

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-

scina, e rende persino i suoi difetti, se alcuni gli si possono rimproverare, più stimabili delle virtù altrui»; e il La Bruyère similmente pronunziò il motto: « che quel ch'egli ebbe di più eminente, era l'animo, che aveva sublime ».

L'ideale corneiliano è stato riposto dai più recenti interpreti nella volontà per sé stessa, nella « volontà pura », superiore o anteriore al bene e al male, nella energia del volere in quanto tale, prescindendo dai suoi fini particolari. Con ciò si è ben eliminato il falso concetto che lo descriveva, invece, come l'ideale del dovere morale o della lotta trionfale tra il dovere e le passioni; e si è ottenuto l'accordo non solo con la realtà di quelle tragedie, ma anche con quanto il Corneille stesso, teorizzando, diceva nei suoi *Discours* circa il personaggio drammatico. Il quale può infatti, come Cleopatra (nella *Rodogune*), immergersi nei delitti, ma (faceva notare l'autore) « tutti i suoi delitti sono accompagnati da una grandezza d'animo così alta che, al tempo stesso che si detestano le sue azioni, si ammira la fonte da cui scaturiscono ».

Per altro, il concetto della volontà pura corre rischio di pervertirsi presso taluni interpreti, che, procedendo a ulteriormente determinarlo, lo identificano con l'altro della « volontà di potenza » e accostano al nome del Corneille quello del Nietzsche, che a questo modo iperbolico intese il poeta francese, e, per questa sua immaginazione, vi accennò con fervore ammirativo. L'ideale della volontà di potenza ha origini affatto moderne, nel superuomo protoromantico e romantico, nell'individualismo sovraccitato ed astratto, e non viveva nè nei tempi del Corneille nè nel cuore di lui, che era assai sano e semplice. Per vedere con siffatti colori e gesti le figure delle sue tragedie bisognerebbe guardarle non con occhi sgombri, ma con lenti variopinte e deformanti, fornite dalla letteratura di moda.

L'ulteriore determinazione, che, rendendo più esatto e più proprio il primo concetto, chiude insieme l'adito a codeste nuove fantasticherie, è che quell'ideale non coglie la volontà pura nell'impeto di un violento sorgere e attuarsi, sibbene nel momento della ponderazione e risoluzione, in quanto cioè volontà deliberante. Questo il Corneille veramente amava: lo spirito che delibera calmo e sereno e, giunto alla risoluzione, vi si attiene fermo e incrollabile, come sopra un terreno a passo a passo, faticosamente, conquistato e rafforzato. Qui era per lui la più alta forza, la maggiore dignità dell'uomo. « *Laissez-moi mieux consulter mon âme* », dice uno, e dicono, e pensano e fanno, tutti i personaggi corneiliani. « *Voyons* — propone il re dei Gepidi al re dei Goti, nell'*Attila*, —

voyons qui se doit vaincre, et s'il faut que mon âme A votre ambition immole cette flamme, Ou s'il n'est point plus beau que votre ambition Elle-même s'immole à cette passion ».

Fluttua a lungo Augusto, quando ha scoperto che Cinna gl'insidia la vita, ed esce in gemiti angosciosi, quasi per isfogar l'animo e renderlo aperto e disposto al deliberare, che già comincia, appassionatamente, tra l'angoscia e con l'angoscia. Ha egli il diritto di dolersi e sdegnarsi? Non ha fatto scorrere anche lui fiumi di sangue? Dunque, si rassegni a sua volta, si abbandoni vittima del suo stesso passato. Ma no: egli ha un trono e deve difenderlo, e perciò punirà l'assassino. Sì: ma quando avrà versato altro sangue, si troverà intorno nuovi e maggiori odii e nuove e più pericolose insidie. Meglio, dunque, morire. Ma perchè, poi, morire? Perchè non godere ancora una volta e vendetta e trionfo? — È codesto il tumulto della irrisolutezza, che, pur sentito come aspro e disperato tormento, pur sembrando tener sospesa la volontà, in realtà la fa muovere, incamminandola insensibilmente verso la mèta. « *O rigoureux combat d'un cœur irrésolu!*... ». Il processo più propriamente deliberativo entra nel suo petto con l'entrar sulla scena della persona di Livia, al cui consiglio egli rilutta, e lo contrasta e combatte, e nondimeno lo viene ascoltando e ponderando, e alla fine sembra essere rimasto ancora irrisolto, e tuttavia già ha preso la risoluzione, già ha fermato in cuor suo di esercitare un atto di politica clemenza, così sfolgorante e tonante da sbalordire e gettargli ai piedi, vinto, il nemico.

Deliberano, nella *Rodogune*, i due principi fratelli, che aspettano che loro si sveli quale di essi due è il legittimo erede del trono, e insieme, per effetto di quella rivelazione, chi dei due diventerà lo sposo felice di Rodogune, che tutti e due amano con pari ardore. Come affronteranno, come sopporteranno la decisione della sorte? L'uno dei due, incerto e pensoso dell'avvenire, forma il proposito di rinunziare all'altro il trono, purchè gli lasci Rodogune; ma l'altro gli viene incontro con la medesima proposta. Dunque, il soddisfacimento di entrambi, mercè una scambievole rinunzia, è precluso. Ma preclusa è anche l'altra via, quella del contrasto e della lotta, perchè saldo è il loro fratellevole affetto, saldo in entrambi il sentimento del dovere morale. E ciò vieta anche che l'uno si sacrifichi all'altro, perchè nessuno dei due accetterebbe il sacrificio. Che cosa si può trarre in salvo da una collisione, dalla quale par che non possa salvarsi niente? L'uno dei due fratelli, dopo quei vari e vani tentativi di vie d'uscita, ritorna su sè stesso, ridiscende

nel fondo della sua anima, vi attinge il motivo migliore, e formola pel primo l'unica risoluzione: « *Malgré l'éclat du trône et l'amour d'une femme, Faisons si bien régner l'amitié sur notre âme, Qu'étouffant dans leur perte un regret suborneur, Dans le bonheur d'un frère on trouve son bonheur...* ». E l'altro, che non è stato il primo a vedere e prendere questa via: « *Le pourriez-vous, mon frère?* ». Risponde il primo: « *Ah! que vous me pressez! Je le voudrais du moins, mon frère, et c'est assez; Et ma raison sur moi gardera tant d'empire, Que je désavouerais mon cœur, s'il en soupire* ». E l'altro, risoluto a sua volta: « *J'embrasse comme vous ces nobles sentiments...* ».

Amando a questo modo l'opera della volontà deliberante (si sono ricordate due situazioni sole delle sue tragedie, e se ne potrebbero citare centinaia), il Corneille non amava l'amore, che è cosa che si sottrae al deliberare, un malanno che l'uomo si trova in corpo come il fuoco in casa, senz'averlo voluto e senza saper come. L'ideale deliberante talvolta ne è colpito e almeno momentaneamente sconvolto; e grida allora come Attila: « *Quel nouveau coup de foudre! O raison confondue, orgueil presque étouffé!...* », e si dibatte contro la malia di questo « *cruel poison de l'âme et doux charme des yeux* ». Ma, per solito, lo discaccia senz'altro da sé, sdegnosamente e freddamente; o lo sottomette e l'adopera, valendosene come mezzo e sussidio per cose ben più gravi, l'ambizione, la politica, lo Stato; o l'accetta in quanto gli è dato tramutarlo in scelta politica e morale per quel che esso contiene di utile e di degno e che, come tale, è oggetto e frutto di deliberazione. « *Ce ne sont pas les sens que mon amour consulte: Il hait des passions l'impétueux tumulte...* ». Certo, quest'atteggiamento è intransigente, ascetico, duro: ma che perciò? « *Un peu de dureté sied bien aux grandes âmes* ». Certo, l'amore ne esce svalutato e umiliato: « *L'amour n'est point le maître alors qu'on délibère* »; ma merita tal sorte, e merita quasi la beffa: « *La seule politique est ce qui nous émeut; On la suit, et l'amour s'y mêle comme il peut: S'il vient, on l'applaudit; s'il manque, on s'en console...* ». Se la cava come può, e in questa pressione a cui vien sottoposto si assottiglia e si fa mirabilmente duttile, pronto a piegarsi dovunque la ragione gli comanda. Talora rimane sospeso tra due persone, come una bilancia che aspetta l'aggiunto peso per traboccare: « *... ce cœur, des deux parts engagé, Se donnant à vous deux ne s'est point partagé, Toujours prêt d'embrasser son service et le vôtre, Toujours prêt à mourir et pour l'un et pour l'autre. Pour n'en*

adorer qu'une, il eut fallu choisir; Et ce choix eût été au moins quelque désir, Quelque espoir outrageux d'être mieux reçu d'elle... ». Tal'altra, avrebbe qualche desiderio, qualche inclinazione nell'uno più che nell'altro verso; ma la tiene ben segreta, risoluto a soffocarla se la ragione pronunzierà che deve amare al contrario di quella inclinazione. Ai personaggi corneliani si osa dire in faccia, non solo: « *Il ne faut plus l'aimer* », che è una rinunzia da chiedere a un santo, ma anche: « *Il faut aimer ailleurs* », che è un'opera da imporsi a un martire.

Non amava l'amore, ma, insomma, non perchè sia l'amore, ma perchè è passione che trascina e che, se gli si lasciasse fare, non consentirebbe di ben porre i termini del dibattito, e di deliberare; della qual cosa è conferma la sua riluttanza all'ebbrezza dell'odio e del furore, che acceca o confonde la vista, e che, in quanto passione, è anch'essa estranea al suo ideale. « *Qui hait brutalement permet tout à sa haine, Il s'emporte, il se jette où sa fureur l'entraîne... Mais qui hait par devoir ne s'aveugle jamais; C'est sa raison qui hait...* ». I personaggi del suo ideale, di fronte all'uomo nemico, dichiarano talvolta: « *Je te dois estimer, mais je te dois haïr* ».

Per converso, si scorge chiaramente perchè il Corneille dovesse ammirare ed amare la volontà ancorchè priva di lume morale, anzi operante fuori e contro la moralità: quella volontà che, comunque, ha il pregio di non cedere alle passioni e di dominarle, di non esser violenta debolezza ma forza, o, come si diceva nel Rinascimento, « virtù ». C'era, in quella sfera deliberante, un campo comune, un luogo d'intesa, tra l'uomo probò e l'improbò, tra l'eroe del bene e l'eroe del male, entrambi seguendo, ciascuno a suo modo, un dovere, entrambi d'accordo nell'opporsi alle follie passionali, e nel disprezzarle.

E si vede anche per quale ragione il dominio a cui si volgeva lo sguardo del Corneille e che allisava con predilezione, doveva essere quello della politica, dove la « virtù », nel significato che prese nel Rinascimento, aveva modo di spiegarsi libera e godere di sè medesima. Nella politica, ci si trova di continuo in situazioni difficili e contraddittorie; qui valgono gli accorgimenti e le industrie lungimiranti; qui il calcolo degli interessi e delle passioni degli uomini; qui fa d'uopo sottilmente ponderare ed energicamente porre in atto il deliberato: essere prudenti e insieme fermi. Fu notato scherzosamente da Guglielmo Schlegel, che il Corneille, rettilissimo ed onestissimo uomo, era, nelle sue escogitazioni e rappresentazioni politiche, più machiavellico di ogni Machiavelli, e che faceva pompa

dell'arte d'ingannare, e non aveva sentore della politica effettiva, che è meno complicata e assai più pieghevole ed abile; e anche il Lemaître ammette che, in questa parte, egli era « *fort candide* ». Ma chi non eccede nelle cose che ama? chi non è in esse, a volte, troppo candido, di quella candidezza o semplicità che nasce dall'entusiasmo e dalla fede? La stessa sua inesperienza nella politica reale, il semplicismo e l'esagerazione con la quale se la veniva immaginando, sta a confermare il vigore del suo affetto per l'ideale del politico, che esprimeva in forma eminente l'uomo ponderante e deliberante. Come si rimena egli, sempre, nel pensiero e sulle labbra, la *raison d'état* e *les maximes d'état!* Parole e formole che (si sente bene) lo sommuovono, lo edificano e lo mandano in estasi ammirativa.

La libera determinazione e il sottomettersi a pieno alla ragione, al dovere, all'utilità obbiettiva, alla convenienza — e non già lo spirito di adulazione cortigiana — lo rivolgeva a guardare con la stessa estasi ammirativa i personaggi altolocati e, al sommo della piramide, i monarchi. Non li ammirava già perchè possono tutto, e molto meno perchè possono godere di tutto, ma, per contrario, perchè, per ufficio, disciplina e tradizione, sono adusati a sacrificare i privati affetti e a condursi per motivi superiori agli individuali. Anche i re hanno un cuore, anch'essi sono aperti alle dolci insidie dell'amore; ma essi, meglio di ogni altro, sanno come convenga condursi. « ... *Je suis reine et dois régner sur moi: Le rang que nous tenons, jaloux de notre gloire, Souvent dans un tel choix nous défend de nous croire, Jette sur nos desirs un joug impérieux, Et dédaigne Paris et du cœur et des yeux* ». E altrove: « *Les princes ont cela de leur haute naissance, Leur âme dans leur rang prend des impressions Qui dessous leur vertu rangent leurs passions; Leur générosité soumet tout à leur gloire...* ». Amano, sì, come accade a tutti, ma non per questo, come il volgo, si lasciano andare all'allettamento dei sensi. « *Je ne le cèle point, j'aime, Carlos, oui, j'aime; Mais l'amour de l'État, plus fort que de moi-même, Cherche, au lieu de l'objet le plus doux à mes yeux, Le plus digne héros de régner en ces lieux* ». La stessa radice ha la sua predilezione per la storia, soprattutto per la romana, che era stata per lunga elaborazione ideale, — già nella Roma dell'Impero e più ancora nel Rinascimento e nel post-rinascimento, e finanche nelle scuole dei Gesuiti, — trasformata in una storia esemplare di virtù civili, di sacrifici, di croismi, di grandiosità volitiva. Che questa predilezione fosse affatto diversa, anzi opposta, alla conoscenza storica e al cosiddetto

«senso storico», ci risparmiamo di dimostrare, perchè tale questione, e i congiunti elogi fatti al Corneille come storiografo, sono da considerare ormai antiquati.

Con questi accenni e schiarimenti, sono belli e additati, o almeno adombrati, i legami storici dell'ideale cornelianico, la sua preparazione e genesi, che per una parte è da cercare, come si è detto, nella teoria e nella pratica del Rinascimento, concernente la politica e l'ufficio del sovrano o principe; e, per l'altra, nell'etica dello stoicismo, che ebbe tanta diffusione nella seconda metà del Cinquecento, e non meno che altrove in Francia. L'immagine del Corneille si attornia, nella nostra fantasia, di tutti quei volumi, dai barocchi frontespizii istoriati, che allora quotidianamente vedevano la luce in ogni parte d'Europa, dei moralisti, dei machiavellici, dei tacitisti, dei consiglieri circa l'arte di ben condursi in corte, dei casisti gesuiti: di Botero e di Ribadeneyra, di Sanchez e di Mariana, di Valeriano Castiglione e di Matteo Pellegrini, di Gracian e di Amelot de la Houssaye, di Balzac e di Naudée, di Scioppio e di Giusto Lipsio: insomma, si direbbe, di un'intera e cospicua sezione tra quelle che componevano la biblioteca del manzoniano Don Ferrante, l'«intellettuale» del Seicento.

Tale letteratura e la storia stessa del tempo, dalle guerre di religione ai torbidi della Fronda, sono state opportunamente e più volte ricordate a proposito della ispirazione poetica che è propria del Corneille, e, in verità, si offrono spontanee a chiunque abbia qualche notizia del particolare pensiero e del particolare costume che dominò nelle varie età della società moderna. E dispiace perciò che quasi per fastidio della spiegazione ovvia, e che pure in questo caso è la sola vera, si siano andate a pescare altre origini in un oscuro determinismo di razza o di regione, additando nel Corneille «un'energia che viene dal settentrione», cioè dalla germanicità che produsse Lutero e Kant, o anche dal paese che un tempo occuparono i suoi antenati, i normanni, i pirati scandinavi che sbarcarono sotto la guida di Rollone; o più prosaicamente (se il precedente ghiribizzo è personale del Lemaître, questo lo ripetono tutti) ritrovando il carattere della sua poesia nella sottigliezza e nello spirito di litigio del normando, e dell'avvocato o magistrato che egli era.

Nemmeno ha molta verità il ravvicinamento consueto tra il suo ideale e la teoria del Descartes (di cui, del resto, per incongruenza cronologica, non sarebbe in nessun caso derivazione o ripercussione), potendosi tutt'al più concedere che nell'uno e nell'al-

tro fossero elementi comuni, come provenienti entrambi da uno stesso fondo di cultura, dalla già mentovata morale stoica, e in genere dal culto della saggezza. Nel Descartes, come poi nello Spinoza, la tendenza era verso il superamento delle passioni mercè l'intelletto o la mente pura, che col conoscerle e pensarle le discioglie e dissipa, laddove nel Corneille il superamento era tutto da compiere mercè lo sforzo, della volontà. E la *raison* del Corneille ha un accento diverso da quella del Descartes, che non era la ragione ponderante e deliberante, ma la ragione rischiarante, sicchè lui, e non il tragico di *Cinna* e di *Rodogune*, fu il maestro spirituale e il simbolo del nuovo secolo.

La storicità dell'ideale cornelianiano non importa che il valore ne fosse ristretto ai tempi dell'autore e debba ritenersi tramontato col passar di quei costumi e di quelle dottrine, perchè ogni tempo esprime, nelle sue forme storicamente determinate, la verità umana ed eterna, e dà forte rilievo a particolari aspetti o momenti dello spirito. L'idea della volontà deliberante ha potuto, in altri tempi o nell'età in cui noi viviamo, ritrarsi ai secondi piani, perdersi quasi nello sfondo, soverchiata da altre forze e da altri aspetti più urgenti della realtà; e nondimeno ha un perpetuo vigore, e ritorna in perpetuo nella mente e nell'animo, mercè i filosofi e i poeti e mercè l'intreccio stesso della vita, che ne fa risentire l'importanza e la bellezza. Di quale efficacia essa sia dotata attesta la storia del costume, del patriottismo, dello spirito morale, dello spirito militare in Francia, che ha trovato e ritrova ancora uno dei suoi sostegni e uno dei suoi propulsori nelle tragedie cornelianiane; nelle quali, come i tirannicidi del Rinascimento nelle *Vite* di Plutarco, educò il proprio sentire la eroica, la tragica Carlotta Corday, attuando nella propria persona una di quelle figure volitive pronte ad ogni sbaraglio, una di quelle « *aimables furies* », che il suo grande antenato aveva con tanto compiacimento delineate in carte. Riesce inconcepibile che si sia osato racciocciare e confondere creature come queste, dal sublime e meditato sforzo volitivo, con gli impulsivi e deboli esseri vagheggiati dai filosofi ed artisti della volontà di potenza, dallo Stendhal al Nietzsche, che toglievano volentieri a modello gli sciagurati ospiti dei bagni criminali.

Dall'ideale che si è descritto tutta la vita del Corneille, tutta la sua lunga opera fu dominata, con costanza e con coerenza che rifulgono a chi la esamini nei particolari. Tentò da giovane varie corde, la seneciana tragedia di orrori (*Médée*), la commedia bizzarra (*L'illusion comique*), il dramma romanzesco avventuroso e

spettacolo (*Clitandre*), le commedie di amore; ma già in questi lavori, e specialmente nelle commedie, si scorgono molteplici segni della tendenza ad effigiare la volontà nelle sue varie situazioni, come volontà di proposito e di scelta. Dopo il suo noviziato (nel qual periodo è in parte da comprendere il *Cid*, che è piuttosto un tentativo che un'attuazione, piuttosto un inizio che un termine), procedette rettilineo e con sempre maggiore risolutezza e consapevolezza. Ed è un pregiudizio, nato da considerazioni estrinseca o certo poco acuta, quella che pone un distacco tra il *Cid* e le posteriori opere, come usarono lo Schlegel, il Sainte-Beuve e molti altri, stranieri e francesi, rammaricandosi che il Corneille avesse abbandonato dipoi il genere spagnuolo e medievale e cavalleresco, così confacente alle sue disposizioni generose e grandiose e immaginose, e così promettente pel romantico avvenire, e si fosse ristretto nel mondo greco-romano e nella tragedia politica. Del *Cid* (come già si è mostrato di passaggio) torna impossibile affermare l'originalità e la bellezza sempre che lo si ponga a paragone e a gara con la drammatica spagnuola e col modello direttamente offerto al Corneille da Guillen de Castro; e, se non proprio la bellezza, una sorta di originalità si rinviene certamente nell'elemento cornelianiano che corrode la popolare epicità del modello e le sostituisce lo studio delle situazioni deliberative. Le quali armoniosamente verscggiate spiegano per gran parte la fortuna che il dramma incontrò in una società che era solita a dibattere le « questioni d'amore » (come si chiamarono dal periodo trobadorico alla Rinascenza), e quelle dell'onore e della cavalleria, e delle sfide e dei duelli; ma, per un'altra parte, la ragione della fortuna provenne indubbiamente da quanto in esso persisteva, a tratti o in nube, dell'ardore e della tenerezza del dramma originario, e che commosse gli spettatori e li fece innamorare di Chimène: « *Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue* ». Pure, quelle parole tenere e quelle espressioni forti, belle per sè prese, si avvertono alquanto estranee nella nuova forma del dramma; e c'è del vero nella bizzarra uscita del Klein: che « in quell'atmosfera riempita di esalazioni da *antichambre* non vi è tanta elettricità cidiana, tanta materia di drammatico-elettrici schiaffi, da produrre una guanciata di così patetica forza e conseguenza » quale fu la *bofetada*, che nel dramma spagnuolo il conte Lozano impresse sul volto del decrepito Diego Laynez. E del vero c'è anche nel giudizio dell'Accademia, che il soggetto del *Cid* sia « difettoso nella parte essenziale » e « inverisimile »; beninteso, non perchè tale fosse presso Guillen de Castro, o che un soggetto ossia una brutta

materia possa essere per sè stesso buono o cattivo, verisimile o inverisimile, poetico o impoetico, ma perchè difettoso e discordante era diventato nell'elaborazione e nel raffinamento del Corneille. Rodrigo, Jimena, doña Urraca sono anime semplici, spontanee, quasi fanciullesche, proprie dell'eroico popolare; e Chimène e Rodrigue e l'Infante sono spiriti riflessivi e dialettici, e, poichè il loro nuovo atteggiamento psicologico non bene si accorda col vecchio fare, Rodrigue e il padre sembrano a volte ciarlatani, e Chimène, a volte, persino ipocrita, e l'Infante insipida e superflua. Anche quando il Corneille, nel *Don Sanche d'Aragon*, fece ritorno al « genere spagnuolo », lo caricò di riflessioni e di ponderazioni e di deliberate risoluzioni, e non mirò al pittoresco, come poi i romantici, ma alla dialettica e alla sottigliezza. Che tutto ciò, per un altro verso, rappresenti anche una superiorità, si deve riconoscere: una superiorità non già nell'effetto artistico ottenuto, ma nella mente e nella cultura, una più progredita e più complessa umanità.

Cosicchè il *Cid* è da considerare veramente opera di transizione, transizione all'*Horace*, il quale a uno studioso tedesco è parso non altro sostanzialmente che il *Cid* stesso, riformato dopo le censure degli avversari e dell'Accademia, che il Corneille nel suo profondo sentì giuste, almeno in certa misura. Ma è un altro pregiudizio porre distacco tra le quattro tragedie cosiddette principali, il *Cid*, l'*Horace*, il *Cinna* e il *Polyeucte* — il gran « quadrilatero corneliano », elogiato in anfanante prosa dal Péguy, — e le posteriori, quasi che il Corneille avesse nelle seguenti cangiato maniera e preso a perseguire un nuovo ideale, la « tragedia politica ». Lasciando per ora in disparte la questione del maggiore o minore valore artistico, è certo che egli, sostanzialmente, non cangiò mai maniera; che nell'*Horace* non c'è punto il senso della feroce santità patria di una società primitiva; nel *Cinna*, non c'è la sognata tragedia della sazietà o della lassitude, onde sarebbe stato preso il sanguinario Augusto; nel *Polyeucte*, non c'è ombra del fervore, dell'ebbrezza e del fanatismo di una religione nascente, ma, come ben diceva lo Schlegel, « una fede costante e ferma piuttosto che un vero entusiasmo religioso »; che in esse quattro non regna *le cœur*, Jaddove nelle posteriori regnerebbe solo *l'esprit*, ma in tutte esse c'è già, dal più al meno, la « tragedia politica », nel senso intrinseco di una rappresentazione di calcoli e ponderazioni e risoluzioni, e spesso altresì in quello, più appariscente, di affari di Stato. E tali forme di rappresentazioni, nonostante il disfavore del pubblico e dei

critici che chiedevano cose diverse, continuano, incuranti, ferme, ostinate, approfondendo sempre meglio sè stesse, spogliandosi di elementi estranei, giungendo alla perfezione che era a capo della loro linea; come può vedersi in una delle ultimissime, nella *Pulchérie*, per la quale l'autore, per il mezzo successo o l'ombra di successo che aveva ottenuto, si rallegrava dicendo che « non c'è sempre bisogno di seguire i dirizzioni del secolo per farsi ascoltare sulle scene »; e poco innanzi si era compiaciuto col Saint-Evremond per l'approvazione che gli aveva data circa la parte secondaria da assegnare nelle tragedie all'amore, « passione troppo carica di debolezze per esser dominante in un dramma eroico ». Di questa costanza nello svolgimento fu colpito il Voltaire, che nella conclusione al suo commento si sentiva astretto a notare, non senza meraviglia e contrastando all'opinione corrente: « Egli scriveva molto inegualmente, ma non so se avesse un genio ineguale, come si dice; perchè lo vedo sempre, nelle sue opere migliori e nelle peggiori, intento alla solidità del ragionamento, alla forza e alla profondità delle idee, quasi sempre più dedito a dissertare che a commuovere, ricco di espedienti anche negli argomenti più ingrati, ma di espedienti spesso poco tragici, scegliendo male i suoi soggetti dall'*Œdipe* in poi, inventando intrighi ma piccoli, senza calore e senza vita, e cercando d'illudere sè stesso nei suoi ultimi lavori ». Ma non s'illudeva, e piuttosto si conosceva, ed era egli stesso, l'autore, un personaggio che aveva deliberato e si era, una volta per tutte, risoluto.

Il vigore di questa risoluzione e la compattezza dell'opera che ne venne fuori non sono diminuiti, ma anzi ricevono risalto dal notare che il Corneille possedeva altre attitudini e fonti d'ispirazione, di cui non fece uso o assai piccolo, e che lasciò in abbandono. Certo, il poeta che verseggiò, collaborando col Molière, la deliziosa *Psyché*, avrebbe potuto, se avesse voluto, entrare nelle grazie di quei « *doucereux* » e « *enjouis* », ch'egli disprezzava. E tra le sue poesie sparse ve ne sono di argute e di tenere e di malinconiche; e in alcune parti della parafrasi dell'*Imitazione* e in qualche altro componimento morale e sacro, un afflato religioso, che si desidera nel *Polyeucte*; nelle sue giovanili commedie, un'osservazione della vita, che si riempie di partecipazione affettiva e preannunzia quello che sarà poi il dramma borghese. Accenniamo in particolare ad alcuni personaggi e scene della *Galerie du Palais*, della *Veuve* e della *Suivante*; a certe figure di ragazze da maritare, docili alle risoluzioni dei genitori, e di madri che portano ancora nel cuore quanto un tempo loro costasse quella sottomissione e non vo-

gliono abusare del potere che ora hanno sulle figliuole; a certi ritrovamenti trepidi d'innamorati che erano stati divisi e che, nella beatitudine delle loro espansioni, sono fastidiosamente interrotti dal sopravvenire dei loro parenti ed amici, dalla realtà prosaica (« *Ah! mère, soeur, ami, que vous m'importunez!* »); a certe psicologie tra odiose e dolorose, com'è quella di Amaranthe, la ragazza povera di buona famiglia, che è data per compagnia alla ragazza ricca e non superiore a lei nè per avvenenza nè per spirito e grazia nè per sangue, e la invidia e le lotta contro copertamente, procurando di strapparle il fidanzato, e, vinta alfine, scaglia amare parole contro la società e distilla velenose maledizioni.

« *Curieux* », « *étonnant* », « *étrange* », « *paradoxal* », « *déconcertant* » dicono a volta a volta i critici il personaggio di Alidor, nella *Place Royale*; e il Corneille stesso, nell'esame che poi scrisse del suo lavoro, lo chiamò « *extravagant* ». E tutti hanno giudicato « molto corneliano », « corneliano puro », quel radicale amatore della propria libertà, che, innamorato, ha paura dell'amore, perchè minaccia di togliere l'interiore libertà, e cerca perciò con inganno, di buttare in braccio ad altri la donna amata e di lui amantissima, e non gli riesce, e, abbandonato alfine dalla donna stessa che determina di entrare in monastero, invece di rimanere addolorato o almeno mortificato, inneggia alla sua buona fortuna. Infatti, il Corneille, nonostante quel tardivo epiteto che gli appioppa di « *extravagant* », non lo volge in beffa nella commedia, non lo condanna, non lo critica, e anzi, nella dedicatoria, — indirizzata a un anonimo signore, che potrebbe essere anche il suo signor sè stesso, — approva la teoria che in Alidor si rappresenta. « Da voi ho appreso — egli scrive — che l'amore di un onest'uomo deve esser sempre volontario; che non deve mai amare in un punto ciò che non si possa non amare; che se si giunge a tal estremo, si tratta di una tirannia, di cui bisogna scuotere il giogo; e che, infine, la persona amata ci deve avere tanto maggior obbligo pel nostro amore, quando esso è effetto della nostra scelta e del suo merito, che non quando venga da un'inclinazione cieca e sforzata da qualche ascendente di nascita a cui non possiamo fare resistenza ». Ma lo sconcerto e la perplessità, che quel dramma induce, hanno origine in ciò, che al Corneille non ancora era venuto fatto di reprimere e sopprimere gli affetti spontanei, e perciò egli getta la creatura del suo ideale in mezzo a creature che hanno membra più molli e sangue più caldo e tumultuoso, e che amano e soffrono e si disperano, com'è Angélique: le quali renderebbero comico e ironico e strava-

gante quell'ideale, se il poeta per sua parte non lo pensasse e sentisse come affatto serio. Il dramma è percorso perciò in ogni sua parte da una sottile incrinatura, e manca di fusione e di unità nel suo motivo fondamentale: che è, senza dubbio, grave difetto, ma difetto che accresce evidenza al documento psicologico in esso contenuto, dell'assoluto potere che nel Corneille veniva acquistando l'ideale della volontà deliberante.

III.

MECCANICITÀ DELLA TRAGEDIA CORNELIANA.

L'ideale della libera volontà formava, dunque, la reale e viva passione di quest'uomo nemico delle passioni; perchè alla passione niun vivente può sottrarsi e solo può cangiarne l'oggetto passando dall'una all'altra. E non ben meditata è da tenere la comune sentenza, che definisce il Corneille ingegno intrinsecamente prosaico, raziocinatore, casista. Se fosse stato casista, par chiaro che avrebbe composto libri di casistica: alla quale impresa non gli mancavano certo sollecitazioni e incoraggiamenti nella letteratura ammirata e richiesta ai suoi tempi; e, invece, si aggirò sempre nel mondo della poesia, e, durante tutta la vita, sin presso ai settant'anni, badò a comporre tragedie. Egli non era casista, sibbene un innamorato della casistica: due cose tanto diverse quanto l'amore per le immagini e i racconti di guerra e l'esser effettivamente uomo di guerra, il perpetuo aggirarsi con la fantasia nel mondo degli affari, dei commerci e delle speculazioni (come soleva, per esempio, Onorato di Balzac), e l'essere, in realtà, uomo d'affari. E neppure può dirsi semplice ingegno da poeta didascalico, se anche sovente disserti in versi, perchè non la passione dell'insegnare lo dominava, ma quella assai diversa di ammirare e presentare all'ammirazione la potenza e i trionfi della libera volontà. Ciò non hanno inteso quei filologi che si sono messi pazientemente a ricostruire in sistema la *Staats-idee*, il concetto che il Corneille aveva dello Stato, della monarchia assoluta, del re, della legittimità, dei ministri, dei sudditi, e via, senza considerare che in lui tutte queste cose non stavano punto come politica dottrinale, ma come forme e simboli di un puro atteggiamento dello spirito, che egli carezzava e idoleggiava.

Tutt'altro è il quesito che si deve muovere, non sul fatto della forte passionalità nel Corneille, sulla quale non dovrebbe cadere dub-