

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-

bio, ma sulla natura e sul grado e tono di quella passione: cioè, se la passione, che è certamente condizione necessaria di poesia, fosse in lui così conformata e trovasse tali compensi e freni da piegarsi docile alla poesia e aprirle libero campo. È risaputo che la soverchiante passione, il dolore che fa ammutolire, l'amore che fa delirare, impediscono il sogno del poeta, l'elaborazione artistica, il culto della forma perfetta, la gioia della bellezza; e c'è una disposizione passionale che ha del pratico, alla quale più importa corporificare i fantasmi prediletti per formarsene sfogo e incentivo che non approfondirli poeticamente e idealizzarli nella contemplazione.

Non sembra si possa negare che qualcosa di questo genere intervenisse al Corneille, leggendo le cui opere, mentre si riceve costante l'impressione, che già si è detta, di serietà e severità, si sveglia talvolta, vagamente, anche un'altra, che somiglia a quella che c'inquieta alla presenza di uomini presi e fissi in un'idea. Innanzi alla prepotenza del suo affetto pel deliberare e risolvere, torna qualche volta alla memoria la figura dell'aristofaneo Filocleone: di Filocleone, che era « filicliaste », cioè in preda al furore del giudicare, τοῦ δικάζειν, e che il figliuolo rinserrava sotto chiave, ed egli discendeva dalla finestra per correre al tribunale e soddisfare il suo vital bisogno di amministrare giustizia!

La conseguenza che ebbe nel Corneille l'eccesso della pratica passionalità, l'esclusività della sua passione, fu che egli non amò, o disdegnò di amare, ogni altra cosa al mondo, si disinteressò intimamente di tutta la restante vita: cioè, non la superò nel suo ideale, nel qual caso sarebbe rimasta intorno ad esso fremente e vivente sebbene combattuta e repressa, ma la discacciò o tagliò via di netto. Fece come chi, per amore esclusivo alla figura del corpo umano, abolisca il paesaggio, il cielo, l'aria, il fondo del quadro, sul quale e dal quale la figura sorge e con cui si lega, pur distaccandosi in rilievo; e si restringa a disegni di corpi e di atteggiamenti. Abolita ogni altra vita, il Corneille si trovò innanzi solamente una serie di situazioni deliberative, vigorosamente sentite, calorosamente espresse, cantate a pieno petto, energicamente e pur decorosamente gesticolate.

Con tale restrizione agli atteggiamenti volitivi, quale tragedia, quale dramma, quale rappresentazione, insomma, poteva ottenersi in cui entrassero toni vari di affetti e perciò svariate figure di personaggi, riunite e armonizzate tra loro da gradazioni e sfumature? Il ponte di passaggio a questo pieno e largo rappresentare mancava

o era stato abbattuto. Era possibile solo una sequela di liriche deliberative, di magnifiche perorazioni, di alte sentenze, talora staccate, talora anche a dialogo e a duetto, una teoria di statue solennemente atteggiate e drappeggiate e di stilizzate enormi figure da mosaici bizantini. C'è chi (il Lanson) ha in certo modo avuto un barlume di questa intrinseca impossibilità, scrivendo, a proposito del *Nicomède*, che il Corneille, «superbo di aver fondato una nuova sorta di tragedia, senza terrore nè pietà, con l'ammirazione come motivo, non si avvedeva che la fondava nel vuoto; perchè quanto più la volontà è pura, tanto meno la tragedia sarà drammatica, essendo drammatiche per l'appunto le disfatte, o le semidisfatte, o le lente e faticose vittorie della volontà, i combattimenti incessanti». Ma ha stimato, d'altra parte, che almeno una volta, *par un coup de génie*, il Corneille avesse intessuto, sul dato della pura volontà, una perfetta tragedia, appunto il *Nicomède*, una sola, l'unica che si potesse mai fare, e che non era dato ripetere una seconda volta; perchè «tutte le altre opere del Corneille sono drammatiche esattamente in ragione che la volontà si discosta dalla perfezione e per virtù degli elementi che ne la discostano: la bellezza drammatica del *Cid*, del *Polyeucte*, del *Cinna* è data da quanto vi si mischia di passione, cooperante o contrastante alla volontà degli eroi». Ma i «colpi di genio» non sono miracoli e non rendono possibile l'impossibile; nè dal *Nicomède* differiscono sostanzialmente le altre sopraricordate del Corneille, nelle quali gli elementi passionali si sentono stranieri e alquanto stridenti (come nel *Cid*), o sono apparenti e convenzionali.

Apparenti e convenzionali: perchè la mancanza del ponte di passaggio vietava che, poeticamente, il Corneille costruisse con le sue situazioni volitive le rappresentazioni della vita, a cui esse per sè non conducevano; ma non si opponeva a un'altra sorta di costruzione, intellettualistica o pratica che si dica. Dalle situazioni volitive da lui ideate e dalle loro antitesi egli dedusse altre situazioni e altre antitesi, e così procedendo formò un sembiante di rappresentazione della vita; e lo ridusse nel tempo stesso allo schema del dramma, che egli si era venuto congegnando in mente, in parte con lo studio degli antichi, e soprattutto di Seneca, e in parte dei tragediografi italiani del Cinquecento, e in altra parte con quello degli spagnuoli e dei suoi predecessori francesi, non senza consultare, seguendoli o modificandoli, i precettisti italiani e francesi, e il tutto regolando col senso che egli aveva dell'effetto teatrale e delle forme che dovevano gradire al pubblico francese dei suoi tempi.

Questa struttura di tragedia, con le sue antitesi e coi suoi parallelismi, coi suoi espedienti per far camminare e arrestare e terminare l'azione, è stata qualificata, e lodata o biasimata, come di grande perfezione « logica »; ma, a dir vero, la logica, che è la vita del pensiero, non ha nulla da vedere coi pesi e contrappesi delle macchine, che hanno la vita fuori di loro, cioè nell'intelligenza e nella mano che le ha costruite e le mette in moto. È stata anche paragonata, da altri, alle architetture e in genere alle forme mirabilmente proporzionate dell'arte italiana della Rinascenza; ma anche in questo paragone è da credere che si prescinda dal significato intimo delle opere che così si richiamano; e si badi solo alla loro configurazione esterna, in quanto è misurabile ed esprimibile in rapporti matematici. Senza fare ricorso nè alla logicità nè all'architettura, noi abbiamo detto esattamente lo stesso quando abbiamo notato che quella struttura non nasceva dall'interno, cioè dalla vera ispirazione poetica del Corneille, ma le sorgeva accanto, per l'inconsapevole bisogno pratico di foggare un telaio o una cornice su cui o in cui distendere la serie delle situazioni volitive, vagheggiate dalla fantasia del poeta. Era cosa poeticamente frigida, incoerente ed assurda, ma praticamente coerente e razionale, come ogni « meccanismo ». Parola, quest'ultima, che non è pronunziata qui per la prima volta dalla nostra irriverenza, ma che si ritrova in coloro che hanno discorso del Corneille, e che non si sono potuti astenere dal parlare della sua « *mécanique théâtrale* », e del « *système fermé* » della sua tragedia, nel quale « *s'opère, par un jeu visible de forces, la production d'un état définitif appelé dénouement* ».

Ciò posto, ben si comprende che chi si faccia a guardare questo congegno con l'aspettazione di trovarvi la morbida, pastosa, sensuosa e passionale rappresentazione della vita, ricca di palpiti, irrorata di lacrime, cosparsa di travagli e di dolcezze, che si sente nel dramma shakespeariano o anche nella tragedia sofoclea, rimanga deluso, e chiami falsa l'arte del Corneille, laddove forse dovrebbe chiamare fallace la propria aspettazione. Ma è strano che, per controporare a quella delusione, si cerchi dimostrare che il congegno non è congegno ma carne e sangue, che il telaio non è telaio ma pittura, pari a quelle di Tiziano o del Rembrandt; e, mettendo ora da banda i paragoni, che la pseudotragedia o lo pseudodramma del Corneille sia dramma e tragedia schietta, che le sue intellettualistiche deduzioni, i suoi pratici ritrovati siano moti lirici e rappresentino la verità del cuore umano. Tale è la stortura della critica da noi criticata in principio, la quale per solito prosegue col ne-

gare le cose evidenti: per esempio, che il Corneille, per bocca dei suoi personaggi, ragioni invece di esprimere e di porre in azione il proprio sentire nel modo che le situazioni, se fossero poeticamente elaborate, richiederebbero. Al Voltaire, che comentava il famoso *couplet* di Rodoguna: « *Il est des nœuds secrets, il est des sympathies...* », col dire: « Il poeta parla sempre lui, e sempre in sentenze; la passione non si esprime a questo modo », il Faguet risponde che a questo modo, cioè sotto forma d'idee generali, la gente suol esprimersi quando è in condizioni di calma: come se la questione potesse risolversi come un appello alla comune realtà della vita, quando invece si tratta di poeticità, ossia della situazione tragica, che per sè esclude in certi casi i *couplets*, ancorchè bellissimi.

Eppure gli stessi, che così sofisticano mal difendendo, osservano altra volta che, se non tutte, molte o parecchie delle tragedie corneliane sono « melodrammi », e che al melodramma l'autore tendeva sempre più nel corso del suo svolgimento o della sua decadenza che fosse. Può darsi che, così dicendo, usino senza ben ponderarla e in modo vago la parola « melodramma », e intendano con essa un dramma d'intrighi, di sorprese, di scotimenti e di riconoscimenti; ma se invece l'hanno usata nel vero senso, o se la loro lingua è stata istintivamente più giusta del loro pensiero, poichè « melodramma » importa appunto un dramma che sta non per sè ma per la musica, un telaio o un canovaccio, essi vengono a riaffermare il carattere estrinseco della tragedia corneliana.

Altra conferma di siffatto carattere è in un certo che di comico che non di rado pare avvertire o che addirittura risuona in quelle azioni pseudotragiche. Del *Cid*, tra l'altro, è stato domandato e ricercato se fosse tragedia o commedia, senza giungere a conclusione sicura: perchè, infatti, il comico vi è involontario, simile a quello che s'introduce in taluni dei più pomposi ed enfatici melodrammi del Metastasio. Vero è che si cita come sublime la risposta di Don Diego al re, che non vuol permettere sull'istante il nuovo duello per dar un po' di riposo al Cid, dopo la gran battaglia vinta da costui sui Mori e della quale ha fatto un lungo e trionfale racconto: « *Rodrigue a pris haleine en vous la racontant!* »; ma sarà poi proprio peccaminoso il sorriso che, all'udirlo, si accenna sulla piega delle labbra di coloro che non sono impegnati ad ammirare ad ogni patto? E quella furiosa Emilia che, alla fine del *Cinna*, in due e due fanno quattro, si sente passare via dal petto tutti i propositi in lei radicati, tutto l'odio di cui bruciava, quasi al modo che un mal di stomaco

sparisce per l'opera di un calmante, e si afferma già diventata tutto l'opposto di prima? « *Ma haine va mourir, que j'ai cru immortelle; Elle est morte, et ce cœur devient sujet fidèle, Et prenant désormais cette haine en horreur, L'ardeur de vous servir succède à sa fureur.* ». E il Curiazio, che è messo nel caso di dire madrigalescamente alla sua fidanzata Camilla: « *D'Albe avec mon amour j'accordais la querelle; Je soupirais pour vous, en combattant pour elle; Et s'il fallait encor que l'on en vint aux coups, Je combattrais pour elle en soupirant pour vous* »? Ma non insistiamo su questo non sempre evitabile scivolare nel comico, che è naturale effetto della « meccanicità » del dramma corneliano, ed è conforme, del resto, alla teoria che spiega il comico come « *l'automatisme installé dans la vie et imitant la vie* » (Bergson).

Convieni insistere, invece, sopra un'altra forma di comico che è stata scoperta in lui, che non sarebbe più involontaria e riprovevole, ma coerente e lodevole: quella che metterebbe capo alla commedia di carattere o di costume, alla commedia psicologica e politica. Il Brunetière diceva perfino, tra lo scherzoso e il serio: « *Il Cid, Horace, Cinna e Polyeucte mi danno assai imbarazzo. Se non fosse per questi quattro, direi che il Corneille è innanzi tutto e fondamentalmente poeta comico, e poeta comico eccellente. Ed è la pura verità: ma come dirla quando ci sono il Cid, Horace, Cinna e Polyeucte? Queste quattro tragedie m'impacciano assai!* ». E si vengono notando e illustrando le « scene di famiglie » sparse nelle sue tragedie, e il fraseggiare prosaico e di conversazione che tanto spiaceva al Voltaire, e l'assenza completa, che è in talune di esse, di tragicità, di quella esteriore, cioè fatta di sangue e morte, e il prevalere della rappresentazione etica sulla patetica, al modo della commedia menandrea e terenziana. Con tutto ciò, la definizione del Corneille come poeta comico si ammirerà come arguta e ingegnosa, ma non persuaderà mai come vera: nessuna di quelle sue tragedie è commedia, perchè non è accentuata come tale. Il Corneille, per la stessa ragione che non poteva ottenere la rappresentazione poetica della vita, perchè non superava l'unilateralità del suo ideale immergendolo nella pienezza delle cose, non poteva darne la rappresentazione comica o etica, perchè non superava lo spettacolo della vita, e con essa il suo stesso ideale, col vederlo *sub specie intellectus*, nei suoi limiti esterni ed interni. Non gli era riuscito il tentativo nell'Alidor della *Place Royale*, e non gli riuscì mai più, posto anche che lo facesse. In effetto, non lo fece, e l'ethos che si venne assai spesso sostituendo al pathos nella struttura delle sue tragedie, era

anch'esso naturale conseguenza della loro meccanicità, onde, perduta la guida del motivo poetico iniziale, esse ondeggiavano sovente tra l'enfasi e la freddezza osservatrice, tra l'eloquenza e la prosa, tra lo stilizzamento dei caratteri e certe determinazioni realistiche.

Questo ibridismo, che ha condotto talvolta a sminuire il Corneille a poeta di osservazione e di comicità, più di solito, per un altro verso, lo ha fatto assai innalzare di statura e d'importanza, e lueggiarlo e descriverlo come un « romantico tendenziale », o addirittura uno « Shakespeare francese », se anche uno « Shakespeare in ceppi ». Veramente del romantico, nella concezione cioè e nel sentimento della vita, in lui non è proprio nulla; e meno di nulla dello Shakespeare, la cui opera sorse da assai più larga, e certo diversissima, sfera d'interessi spirituali. Ma poichè « romanticismo » e « Shakespeare » forse qui stanno a indicare semplicemente la poesia, è da ammettere che egli è un poeta che non si esplica a pieno o si esplica male, senza la libertà, senza la simpatia, senza l'abbandono, necessari alla poesia, e che stringe la sua ispirazione in un congegno di azioni e di reazioni, di parallelismi e di convenzioni, che possono ben chiamarsi, rispetto alla poesia, « ceppi ».

Ma sono ceppi, in ogni caso, che egli stesso, per la conformazione del suo spirito, pone a sè stesso, ceppi che foggia e salda nel suo animo e non già impostigli dalle regole, dalle convenzioni, dalle costumanze che vigevano nella società contemporanea, come si ripete a torto, lamentando gli avversi tempi nei quali gli toccò poetare. A quale poeta possono porsi ceppi dall'esterno? Il poeta spezza quegli ostacoli o vi passa attraverso o li gira, o finge di piegarvisi o vi si piega anche, ma solo in cose secondarie e quasi indifferenti. Perciò le dottrine e dispute sulle tre unità, sui caratteri tragici, sul modo di ottenere la purgazione o catarsi, hanno bensì non piccola importanza per chi indaghi la storia delle idee estetiche e critiche, e del loro formarsi e accrescersi e progredire con lotte che ora sembrano ridicole e un tempo furono serie; ma non ne hanno nessuna come elemento di giudizio sopra una poesia. Il Corneille non si ribellò contro le cosiddette regole, perchè non provava bisogno di quella ribellione; e le accettò o vi si accomodò, perchè, avendo trattato meccanicamente la tragedia, gli giovava, o non gli nuoceva, tener conto delle regole meccaniche, che i costumi e i precetti letterari e teatrali avevano fermate.

Per tale ragione, quella sorta di struttura teatrale potè non solo essere tollerata ma finanche piacere e riscuotere lode e plauso

e ammirazione dal pubblico contemporaneo, che in essa non cercava veramente la gioia del rapimento poetico, ma un vario diletto, più o meno raffinato, rispondente a certe sue vaghezze e bisogni spirituali; e potè poi, e può ora, riuscire insopportabile, perchè i diletti di un tempo, per l'abilità e per gli espedienti e le ingegnosità, per il bel favellare cortigiano, per certi gesti di moda, per le galanterie da romanzi pastorali ed eroici, per le punte, per le antitesi, pei madrigali, non sono più i diletti nostri, e l'arte di passione o realistica, come la chiamano, è il modello che rifulge in tutte le menti, al posto dei vecchi modelli di gusto scolastico, accademico o cortigiano. Ma per noi, sotto l'aspetto della poesia, tutto ciò che concerne quella struttura e quel congegno è indifferente; e, in questo indifferente, non c'indugeremo certo a discriminare le parti ben congegnate e le mal congegnate, gli espedienti abili e gl'inabili, le « scene » bene annodate e quelle che hanno del riempitivo, gli « atti » che corrono e quelli che si trascinano, i « finali » più o meno felici, come usano quei critici, che superstiziosamente ammirano (avrebbe detto il Flaubert) l'« *arcane théâtral* ». A noi importa non il telaio, ma quel tanto di poesia, che vi è sopra trapunto.

IV.

LA POESIA DEL CORNEILLE.

La poesia del Corneille, o quel tanto di poesia che era in lui, sta tutta nella lirica delle situazioni volitive: dibattiti, propositi, solenni professioni di fede, energiche dichiarazioni di volontà, orgogliose ammirazioni per la propria fermezza incrollabile. Qui bisogna cercarla, e non già nella trama dell'azione drammatica o nel carattere dei singoli personaggi; perchè solo un affetto che sia penetrazione simpatica della vita in tutte le sue forme genera quelle creature calde di passione, spontanee di moti e di parole, che s'insinuano agili o s'impongono possenti alla nostra fantasia, e vi grandeggiano e ci si fanno familiari quasi le avessimo realmente incontrate, le creature di Dante, di Shakespeare o di Goethe. Certo, la lirica del Corneille, che sembra esclusiva ed unilaterale, non sarebbe lirica e poesia, se fosse davvero e sempre esclusiva ed unilaterale; e, sebbene essa, discacciando le altre passioni, non possa produrre il dramma nel senso che si è definito, non le discaccia per altro in modo così totale e radicale che non se ne senta come