronda, e infatti il cardinal Mazzarino si sfogava con l'ambasciatore di Spagna che, in Francia, « una donna onesta non giacerebbe la sera con suo marito nè una squaldrinella col suo amante, se non gli avesse parlato in quel giorno di affari di Stato ». E via dicendo con siffatti modi di spiegazione, che si possono leggere nel Taine e in altri molti, e che non spiegano nulla

perchè sorvolano sulla poesia e sul problema della poesia, la quale non è, come teneva il Taine, « l'espressione del genio di un secolo », o « il riflesso di una data società » (la società si riflette e si esprime nelle sue stesse azioni e costumanze), ma è poesia, cioè una tra le libere forze di ogni popolo, società e tempo, e vuol essere interpretata e giudicata con ragioni a sè interne (1). Superfluo aggiungere che, perduta di vista la poesia per la vaghezza di ritrovare, di là dai versi e dalle ideali figurazioni, i personaggi e i tipi sociali della corte francese del Seicento, sui ritrovamenti così ottenuti e più spesso immaginati, si tessono nuovi sentimentali vagheggiamenti, e, per esempio, dimenticando affatto la realtà dell'arte del Corneille e i problemi critici che la *Théodore* propone, ci si mette a dichiarare la propria amorosa simpatia per « la cristiana Teodora », per questa martire « dalla veste con la collarina inamidata e dai sentimenti del pari inamidati e fieri, per questa orgogliosa martire del più grande stile Luigi XIII »: il che è certamente molto leggiadro e graziosamente detto, ma sposta la questione.

Non resta da mentovare, per quel che ci sembra, se non un'ultima forma di difesa, che non è poi giustificazione dell'arte del Corneille, ma elogio di lui come uomo ingegnoso, che fu benemerito nella cultura e nel raffinamento dei costumi, e in particolare nelle rappresentazioni teatrali. A lui spetta il « gran merito » (diceva il Voltaire, concludendo il suo commento) « di aver trovato la Francia agreste, grossolana e ignorante, senza spirito, senza gusto, verso il tempo del *Cid*, e di averla cangiata, insegnandole non solo la tragedia e la commedia, ma perfino l'arte di pensare ». E già il rivale Racine, nell'elogio all'Accademia in morte del Corneille, aveva ricordato « gli obblighi che gli dovevano la poesia e la scena francese », che egli trovò disordinata, irregolare, caotica, e, dopo avere per qualche tempo cercato la via buona e lottato contro il cattivo gusto del suo secolo, « ispirato da un genio straordinario e aiutato dalla lettura degli antichi, fece vedere sulla scena la ragionevolezza (*la raison*), accompagnata da tutta la pompa, da tutti gli ornamenti, di cui la lingua francese è capace ». Ciò ripetono tutti gli storici della letteratura francese, che cominciano sempre con l'inchinarsi al Corneille, « fondatore » o « creatore » del teatro francese: che è una lode che poco vuol dire o nulla in arte, perchè

(1) « Est-ce que la critique moderne n'a pas abandonné l'art pour l'histoire? La valeur intrinsèque d'un livre n'est rien dans l'école Sainte-Beuve—Taine. On y prend tout en considération, sauf le talent » (FLAUBERT, *Corresp.*, IV, 81).

anche non poeti o debolissimi poeti, e perfino pedanti, possono esercitare tal ufficio di fondatori e indirizzatori della cultura e letteratura di un popolo, come sui primi del Cinquecento fu in Italia Pietro Bembo, « che 'l puro e dolce idioma nostro, Levato fuor del volgar uso tetro, Qual esser dee, ci ha col suo esempio môstro », non poeta e circondato di gratitudine e reverenza sincerissima per parte di veri e geniali poeti, e tra essi dell'Ariosto, a cui appartengono i versi ora recitati. Nè ha valore poetico l'altra lode che gli si largisce di aver compiuto una rivoluzione, di avere sgombrato il terreno e innalzato il « sistema tragico francese », il « sistema classico »: la quale opera in che cosa precisamente consistesse — nell'aver introdotto le unità e le altre regole della verisimiglianza, nell'aver ideato e attuato la tragedia psicologica o di carattere, di cui le azioni e la catastrofe sarebbero conseguenze, nell'aver fusi e messi in armonia il tipo tragediografico cinquecentesco che comincia col « caso tragico » e quello del Seicento, che termina con esso, e via, — lasceremo che altri s'industrii a definire come meglio gli accomoda. A noi conviene osservare, su questa e sulle tante dispute che dal Calepio e dal Lessing in poi, e soprattutto nell'età romantica, si dibatterono circa i pregi e i difetti del « sistema francese » in contrasto col « sistema greco » e col « romantico » o « shakespeariano », che i « sistemi » o non riguardano punto la poesia, o sono schemi astratti da singole poesie, e perciò che tali dispute sono, e sono riuscite sempre, sterili e vane. Anche qui è da ricordare che un « sistema » può esser opera di non poeti o di poeti mediocri, come in Italia accadde per quello del « melodramma », di cui (secondo l'espressione immaginosa del De Sanctis) Apostolo Zeno fu l'« architetto » e Pietro Metastasio il « poeta », e in Inghilterra pel dramma, il cui sistema fu stabilito non dallo Shakespeare ma dai suoi predecessori, assai piccoli al suo confronto; e che in uno stesso sistema, e magari nel carcere e fra i triboli di un sistema, può giacere la morte o moversi la vita; tantochè, vantata ch'ebbero i romantici la virtù salutifera del sistema shakespeariano, da quel sistema si attese invano il nuovo genio drammatico, e si ebbero soltanto semigenii, e una folla di opere più chiassose, ma non meno vacue e gelide di quelle che si condannavano nell'opposto « sistema francese ».

È lecito, dunque, concludere che i ragionamenti, che sono stati passati in rassegna, degli ammiratori e apologeti del Corneille non stringono il problema, e lasciano intatti e in pericolosa efficacia i giudizi della critica negativa, che accusa in quell'autore combina-

zioni intellettive in luogo di formazioni poetiche, astrazioni in luogo di concretezze, oratoria in luogo di lirica, apparenza in luogo di sostanza.

II.

L' IDEALE DEL CORNEILLE.

Eppure, quando si è dimostrato e concluso così, rimane l'impressione complessiva dell'opera, che ha del grandioso, e riconduce sulle labbra l'omaggio che le prossime generazioni resero all'autore, chiamandolo « il gran Corneille ». Nessuno, come speriamo, si sarà ingannato sull'intenzione del nostro discorso fin qui, rivolto non contro il Corneille, ma contro i critici, anzi nemmeno contro essi che hanno scritto sul proposito molte altre cose e belle e giuste (e ricordiamo tra i più recenti l'arguto Lemaître, il diligente e amoroso Dorchain, e il più solido di tutti, il Lanson), dalle quali trarremo vantaggio nel séguito, ma contro quelle loro particolari teorie e presupposti, che sono sfigurazioni del soggetto stesso del giudizio. E la critica negativa, dianzi ricapitolata, non si acquista fede, e si palesa anch'essa errata o (ch'è il medesimo) incompleta, esagerata e unilaterale, già solo per questo che non rende ragione di quella impressione di grandioso. Essa, così com'è condotta, ben si converrebbe a uno scrittore che sotto apparenze calorose fosse un retore, un abile raffazzonatore pel teatro e pel pubblico, interiormente incommosso e leggiere e frivolo. Ma il Corneille guarda noi e quei critici con volto così serio e severo, che toglie il coraggio di trattarlo a quel modo poco cerimonioso e molto sbrigativo.

Donde quell'aria seria e severa, che non è solo nelle sue effigie, ma appunto in ogni pagina delle sue tragedie, anche in quelle e in quelle parti di esse in cui non tocca il segno propositosi, o appare stanco e smarrito e sforzato?

Da questo semplicemente: che il Corneille aveva un ideale, un ideale al quale credeva, e a cui si afferrava con tutte le forze dell'anima, e che non perdeva mai di vista e che tendeva sempre ad attuare in situazioni, ritmi e parole, cercando e trovando, nella gagliardia e solennità di quelle scene e di quei suoni, il proprio intimo soddisfacimento, l'incarnazione di quell'ideale.

Ciò sentirono i contemporanei suoi, e perciò il Racine scrisse che, soprattutto, « quel che al Corneille era particolare consisteva in una certa forza, in una certa elevazione, che meraviglia e tra-