

## VARIETÀ

### LA POESIA DEL RACINE.

Ci sono buone ragioni per richiamare oggi i lettori alla poesia del Racine, e non solo quelle che valgono per la poesia in genere e consigliano a ricorrere alla sua incomparabile efficacia purificatrice, ma altre particolari alla qualità di quella poesia, che porge come il diretto antidoto delle tendenze sboccate e chiassose della pseudoarte odierna.

Il Vossler, che studia di nuovo questa poesia (*Jean Racine*, München, 1926), dice che è molto difficile farla comprendere e gustare ai tedeschi e agli inglesi, ma meno difficile agli italiani, dei quali ricorda i lavori recenti intorno ad essa e in primo luogo il serio libro del Fubini (*J. Racine e la critica delle sue tragedie*, Torino, 1925). E giustamente tra i maggiori ostacoli alla comprensione addita il pregiudizio shakespeariano, perchè la conoscenza e l'ammirazione per lo Shakespeare, se per un verso operò potentemente a ridestare un'idea più schietta della poesia, fu fraintesa o superficialmente intesa, e produsse una sorta di nuova accademia, di accademia realistica, coi rispettivi modelli, diversa ma non meno arbitraria, in quanto premessa di giudizio, di quella vecchia e classicistica. Il Vossler, in forma stringata condensando la sua grande esperienza di storico, di filologo e di critico d'arte, offre nel suo piccolo libro uno strumento a chi vuol prepararsi alla lettura delle tragedie del Racine e alla meditazione intorno ad esse. Delicato quanto acuto è il ritratto ch'egli dà dell'uomo nel suo carattere e nella sua vita e nei rapporti con la società del suo tempo; preziose le osservazioni sul modo in cui il Racine studiò e intese e adoperò la greca tragedia di Euripide, e sulla fisiologia della sua lingua e della sua versificazione; indispensabile l'avvertenza, nella quale insiste intorno a quella che si suol chiamare l'«analisi psicologica», che i personaggi raciniani fanno di sè stessi, e che non è effetto d'impotenza artistica, cioè dell'intellettualismo che si sostituisce alla rappresentazione della vita in atto, ma è il dramma della coscienza che si scruta, si approfondisce, si schiarisce: talchè anche i confidenti non sono colà personaggi oziosi, ma cooperano a quella chiarificazione. Del resto, si crede poi sul serio che i personaggi dei drammi shakespeariani siano realistici, in carne e ossa, e non anch'essi anime, o meglio espres-

sioni varie e dialettiche dell'anima del poeta? Non sono stati accusati (a torto), anche quei personaggi, di essere troppo lirici ed enfatici? Le persone e le azioni della poesia valgono sempre, in certo senso, come simboli, e non mai come immagini percettive e storiche; e tra poeta e poeta non c'è differenza qualitativa, ma solo differenze di modi secondo i varii tempi, i varii temperamenti e il vario sentire.

Cercando, come si dice, un « punto di vista » dal quale guardare l'arte raciniana, cioè procurando di determinare l'intima costituzione di essa, la legge che le è propria, il motivo che prende a svolgere, il Vossler stabilisce, anzitutto, che essa è rappresentazione di una forza attiva, di una volontà, ma non tale che si esaurisca nei suoi singoli scopi, nell'azione drammatica esterna, chè in questo caso splenderebbe piuttosto nei suoi successi, come nell'epica o nella storia, nelle quali gli atti e le opere predominano sugli individui, si invece una volontà spezzata, ricacciata o ritirata, un'azione impedita, piegata, pentita, che, in vece di conseguire lo scopo e perire in esso, rimbalza su chi la compie e accende nel petto del suo autore una luce consumatrice. L'insuccesso è, in certa guisa, sempre l'oggetto di questa drammatica. Ma l'insuccesso non sta per sè, non è materia di lirica pessimistica o di satira, e il suo vero valore si scopre nella riflessione su sè stessi, nella presa di possesso di sè stessi, che produce nei personaggi; e questa è la vera ispirazione del Racine. Cosicché il problema critico della sua arte si configura come quello del comportamento dell'oggetto verso il soggetto, dell'insuccesso verso la coscienza dei personaggi. E a questa stregua il Vossler esamina e interpreta le tragedie, dalla *Thébaïde* all'*Athalie*, non escludendo dalla serie la commedia dei *Plaideurs*, nella quale ritrova la stessa situazione fondamentale. Solo nei due ultimi drammi, nei due drammi religiosi, l'*Esther* e l'*Athalie*, gli eroi raggiungono il successo, ma non perchè essi abbiano un loro particolare e personale volere, ma al contrario, perchè ne hanno uno universale e più alto; e questi due drammi sono anche quelli che non si sottomettono alla legge della scena fissa e cangiano la scena: due eccezioni, dunque, che confermano la regola.

Tutto ciò è ingegnoso e sottile, ma forse troppo ingegnoso e troppo sottile, un po' artificioso, perchè ancora legato ai concetti di « dramma », « epos », « lirica », come cose diversificabili; e non è in grado di esercitare esatta giustizia sulle varie opere del Racine, come si vede dalle parecchie eccezioni che poi convien fare, e da quella gravissima delle ultime e, soprattutto, dell'ultima e maggiore tragedia. A me pare che l'interpretazione critica possa procedere più semplice e più soddisfacente col ripigliare il giudizio comune, che fa del Racine (in contrapposizione al Corneille) il « poeta delle passioni »: giudizio alquanto vago, ma che, come tutti i giudizi comuni in fatto di poesia, merita molta attenzione, perchè contiene l'impressione viva che quella poesia ha suscitata e suscita. Determinandolo, si potrebbe riproporlo in questa forma: che l'ispirazione del Racine è la passione nella sua voluttà e nel suo tormento, il carattere mi-

sterioso e rapace della passione. Che questa sia di un cuore puro o impuro, mite o feroce, nobile o perverso, che trabocchi nella ruina e nella morte o riesca al trionfo, che sia aiutata o schiacciata da potenze ora umane ora divine, da potenze buone che traggono a salvamento o da potenze malvage che opprimono e distruggono, sono le vicende varie dei drammi del Racine; ma il centro costante di tutti essi è sempre la passione, ed essa, trasfusa in poesia, conferisce loro l'incanto. È la passione di Andromaca, sacra al ricordo di Troia e del suo Ettore, anelante alla solitudine e all'oblio, per sè e pel figliuolo superstite, disposta a cercar pace nella morte, ma ferma nel non volere accogliere alcuna macchia su quella sua fedeltà al passato, che è la sua ragione di vita; è la passione di Berenice, che non si arrende e lotta pertinace pel possesso dell'uomo amato e infine, nella stessa forza di quella passione, trova la forza di superarla e di ricollocarla al suo posto subordinato nella complessità degli interessi umani (acquista coscienza che « Berenice ne vaut point tant d'alarmes... », che l'affetto personale non deve sconvolgere l'ordine sociale e rendere « l'univers malheureux »); è la passione di Erifile, che le bolle nel sangue di donna nata furtiva dalla colpa e allevata senza famiglia, passione torbida e malsana e furente, e non capace di redenzione fuor che con la distruzione, e anzi l'autodistruzione, della creatura che è nata male; è quella di Fedra, che ha una genesi e un processo in parte simili in parte diversi, accompagnata com'è dalla coscienza del peccato, dall'orrore di sè stessa. Ma è anche la passione tutta politica e ambiziosa di vendetta e di potenza di Acomat, rettilinea nel suo operare, cauta nel consiglio e rapida nelle risoluzioni improvvisi, sprezzante dell'amore, di cui pensa di valersi a suo uso e che lo turba solo quando viene a turbare il suo più alto giuoco; è quella di Mitridate, sterminata nei sogni d'impero e di riscossa e conquista contro Roma; è, infine, quella di Joad e quella di Atalia, all'uno saliente dal profondo della tradizione sacerdotale di dominio nella vita del popolo ebreo, all'altra dal sangue dei suoi che ha vendicato col sangue, fondando su questo la sua potenza tirannica, di cui è ebba e pur trepida. Chi ha riposto la passionalità del Racine nella passionalità erotica, ha disegnato in modo troppo angusto l'ambito di quell'anima, salvochè l'erotismo non s'intenda quale sineddoche di ogni passionalità; ma, per un altro verso, mi sembra che il Vossler restringa quell'ambito col porre la nota essenziale nel sentimento di « rinunzia », che è solo uno degli aspetti o una delle soluzioni della generale passionalità. Nè mi risolvo a dar torto del tutto a chi contesta la religiosità del Racine pur nei drammi religiosi; non già perchè il Racine non sia seriamente religioso e non già perchè gli accenti religiosi nei suoi drammi suonino falsi, ma perchè, anche in essi, quello che primeggia è l'émpto della passione come tale, e non specificamente come elevazione religiosa. Ritorna alla memoria il motto della Sévigné a proposito di quei drammi: « Il aime Dieu comme il aimait ses maitresses; il est pour les choses saintes comme il était pour les profanes ».

Quando si tiene presente questo centro poetico del Racine, s'intende come le sue tragedie siano tanto più piene di poesia quanto più sono riempite dal canto della passione, e come quel che in esse parla più direttamente alle nostre anime, quel che entra a far parte delle nostre anime siano le situazioni e i momenti passionali, le figure di affetto e passione, le maggiori che abbiamo ricordate, e le minori come Junie del *Britannicus* o Monime del *Mithridate*. Ma, in quasi tutte le tragedie, c'è anche dell'altro: c'è la tela teatrale, coi suoi personaggi e le azioni che la intessono e la distendono, e queste azioni e questi personaggi stanno assai spesso come elemento decorativo, poeticamente decorativo, se anche teatralmente essenziale e necessario. Quali sono questi personaggi e queste azioni? Direi quelli appunto che non ci entrano o meno ci entrano nell'anima, e che non carezziamo, come le altre, nel nostro ricordo. Il Racine li studia sempre con grandissima cura e con fine analisi psicologica; ma essi si originano piuttosto nella sua mente che nella sua fantasia, dalla necessità della favola da svolgere e non dalla voce del sentimento commosso. Di questi elementi se ne trovano in tutte le tragedie, con varia proporzione e gradazione: Oreste e Pilade, e perfino Pirro, e perfino Oenone, nell'*Andromaque*, ritengono questo carattere di personaggi alquanto costruiti; e così anche Ippolito e Teseo nella *Phèdre*, e via dicendo. In simili personaggi è più frequente il linguaggio madrigalesco, fiorito, galante e cortigiano, laddove Andromaca sa le parole semplici (« *Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés!...* »), come le sa Berenice (« *Mais parliez-vous de moi quand je vous ai surpris?...* »), e le sa Acomat (« *Moi, jaloux! Plût au ciel qu'en me manquant de foi, L'impudent Bajazet n'eût offensé que moi!* »). La critica delle singole tragedie non può non mettere in rilievo questo vario rapporto tra creazione personale-fantastica e costruzione, che il lettore ingenuo sente e che è il problema critico del Racine come di altri poeti. Rapporto da toccarsi certamente con delicatezza, perchè i due termini trapassano sovente l'uno nell'altro, e il Racine è sempre squisito artista e non permette verso di sé procedimenti rozzi di separazione tra poetico e non poetico; ma pure è da toccare, e il Vossler lo ha toccato anche lui nelle osservazioni che, con sicuro gusto, fa intorno ai singoli personaggi e, per esempio, quando non gli riesce di persuadersi della solidità dei caratteri di *Britannicus* e di *Bajazet*.

Senonchè vi sono due drammi, nei quali il problema critico non è costituito da quel rapporto, perchè i termini di esso non vi si trovano più, o non vi si trovano distinti e in contrasto: i due, per l'appunto, di argomento religioso, da lui composti dopo il dodicenne silenzio: l'*Esther* e l'*Athalie*. Nel primo, il contrasto è superato da un'intonazione da fiaba, da quel certo che di *lächelnder Märchenzauber*, che benissimo ha avvertito il Vossler, alla cui analisi rimando e mi sottoscrivo. Nel secondo, dall'intonazione tutta passionale, tutta misteriosa, tutta *horror sacer*, che muove quel mirabile dramma e ne crea i caratteri, il decorso, le scene. Il Vossler sente an-

ch'esso, come tutti, la grandezza di quell'opera, la grandezza del capolavoro; ma, in conseguenza della definizione che ha data della drammaticità raciniana (rapporto tra *Misserfolg* e *Selbstbesinnung*), rimane smarrito alla sua presenza, tanto che ricorre, per uscir d'impaccio, alla definizione che all'Imbriani accadde di dare del *Faust*: « un capolavoro sbagliato », battendo sul « capolavoro ». Per lui, l'*Athalie* « trascende la forma del dramma » e l'azione si perde « in epica ampiezza e in profetica lontananza »; « lo stile del tempo non era preparato e non era fortificato per la possanza di quella poesia ». Ma il vero è che l'*Athalie* trascende il criterio prefisso, e, se si vuole, trascende il concetto alquanto scolastico dell'azione drammatica, ma non trascende la poesia, che è ciò solo che importa. Non è di un Racine che tenta l'impossibile, ma anzi di un Racine giunto alla perfezione della propria tendenza passionale espressiva. Nota il Vossler che l'eroe del dramma, il sacerdote Joad, non è « un eroe secondo il cuore del Racine, sebbene non perciò egli lo voglia impicciolire, mettere in sospetto o disapprovare: non potendosi parlare d'inclinazione o di repulsione innanzi a un pretto fenomeno, com'è quello ». E qui il vero è, che appunto il « fenomeno », cioè il fenomeno della passione, la « fenomenale passione », cupa, religiosa, sanguinaria, tutta volontà e tutta obbedienza alla volontà del Dio, è quel che attira il Racine, e lo attira a Joad come, colorata alquanto diversamente, ad Atalia, empia e tirannica, a Mathan, corrotto e sacrilego, al predestinato fanciullo Eliacin-Joas: quel fanciullo che non si sa che cosa mai sarà per essere nell'avvenire, dopo che avrà avuto nelle mani il potere; così rispettoso e pio, e così perfettamente educato dal sacerdote, ma che raccoglie in sè l'eredità di tanto sangue e di tanti malefici e, come con molta penetrazione il Vossler osserva, ha una testa da Giano, e, negli accenni profetici e nelle preoccupazioni del suo educatore, il suo volto di amabile fanciullo scopre, ai nostri occhi, « das abgwannte Verbrechergesichte », un nascosto profilo di delinquente.

B. C.

---

 FRANCESCO FLORA, *redattore responsabile*.
 

---

Trani, 1927 — Tip. Vccchi e C.