

COLLOQUIA

Testi, tradizioni, attraversamenti

Prospettive comparatistiche sulla drammaturgia
europea tra Cinque e Settecento

a cura di Alessandra Munari, Elisabetta Selmi, Enrico Zucchi

PADOVA
UP

P A D O V A U N I V E R S I T Y P R E S S

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
dell'Università degli Studi di Padova*

Prima edizione 2019, Padova University Press
Titolo originale *Testi, tradizioni, attraversamenti. Prospettive comparatistiche sulla
drammaturgia europea tra Cinque e Settecento*

© 2019 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it

Redazione Padova University Press

Progetto grafico Padova University Press

Immagine di copertina *Textures*, disegno di Davide Scek Osman

This book has been peer reviewed

ISBN 978-88-6938-175-1



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Testi, tradizioni, attraversamenti.
Prospettive comparatistiche sulla drammaturgia europea
tra Cinque e Settecento

Atti del seminario per il Dottorato in
Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie
(Padova, 17-18 dicembre 2015)

a cura di Alessandra Munari, Elisabetta Selmi, Enrico Zucchi

Indice

Prefazione ANNA BETTONI	7
<i>Una mappa per attraversare la 'selva di voci'. Introduzione</i> ALESSANDRA MUNARI	9
<i>Figli di Agar e Ismaele. Riferimenti interreligiosi nei libretti per oratorio del Seicento italiano?</i> ANDREA CELLI	13
<i>«Io so ben che son quella /Che morì per tuo amore e or son viva». Linguaggio ed essere nella rilettura tesauroiana dell'Alceste di Euripide</i> MONICA BISI	31
<i>La nascita della moderna opinione pubblica nella Merope di Scipione Maffei</i> TATIANA KORNEEVA	47
<i>Prove di modernizzazione: le prime traduzioni romene del teatro occidentale</i> FEDERICO DONATIello – DAN OCTAVIAN CEPRAGA	63
<i>Prolegomeni alla traduzione dei libretti d'opera nel '700</i> CAROLINA PATIERNO	81
<i>Un segundón nell'Italia del XVII secolo: Luis Vélez de Guevara e Domenico Laffi vis-à-vis</i> DANIELE CRIVELLARI	93
<i>Un esempio di tragedia 'a la española' di Lope de Vega: El caballero de Olmedo</i> MARCELLA TRAMBAIOLI	107

<i>Rappresentazioni drammatiche (e aporie) della libertà in Shakespeare (Hamlet), Calderón (La Vida es sueño) e Corneille (Le Cid)</i>	123
VINCENZO REINA LI CRAPI	
<i>Lo 'spirito' dell'Aristodemo: spunti sull'influenza del teatro shakespeariano in Europa</i>	139
FRANCESCA BIANCO	
<i>Gli scacchi e La Tempesta di Shakespeare: una rilettura del dramma in chiave ludica</i>	147
ALICE EQUESTRI	
<i>Comico, eroico, eroicomico, tragicomico: la poetica di G.B. Andreini attraverso gli Olivastri e l'Ismenia</i>	157
ALESSANDRA MUNARI	
<i>Il dramma pastorale in Arcadia. Dibattiti teorici e prove teatrali</i>	167
ENRICO ZUCCHI	
<i>«Priva non resti mai di regno, o di ragione»: ragioni d'amore e di stato nelle Selve incoronate di Ottonello Belli</i>	179
VALERIA DI IASIO	
Biografie degli autori	189
Indice dei nomi	193

Rappresentazioni drammatiche (e aporie) della libertà in Shakespeare (*Hamlet*), Calderón (*La Vida es sueño*) e Corneille (*Le Cid*)

VINCENZO REINA LI CRAPI

Free will was a crucial topic of debate throughout the sixteenth and seventeenth centuries, and of course we can find an echo of those ongoing theological discussions in the dramatic literature of the Early-Modern period. Works such as Hamlet, La vida es sueño or Le Cid instill the idea that certain forms of freedom were allowed to men; and the plays would display such an idea through the techniques of dramatization of that time. On one hand, the analysis of this topic turns out to be very fruitful in the recognition of the various interpretations of freedom in these three major theatrical traditions (that is the English, Spanish, and French traditions), as well as of the ethical motive that serves as a driving force of action in the dramas. On the other hand, it can explain how playwrights play on theological materials at hand according to the needs of the very genres they choose.

1. Introduzione

Il tema della libertà delle azioni umane è uno dei più dibattuti nel corso dei secoli XVI e XVII, tanto da valicare con sempre più frequenza i limiti dell'ambito teologico-filosofico in cui è posto e proliferare così nel campo letterario¹. Ci si può quindi legittimamente chiedere se la comparsa sulle scene europee di numerosi capolavori del teatro tragico potrebbe leggersi in parte come conseguenza dell'enorme quantità di materiale teologico a disposizione successiva-

¹ La tradizione letteraria occidentale in lingua volgare aveva già fatto uso del materiale teologico scaturito dai dibattiti sulla libertà umana, da Dante nella *Divina Commedia*, a Chaucer nei *Canterbury Tales*.

mente volgarizzato dalla letteratura drammatica coeva dal momento che, sulla scia della riscoperta della *Poetica* aristotelica, la tragedia è compresa come «imitazione di un'azione seria [...] e perciò in massima parte di *persone in azione*»².

Non sarebbe un caso, quindi, che alcuni dei capolavori della grande stagione teatrale della prima modernità fondino il loro intreccio proprio su questo tema: ponendo incessantemente il protagonista – e lo spettatore – di fronte alla questione, talvolta angosciante, del senso del suo agire e della sua legittimità; che lo inducono a interrogarsi sulle sue eventuali responsabilità e di conseguenza sulla libertà delle proprie azioni. È così per diverse creazioni shakespeariane, ed in particolare per *Amleto* che alla fine del primo atto, obbligato a vendicare il padre dopo aver ascoltato le parole del fantasma («So art thou to revenge, when thou shalt hear» I, v, v. 7)³, si chiede perché mai, in un tempo che è «out of joint», certamente non per colpa sua, tocchi proprio a lui rimetterlo a posto:

The time is out of joint. O cursed spite,
That ever I was born to set it right.
(I, v, vv. 189-190)⁴

Anche Sigismondo, rinchiuso fin dalla nascita in una buia torre, si chiede all'inizio del dramma religioso calderoniano che «delito cometí [...] nasciendo» (I, vv. 105-106)⁵ per meritare tale castigo. Il castigo è appunto quello di non essere libero, cioè di non possedere quella facoltà che nell'antropologia post-ridentina differenzia l'essere umano dalle altre creature di Dio. Sigismondo biasima nella seconda giornata il rigore del padre che

como a una fiera me cría,
y como a un monstruo me trata
(II, vv. 1482-1483)

e lo priva quindi della qualità ontologica che caratterizza l'uomo, rendendosi «tirano de mi albedrío» (II, v. 1504)⁶.

È così infine per Rodrigo nel *Cid* di Corneille, che, costretto ad ottemperare agli ordini paterni, si dichiara nelle stanze che chiudono il primo atto:

² Aristotele, *Poetica*, Roma, Carocci, 2010, pp. 59-61, corsivo mio. Il filosofo specifica appunto che «la tragedia è imitazione non di uomini, ma di azione e di vita», ivi, p. 61.

³ «Sarai pronto alla vendetta, quando avrai ascoltato». W. Shakespeare, *Amleto*, a cura di K. Elam, Milano, Rizzoli, 2006. Per le altre opere di Shakespeare utilizzo le edizioni del *Teatro completo*, Milano, Mondadori, 1996 (collana «I Meridiani»), da cui si riprendono anche le traduzioni.

⁴ «Il tempo è fuori di sesto. O qual dannata sorte, che proprio io dovessi essere nato per riconnetterlo».

⁵ «Che delitto ho mai commesso, nascendo». P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, a cura di F. Antonucci, Venezia, Marsilio, 2009.

⁶ «Come una belva mi cresce / e come un mostro mi tratta»; «tiranno del mio arbitrio».

Misérable vengeur d'une juste querelle,
 Et malheureux objet d'une injuste rigueur.
 (I, VII, vv. 293-294)⁷

Il protagonista dovrà del resto agire prontamente, sotto le continue ingiunzioni del padre («Je t'arrête en discours, et je veux que tu voles», III, VI, v. 1108)⁸, anche per ottenere il perdono del re e il cuore di Jimena⁹.

Ciò detto occorre comunque precisare, prima di passare all'analisi delle *pièces*, che un'opera di teatro non può essere presa – salvo precise eccezioni – per una professione di fede del drammaturgo, poiché sovente le scelte di natura poetica prescindono dalle sue credenze (come ha mostrato Georges Forestier nel caso di Corneille¹⁰), e financo le contraddicono (basti pensare alla *Hija del aire* di Calderón¹¹). D'altro canto, se come ha affermato Stephen Greenblatt nel caso di Shakespeare, l'opera teatrale lungi dall'essere il frutto di una coscienza isolata, ancorché geniale, porta il segno di un'intensa 'negoiazione', «negotiation», con la sua società («a totalizing society»)¹², allora risulta evidente che il pensiero teologico coevo sulla relazione Dio-uomo abbiano avuto un ruolo determinante, se non nell'ispirazione prima del drammaturgo quantomeno nell'intuizione e creazione dei contesti e delle realtà che fanno da sfondo alle varie azioni tragico-drammatiche. Di conseguenza l'analisi del problema della libertà e della responsabilità delle azioni umane così com'è posto nelle scene europee dell'epoca (diverso quindi da quello che potremmo riscontrare nell'*Edipo re* di Sofocle oppure in *Bodas de sangre* di García Lorca, con le relative visioni tragiche) permette innanzitutto di comprendere come i drammaturghi utilizzino il materiale teologico a seconda delle necessità del genere per cui optano; permette altresì di rendere conto, malgrado le aporie, delle diverse accezioni di libertà che è possibile riscontrare nelle tre tradizioni teatrali di cui ci occuperemo, dell'impulso etico che funge da motore delle diverse azioni, e conseguentemente della visio-

⁷ «Triste vengatore di una giusta contesa /E sventurato oggetto di un ingiusto rigore». P. Corneille, *Le Cid (1637-1660) – L'illusion comique*, éd. par G. Forestier et R. Garapon, Paris, Société de Textes Français Modernes, 2001. Per il teatro francese utilizzo i testi delle edizioni elettroniche disponibili sul sito <<http://theatre-classique.fr/>> (ultima consultazione in data 26 settembre 2016). Laddove non specificato le traduzioni sono mie.

⁸ «Ti trattengo in discorsi, mentre voglio che tu voli».

⁹ «Ne borne pas ta gloire à venger un affront, /Pousse-la plus avant, force par ta vaillance /Le Justice au pardon et Chimène au silence; /Si tu l'aimes, apprends que retourner vainqueur /C'est l'unique moyen de regagner son cœur», III, VI, vv. 1092-1096.

¹⁰ G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'oeuvre*, Genève, Droz, 2004.

¹¹ Scrive a proposito Didier Souiller: «il n'est pas question d'identifier la prise de position théologique du dramaturge avec celle des jésuites: il leur empruntera, mais saura aussi s'inspirer des éléments de l'autre camp, propres à accentuer une vision tragique de l'homme». D. Souiller, *Calderón et le Grand théâtre du monde*, Paris, PUF, 1992, p. 26.

¹² S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 1-20.

ne del mondo che le opere veicolano.

Occorre infine segnalare che la rappresentazione delle libertà umane è legata alle forme assunte dal tempo drammatizzato. La forma partecipa quindi alla costruzione del senso dell'opera, permettendo all'occorrenza di sfumarne i caratteri tragici. Si comprende così *a fortiori* l'importanza assunta all'epoca dai dibattiti sull'unità di tempo.

2. Le rappresentazioni dell'essere nel tempo

Nel saggio *Le théâtre de l'existence* Henri Gouhier affermava che «il n'y a pas de tragédie sans liberté»¹³. Invero, postulare la libertà d'azione di un personaggio teatrale potrebbe apparire a prima vista paradossale dal momento che, al pari di una marionetta, tutti i suoi atti sono già stati prefissati dall'autore. Ciononostante il corpus di opere analizzato di seguito sembra esprimere chiaramente, con sfumature più o meno marcate, una concezione dell'uomo libero. Questo paradosso riflette – e si spiega attraverso – le differenti interpretazioni della natura del tempo evocate dalle opere.

Nell'antropologia agostiniana l'essere nel tempo comporta da un lato un'importante limitazione delle libertà umane – e financo una sua negazione – se è vero che ogni cosa prodotta nel tempo è già stabilita poiché «contenuta anche prima allo stato latente, se non nella sua forma visibile o nella sua massa corporea, almeno nella sua essenza e nella ragione della propria natura»¹⁴. Quest'idea, atta all'occorrenza ad accentuare una visione tragica della vita, è per questa stessa ragione messa sovente in rilievo nelle tre tradizioni teatrali. La riflessione fatta da Warwick nell'*Henry IV Part II* di Shakespeare sulla ribellione di Northumberland, ricordando la profezia del deposto Riccardo II, è una trasposizione drammatica di quello che Agostino affermava nel passo del *De Genesi* attraverso la metafora dell'albero contenuto nel seme¹⁵.

La presenza di questa concezione sulle scene implica quasi sempre la predestinazione dei protagonisti. L'idea di fato è appunto uno degli elementi che Calderón utilizza per creare un'atmosfera tragica in quelle opere che si fondano

¹³ H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 1997, p. 49.

¹⁴ Agostino, *Opere*, vol. IX/2: *La Genesi alla lettera*, Roma, Città nuova, 1989, p. 99, II, 15.30. Tutte le opere di Agostino della presente edizione sono consultabili sul sito: <<http://www.augustinus.it/italiano/index.htm>> (ultima consultazione in data 26 settembre 2016).

¹⁵ «There is a history in all men's lives /Figuring the natures of the times deceased; /The which observed, a man may prophesy, /With a near aim, of the main chance of things /As yet not come to life, who in their seeds /And weak beginnings lie intreasurèd. /Such things become the hatch and brood of time; /And by the necessary form of this /King Richard might create a perfect guess /That great Northumberland, then false to him, /Would of that seed grow to a greater falseness, /Which should not find a ground to root upon /Unless on you», *Henry IV Part II*, III, I, vv. 75-87.

sulla dialettica destino/libertà¹⁶. Predestinata è Semiramide nella *Hija del aire* (a preannunciarne la sorte è non a caso Tiresia); e l'idea di predestinazione aleggia pesantemente in tutte e tre le giornate della *Vida es sueño*. Anche Pierre Corneille utilizza questa concezione nelle sue creazioni, e non solo in opere come l'*Edipe*: anche Rodrigo nel *Cid* è fin dall'inizio destinato a soppiantare il ruolo dei 'due padri', il conte e don Diego, che disputano, più che per l'incarico affidato dal re, per la formazione del protagonista.

D'altro canto la dimensione temporale indica allo stesso tempo le possibilità ontologiche dell'essere umano: «une fois [que l'homme est] entré dans le monde terrestre, les potentialités du vécu temporel se développent avec son existence. En ce sens, la temporalité correspond aux possibilités ontologiques de l'être humain»¹⁷. Queste possibilità contraddicono l'idea di predestinazione poiché presuppongono una scelta e si realizzano attraverso delle azioni che appaiono allo spettatore come atti liberi. I protagonisti sulle scene coeve infatti si definiscono principalmente attraverso i loro atti, e conseguentemente a partire dal loro ruolo nella società e non inversamente¹⁸. Amleto, Sigismondo e Rodrigo acquisiscono il loro statuto eroico perché sanno agire nella società in armonia con la loro temporalità¹⁹.

In questa sede non è possibile esporre esaurientemente il rapporto che esiste tra le temporalità e la libertà dell'uomo. Mi limiterò solo ad accennare al contrasto generato in queste tre opere dalla presenza di un tempo collettivo vincolante, che corrisponde al tempo dei padri e che fa scattare il meccanismo drammatico; ed un tempo personale, attraverso il quale il protagonista cerca di superare le difficoltà e che funge da motore dell'azione.

Questo contrasto è palese anche nella seconda tetralogia di Shakespeare dove, come abbiamo visto, la storia collettiva suggerisce l'idea del *De Genesi*, mentre la temporalità individuale, attraverso l'esempio del principe Harry che afferma di essere pronto a riscattare il proprio passato – e che realizza quanto affermato sconfiggendo Hotspur – pone l'accento sulle possibilità dell'essere umano.

¹⁶ F. Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984, p. 165.

¹⁷ S. Böhm, *La Temporalité dans l'anthropologie augustinienne*, Paris, Cerf, 1984, p. 218.

¹⁸ Sull'argomento vd., tra gli altri, J. Dollimore, *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Basingstoke-New York, Palgrave-Macmillan, 2004 e anche S. Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1982. Quanto alla *comedia* C. Couderc scrive che «la subordination du personnage à l'action pourrait être comprise comme l'affirmation, répétée au théâtre, de la présence de la société sur l'individu»: C. Couderc, *Le personnage dans le théâtre espagnol du Siècle d'or*, «Europe», MII, 2012, pp. 71-81: 78.

¹⁹ Mi permetto di rinviare al mio contributo: V. Reina Li Crapi, *Le statut du héros moderne*, «Acta Iassyensia Comparationis», XV, 1, 2015, pp. 1-12.

Del resto il confronto tra Harry e Hotspur può essere utilizzato per illustrare una seconda contraddizione inerente alla temporalità. Essa risiede nel fatto che, da un lato, la rappresentazione di un tempo che rende tutto effimero, tacciato di essere illusorio, e che soprattutto corre troppo in fretta, suggerisce agli spettatori una visione tragica, poiché in tale situazione i personaggi sulla scena sembrano impotenti, in balia del caso e degli avvenimenti che si susseguono freneticamente. Il tragico di questa situazione, come ha scritto Northrop Frye, risiede nel fatto che uno spirito che si vuole infinito è costretto tuttavia a soccombere a causa della finitezza del suo essere, prendendo coscienza della sua assoluta dipendenza dalla materialità e dalle circostanze²⁰: concezione memorabilmente riassunta dalle parole di Hotspur morente, «thought's the slave of life» (V, III, v. 80)²¹. La ritroviamo anche nell'*Horace* di Corneille, dove il protagonista, dopo aver ucciso la sorella, afferma davanti al re di desiderare la morte perché ha preso coscienza dei limiti imposti dalla temporalità; a differenza dell'opinione «*du Peuple*» che vuole «qu'on soit égal en tout temps, en tous lieux» (V, II, v. 1565)²².

Di contro, la creazione di una temporalità personale all'interno della *pièce*, attraverso degli istanti non omogenei che tendono a dilatarsi mettendo in risalto la coscienza del protagonista, ha come conseguenza inevitabile quella di esprimere l'esercizio di una forma di libertà, foss'anche minima, da parte del personaggio sulla scena, se è vero, come scrive Henri Bergson, che «l'atto libero si produce nel tempo che scorre, e non in quello trascorso»; e che «la libertà è quindi un fatto, ed è il più chiaro tra i fatti che constatiamo»²³, raggiungendo in questo senso il tipo di libertà a cui si riferiva Cartesio quando, rispondendo all'obiezione fatta da Hobbes sul libero arbitrio, asseriva che esiste una libertà «che risentiamo tutti i giorni in noi stessi, e che è conosciutissima per luce naturale»²⁴. In questa prospettiva, la riflessività di Amleto, il *desengaño* di Sigismondo e le esitazioni di Rodrigo offrono senza alcun dubbio degli esempi di libertà.

²⁰ «La base della visione tragica è l'essere nel tempo: il sentire che la vita procede a senso unico [...]. La tragedia dunque mette a fuoco lo scontro fra l'energia eroica e la situazione umana. In esso generalmente l'eroico viene distrutto», N. Frye, *Tempo che opprime. Tempo che redime*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 15 e p. 17.

²¹ «Il pensiero schiavo della vita».

²² «Che si sia eguali in ogni tempo, in ogni luogo». P. Corneille, *Teatro*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1964, p. 711.

²³ H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, trad. di F. Sossi, Milano, Raffaele Cortina, 2002, p. 140.

²⁴ R. Cartesio, *Opere filosofiche*, vol. II: *Meditazioni metafisiche. Obbiezioni e Risposte*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 180.

3. Limiti e natura delle libertà rappresentate

L'espressione di una certa libertà che sarebbe necessario differenziare da autore ad autore, e financo da opera ad opera, non si presenta certamente scevra di difficoltà. Dal confronto fra i limiti inerenti ai personaggi (in quanto uomini, o che riguardano la situazione particolare e le condizioni in cui operano) e la libertà d'azione che sembra esercitata da loro è possibile rendere conto della natura di questa libertà, e conseguentemente dell'*ethos* che fonda l'agire in ognuna delle tre tradizioni teatrali prese in considerazione. Ovviamente non è possibile rendere conto di tutti i limiti in questa sede. Ad ogni modo, per quanto grandi essi siano nelle *pièce* dei tre autori che evocano il problema dell'arbitrio umano, non sembrano tuttavia annichilirlo.

In generale nelle scene inglesi la prova più evidente della sussistenza di una libertà è fornita dalla condanna dell'inazione; e persino paradossalmente dalla rappresentazione della rivolta²⁵: Lady Macbeth invita il marito al regicidio decretando «When you durst do it, then you were a man» (I, VII, v. 49)²⁶.

Nell'*Hamlet* benché il protagonista affermi l'esistenza di una divinità «that shapes our ends» (V, II, v. 10)²⁷, e persino che «[...] there's a special /Providence in the fall of a sparrow [...]» (V, II, vv. 213-214)²⁸, in realtà è solo l'azione dello stesso protagonista – ed egli ne è perfettamente cosciente – che determina l'evento: «the interim's mine» (V, II, v. 73)²⁹ dichiara ad Orazio poco prima di vendicare il padre. Così le riflessioni di Amleto che indaga i limiti delle possibilità umane sono coronate dalla presa di coscienza di un universo confuso, tragico, in cui però, grazie all'istante, è possibile creare una durata libera: resta da saper cogliere quest'attimo (come fanno d'altronde Prospero, in *The Tempest*³⁰, e Harry nell'*Henry IV Part I*³¹) in un tempo divenuto 'kairotico': «The readiness is all» (V, II, v. 215)³²!

Nelle sue tragedie Shakespeare sembra mettere in scena un universo che è come un'incudine su cui batte il martello di una mano misteriosa che genera

²⁵ Vd. G. Venet, *Temps et vision tragique. Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2002.

²⁶ «Quando osavi compierlo, allora sì ch'eri un uomo».

²⁷ «La quale dà una forma ai nostri propositi».

²⁸ «C'è la mano della provvidenza pur nella morte d'un passero».

²⁹ «L'intervallo è mio».

³⁰ «By accident most strange, bountiful Fortune, /Now my dear lady, hath mine enemies /Brought to this shore; and by my prescience /I find my zenith doth depend upon /A most auspicious star, whose influence /If now I court not, but omit, my fortunes /Will ever after droop», *The Tempest*, I, II, vv. 179-185.

³¹ «The time will come /That shall make this northern youth exchange /His glorious deeds for my indignities», *Henry IV Part I*, III, II, vv. 144-52.

³² «La prontezza è tutto» (traduzione mia).

un'entropia sempre più grande. Una mano, che come ha scritto Roland Mushat Frey³³, non può essere identificata a colpo sicuro con quella del dio cristiano. Dall'ambiguità delle autonomie umane e di questo disordine sconvolgente sorge un dubbio sul senso di una mutuaione perpetua: un dubbio che come un lampo squarcia la coscienza umana, in una visione tempestosa³⁴ divenuta da Euripide in poi un luogo comune della tragedia, in cui l'uomo è la triste vittima in balia delle onde, nel mare della vita. Nella sua stramba agitazione frenetica di voler dominare i flutti è lo zimbello dei venti (cioè del tempo): ma quando egli ne ha coscienza, senza per questo ridurre i suoi sforzi, allora si mostra veramente libero e financo eroico³⁵.

Nella tradizione drammatica spagnola esiste una notevole differenza tra la libertà messa in scena da Tirso, che come ha mostrato Mario Trubiano³⁶ segue la teologia di Zumel (vicina alle posizioni di Bañez e dei dominicani), e quella messa in scena da Calderón. Nella *Vida es sueño* tutto quello che potrebbe essere visto in un primo momento come una limitazione delle libertà umane è in realtà utilizzato ed esposto al solo fine di essere negato e mostrato come falso attraverso lo scioglimento dell'opera, affinché sia così provata ed esaltata la vera essenza della libertà dell'uomo. Si spiega anche così perché nel dramma siano contenute in filigrana due storie tragiche, quella di Prometeo e quella di Edipo.

Calderón condivide la tesi del *concurso simultaneo* sostenuta dal teologo gesuita Luis de Molina, secondo la quale la Causa prima e le cause secondo concorrono simultaneamente nella produzione degli atti. Secondo questa dottrina quindi l'uomo è l'autore e il responsabile della sua salvezza, benché l'aiuto divino rimanga indispensabile. Questo pensiero teologico trova una trasposizione drammatica attraverso un processo di genetica teatrale in atto nella *Vida es sueño*, come nel *Mágico prodigioso*, che esalta il gesto – e quindi la libertà – dei protagonisti. Per salvarsi Sigismondo deve agire, «obrar bien», ossia compiere l'indispensabile atto salvifico che lo riscatti e legittimi la sua redenzione. Così, alla fine della seconda giornata, quando si risveglia nuovamente imprigionato, non si contenta d'affermare il suo pentimento («[...] reprimamos /esta fiera condición», II, vv. 2148-2149), ma si ripromette d'ora innanzi di comportarsi di

³³ R.M. Frey, *Shakespeare and Christian Doctrine*, Princeton, Princeton University Press, 1963, pp. 165 sgg.

³⁴ Vd. H. Blumenberg, *Naufage avec spectateur. Paradigme d'une métaphore de l'existence*, Paris, L'Arche, 1994.

³⁵ L'idea rinvia a una concezione tragica espressa anche da Leopardi nel *Bruto minore*, vv. 31-45: «Preme il destino invitto e la ferrata /Necessità gl'infermi /Schiavi di morte [...] Guerra mortale, eterna, o fato indegno, /Teco il prode guerreggia, di cedere inesperto; e la tiranna /Tua destra, allor che vincitrice il grava, /Indomito scrollando si pompeggia, /Quando nell'alto lato /L'amaro ferre intride, /E maligno alle nere ombre sorride».

³⁶ M. Trubiano, *Libertad gracia y destino en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, Alcalá, 1985.

conseguenza («y sí haremos», II, v. 2152)³⁷. Per Sigismondo la sola volontà non sembra sufficiente se non è seguita dall'azione. Nuovamente libero all'inizio della terza giornata grazie alla rivolta, il protagonista rivede Clotaldo dichiarando di aver compreso la lezione. Ma egli attesta di essere veramente libero e di saper far fronte alle sue passioni solo dopo che, reprimendo la sua collera, è capace di un gesto di clemenza verso il suo antico guardiano. In altre parole per Sigismondo, come per altri personaggi calderoniani, che la realtà sia vera o che sia un sogno, ciò che principalmente importa è *obrar bien*³⁸.

In Calderón, quindi, le facoltà intellettive e volitive dell'uomo non sono la sola forma di libertà concessa all'uomo, ma, al contrario, il punto di partenza di una libertà più grande. La scena del *Mágico prodigioso* in cui Giustina rifiuta le tentazioni del diavolo mette in evidenza che il libero arbitrio è qui inteso essenzialmente come una libertà d'azione piuttosto che una semplice volontà³⁹. Essa permette altresì di comprendere la differenza, e financo l'opposizione, rispetto alla concezione di libertà evocata nella drammaturgia tirsiana⁴⁰.

Anche nella letteratura francese ritroviamo almeno fino agli anni 1640-1650 l'influenza di una spiritualità gesuitica e di una dottrina piuttosto molinistica⁴¹. Più precisamente, la libertà espressa nelle opere di Corneille e degli autori che sotto l'impulso di Richelieu fondano il teatro classico francese sembra in accordo con le speculazioni metafisiche di Cartesio. Essa si rivela essere innanzitutto una libertà di pensiero: il libero arbitrio è allora un carattere inerente della *res cogitans*, ragion per cui essa non può essere perduta a causa di fattori esterni, come dimostra dalla prima fino all'ultima comparsa il personaggio di Marianna nell'omonima tragedia di Tristan l'Hermitte⁴². Nel *Cid*, alla fine del primo atto,

³⁷ «[...] Reprimiamo /questo carattere fiero»; «e così faremo» (traduzione mia).

³⁸ Nel *Gran teatro del mundo* Discreción fa notare a Mundo che le buone azioni compiute durante la vita sono la sola cosa di cui un uomo non rimane privato dopo la morte; Mundo dovrà prenderne atto: «No te puedo quitar las buenas obras. /Estas solas del mundo se han sacado», vv. 1374-1375, da P. Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, in Id., *El Gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, ed. de E. Frutos Cortès, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 39-89.

³⁹ «Desconfiarme es en vano, /aunque pensé; que aunque es llano /que el pensar es empezar, /no está en mi mano el pensar, /y está el obrar en mi mano. /Para haberte de seguir, /el pie tengo de mover, /y esto puedo resistir, /porque una cosa es hacer /y otra cosa es discurrir». Id., *El mágico prodigioso*, ed. de B.W. Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985, III, vv. 2304-2313.

⁴⁰ Tirso de Molina condivide l'idea metafisica di una *premoción física*, secondo la quale la Causa prima agisce direttamente e immediatamente sulle cause seconde, negando loro dunque una qualsiasi possibilità d'intervento nella produzione degli atti. Ne consegue che nei suoi drammi religiosi il gesto non ha più nessuna importanza, e la libertà umana è ridotta alla sola possibilità d'accettare o rifiutare il bene: per molti dei suoi personaggi un sincero pentimento all'ultimo istante, come mostra l'esempio di Enrico nel *Condenado por desconfiado*, è largamente sufficiente ad assicurare la salvezza.

⁴¹ B. Chédozeau, *Pour une périodisation des rapports entre littérature et religion au XVII^e siècle*, «Littératures classiques», XXXIV, 1998, pp. 103-117: 103.

⁴² «Si mon corps est captif, mon âme ne l'est pas [...] Mais en quelque péril que le malheur

anche la volontà di Rodrigo rimane libera, malgrado la situazione tragica che si è venuta a creare dopo l'affronto del Conte di Gormas. Anzi il protagonista, dopo un momento di cedimento («Je demeure immobile, et mon âme abattue / Cède au coup qui me tue», I, VII, vv. 295-296)⁴³, rivendica la sua libera presa di posizione:

Mourir sans tirer ma raison!
 [...] Je m'accuse déjà de trop de négligence:
 Courons à la vengeance.
 (I, VII, vv. 331, 345-346)⁴⁴

Le parole di Rodrigo – e ancor più quelle di Marianna – sembrano portare sulla scena la terza massima che Cartesio enuncia nel *Discours de la méthode*, secondo la quale l'uomo può disporre liberamente solamente della sua volontà, poiché «non vi è nulla, al di fuori dei nostri pensieri, interamente in nostro potere»⁴⁵. In questo modo, avendo acquisito «ce pouvoir absolu sur nos pensées», scrive Nicolas Grimaldi parafrasando Cartesio, persino «l'homme le plus puissant du monde y sera moins puissant que nous»⁴⁶. Tuttavia risulta evidente che questa libertà raggiunta attraverso la negazione dei desideri – poiché per Cartesio una delle potenzialità della volontà è quella di rifiutare tutto – sembra un po' paradossale, come del resto aveva già osservato Sartre.

Invero, la volontà umana trova un limite in quella che Cartesio chiama «indifférence négative» a causa della quale essa si determina all'azione senza la necessaria riflessione, con la conseguenza di incorrere nell'«erreur théorique» o nella «faute morale»⁴⁷. Non a caso la maggior parte delle colpe tragiche nelle scene francesi coeve ha il carattere di un gesto irriflesso. Nel *Cid* l'azione tragica è messa in moto da un gesto avventato. Lo stesso conte di Gormas, parlando dello schiaffo a don Diego, ammette di aver avuto «le sang un peu chaud, et le bras un peu prompt» (II, I, v. 354)⁴⁸. Corneille del resto, dopo il lungo silenzio che segue la *querelle*, utilizzerà tale espediente anche nell'*Horace*, tragedia in cui il protagonista si rende colpevole uccidendo la sorella a causa d'«un premier

m'engage, /J'aurai cet avantage /Que mon cœur pour le moins se rendra le dernier» (II, I, v. 362 e IV, II, vv. 1242-1244).

⁴³ «Resto immobile, e l'anima abbattuta /Cede al colpo che mi uccide».

⁴⁴ «Morire senza farmi giustizia! /[...] Già mi accuso di troppa negligenza: /Corriamo alla vendetta».

⁴⁵ R. Cartesio, *Discorso sul metodo*, in Id., *Opere filosofiche*, cit., vol. I, pp. 289-342: 307.

⁴⁶ N. Grimaldi, *Six Études sur la volonté et la liberté chez Descartes*, Paris, Vrin, 1988, p. 59. Il paragone con la tragedia di Tristan e il controesempio offerto da Erode sembra ancora una volta inevitabile: «Ma gloire n'est qu'un songe, et ma grandeur qu'une ombre, /Si lorsque tout le monde en redoute l'effet, /Je brûle d'un désir qui n'est point satisfait» (I, III, vv. 224-226).

⁴⁷ H. Bouchilloux, *Descartes et Pascal: les raisons de l'action*, in *L'action à l'Age classique*, éd. Y.C. Zarka, Paris, Éditions de Minuit, 1997, pp. 78-95: 81-82.

⁴⁸ «Il sangue un po' caldo, ed il braccio avventato».

mouvement» ingiustificabile agli occhi del re.

Questa condanna del gesto irriflesso non comporta tuttavia una disapprovazione generale dell'azione. Al contrario l'esempio del *Cid* testimonia quanto sia utile la prontezza nelle situazioni a cui Rodrigo deve far fronte⁴⁹. Dal canto suo lo stesso Cartesio nel *Discours de la méthode* disapprova fortemente l'inerzia; ragion per cui formulerà una «morale provisoire» che possa essere seguita malgrado non assicuri il buon esito finale. Anche in questo caso gli esempi drammatici non mancano, e sembrano indicare, come ha intuito Paul Bénichou, che «lo sforzo della volontà, persino quando è orientato male, è lodevole di per sé»⁵⁰.

La libertà è infine palese allorquando un personaggio si trova in uno stato che Cartesio definirebbe di «indifférence positive»⁵¹, cioè quando la sua volontà si determina senza essere forzata dalla ragione o dalle percezioni. In questa prospettiva le stanze di Rodrigo non sembrano altro che mettere in scena una volontà libera che si determina all'azione, sospendendo il giudizio e procedendo successivamente secondo quello che la volontà ha deciso. In questo caso Corneille – che secondo Cassirer «incarna un stoïcisme radicalement actif»⁵² – ha messo in scena una volontà la cui spontaneità va di pari con un'affermazione dell'io. La stessa concezione sarà emblematicamente riproposta in *Cinna* attraverso il gesto di clemenza di Augusto, che può quindi affermare:

Je suis maître de moi comme de l'Univers
Je le suis, je veux l'être.
(V, III, vv. 1696-1697)⁵³

4. Conclusione

Vorrei terminare accennando brevemente a come dalla risposta data dai drammaturghi delle tre tradizioni teatrali esaminate al problema della libertà umana, e dalle rappresentazioni del tempo suggerite agli spettatori, scaturiscano tre visioni del mondo (che ho definito rispettivamente 'l'istante senza dio', 'la festa barocca' e 'un progetto intramondano') di cui non si potrebbe non tenere conto quando si studia l'opera di uno Shakespeare, di un Calderón o di un Corneille, volendo – forse troppo ambiziosamente – fornire quello che Lucien Goldmann definisce «notion de vision du monde» in quanto strumento

⁴⁹ R. Albanese Jr., *Logos et praxis dans le Cid*, «XVII^e siècle», CLXXX, 1993, pp. 551-562.

⁵⁰ P. Bénichou, *Morali del 'Grand Siècle'*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 11.

⁵¹ Vd. la *Lettera a Mesland* del 2 maggio 1644, in R. Cartesio, *Tutte le lettere*, Milano, Bompiani, 2005, pp. 1907-1915.

⁵² E. Cassirer, *Descartes, Corneille, Christine de Suede*, Paris, Vrin, 1997, p. 31.

⁵³ «Son padrone di me come dell'universo, voglio esserlo», Corneille, *Teatro*, cit., vol. I, p. 777.

«objectif et contrôlable permettant de départager l'essentiel d'avec l'accidentel dans une œuvre»⁵⁴.

Nella tradizione elisabettiana la libertà viene espressa attraverso una tecnica di drammatizzazione del tempo che attribuisce un valore fondamentale a certi istanti, i quali mettono in luce la coscienza profonda del protagonista. Di modo che quella mano che si solleva per attentare alla vita del re Duncan (*Macbeth*), quella bocca che si apre per pronunciare un giuramento al diavolo (*Doctor Faustus*), gli sguardi fieri d'un giovane focoso del nord (*Henry IV Part I*) o d'un pastore d'Asia (*Tamburlaine the Great*) non possono che essere percepiti come volontà libere, che non potrebbero mai essere totalmente assoggettate da una forza esteriore, benché siano, con ogni evidenza, influenzate dalle circostanze esterne. Tuttavia dall'ambiguità delle loro libertà sorge un dubbio su un universo tragico in cui se gli dei esistono sembrano bambini che, giocando come con le mosche, «kill us for their sport» (*King Lear*, IV, I, v. 37)⁵⁵; e conseguentemente, per un istante, un dubbio sull'esistenza stessa di Dio. L'evocazione di questi attimi è l'espedito principale utilizzato da Shakespeare per trasmettere al suo pubblico, timoroso del caos⁵⁶, un sentimento tragico. In questo modo viene messo in scena un universo in cui oramai la vita di un uomo – per dirla con Macbeth – appare «signifying nothing». Ciò non vuol dire che essa sia assurda, ma semplicemente che conduce al 'niente'⁵⁷: quello stesso 'niente' a cui aspira Riccardo II una volta depresso⁵⁸, e a cui l'*Hamlet* fa riferimento in vari passaggi. È così possibile comprendere meglio il nervosismo del protagonista, che – assieme allo spettatore – fa l'esperienza di questa visione materialista: attraverso la coscienza dello squallido assassinio di un fratello, della sconvolgente vicenda d'una compagna colpita dalla follia, della mediocre esistenza di soldati «That, for a fantasy and trick of fame, /Go to their graves like beds [...]» (IV, iv, vv. 61-62)⁵⁹. Una volta cosciente del suo ruolo nella «prigione danese», Amleto non farà altro che cercare il momento propizio per agire con prontezza, sprezzando il mondo che gli sta attorno; giungendo perfino a rigettare le favole del sapere ufficiale, quelle «words, words, words» da sostituire con il racconto delle sue esperienze vissute e delle sue azioni («[...] [Horatio,] in this harsh world draw

⁵⁴ L. Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, NRF, 1959, p. 24.

⁵⁵ «Ci uccidono per divertimento».

⁵⁶ E. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, London, Penguin Books, 1968, p. 13.

⁵⁷ È il secondo dei valori che propone per questa espressione F. Lercercle, «Signifying nothing». *Macbeth et le refus de l'interprétation*, «Le Fait de l'analyse», IV, 1998, pp. 11-31.

⁵⁸ «Then am I kinged again, and by and by /Think that I am unking'd by Bolingbroke, /And straight am nothing: but whate'er I be, /Nor I nor any man that but man is /With nothing shall be pleased, till he be eased /With being nothing», *Richard II*, V, v, vv. 36-41).

⁵⁹ «I quali s'incamminano alle loro tombe come se andassero a letto, soltanto per un capriccio e la babbola della reputazione».

thy breath in pain/ To tell my story», V, II, vv. 342-343)⁶⁰, maggiormente degne di essere tramandate ai posteri, prima del silenzio finale («the rest is silence», v. 351).

Anche la *comedia* enfatizza l'istante, che all'occorrenza mette in risalto la coscienza dei personaggi (come nel celebre monologo di Sigismondo). Ma qui, in realtà, la creazione di un personaggio che è innanzitutto «funzionale» riesce ad affermarsi come individualità nel momento in cui evolve attraverso l'azione⁶¹. Nelle opere di Calderón l'espressione di una certa libertà sarà dunque da ricercare eventualmente nella costruzione dell'intrigo e non nella coscienza del protagonista.

In Spagna, fuori dai *corrales*, il libero arbitrio è un punto saldo della dottrina cattolica, benché esistano varie interpretazioni del decreto tridentino. Ma Calderón è prima di tutto un autore teatrale, che utilizza le idee teologiche al fine di costruire un intrigo adatto per una tragedia ancor prima di volerle affermare. Ciò significa che da un lato, sulla scena, i diversi personaggi possono suggerire l'idea di libertà attraverso le loro azioni; dall'altro che in fase di *inventio* e *dispositio* l'autore ha potuto esprimere questa libertà attraverso la costruzione di un'azione che segue i codici della *comedia*. L'epoca in cui Calderón scrive *La Vida es sueño* coincide infatti con una fase di rinnovato approccio alla *Poetica* da parte di teorici e drammaturghi⁶². In questa prospettiva, se come ha notato Fausta Antonucci l'intrigo del capolavoro calderoniano rappresenta l'approdo ad una nuova formula tragica⁶³, è significativo che il suo successo si debba innanzitutto alla trasposizione drammatica delle concezioni teologiche sul libero arbitrio. Tra le innovazioni che interessano la drammaturgia di Calderón rispetto alla *Devoción de la Cruz* ha un peso particolare l'eliminazione dell'agnizione. Questa scomparsa infatti cambia il valore della peripecia finale, la quale, non essendo tributaria di fattori esterni come il fato, permette di mettere in risalto la volontà del protagonista: «La peripecia ya no se debe a la casualidad afortunada del reconocimiento, sino que aparece como el fruto exclusivo de un acto de voluntad del protagonista, de una libre decisión que vence sobre los decretos

⁶⁰ «[Orazio,] seguita a respirare dolorosamente in questo mondo crudele, non foss'altro che per raccontare la mia storia».

⁶¹ Couderc, *Le personnage dans le théâtre espagnol du Siècle d'or*, cit., p. 72 e p. 77.

⁶² M. Vitse parla di un «dépassement positif d'Aristote» in opere teoriche come la *Nueva idea de la tragedia antigua* (1632) di González de Salas: M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1990, p. 202. Quanto alla pratica teatrale, secondo M. Blanco, «los conceptos aristotélicos y la mayor comprensión de la tragedia antigua acompañan y señalan la práctica dramaturgica en los años en que cohabitan el "viejo" Lope y el joven Calderón», M. Blanco, *Antigüedad de la tragedia y teatro moderno*, «Mélanges de la Casa de Velázquez», XLII, 1, 2012, pp. 121-144: 140.

⁶³ F. Antonucci, *Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón*, «Mélanges de la Casa de Velázquez», XLII, 1, 2012, pp. 145-162.

del hado»⁶⁴.

D'altro canto Calderón operando così può tornare ad una configurazione classica delle *dramatis personae*, in cui il conflitto che nasce tra il padre/re e il *galán* si dissolve una volta che questa tipologia di personaggio, evolvendo, abbandona il suo «état pré-matrimonial pour entrer, par le mariage ou les hauts faits, dans l'ordre des pères»⁶⁵. In altri termini Sigismondo è libero, sì, di essere principe; ma per essere principe Calderón dovrà assegnargli un'azione che lo mostra cambiato e capace di vincere le sue passioni: nell'effimero istante della 'festa barocca' si è liberi... soprattutto quando si sanno rispettare i codici e le regole del 'gran teatro del mondo'.

Questo non vuol dire tuttavia che il teatro barocco fosse privo di contenuti «dissidenti»⁶⁶ e che avesse nella società del tempo, come suggeriva Maravall, un ruolo di *instrumentum regni* simile a quello che ritroviamo in Francia all'epoca di Richelieu. Non a caso nelle scene francesi, malgrado l'affermazione irrefragabile di una volontà libera, l'esercizio della libertà da parte dei protagonisti comporta diverse aporie.

È possibile distinguere in Corneille due modi in cui viene affermata la libertà: con la parola e con l'azione, che rimandano del resto ai due prototipi di magnanimità evocati nelle sue opere⁶⁷. Il primo tipo di libertà è espresso nella drammaturgia corneliana attraverso le riflessioni e le parole di quelle che Serge Doubrovsky chiama «existences féminines»⁶⁸. Si tratta di una libertà che all'occorrenza permette ai personaggi di raggiungere l'eroismo, nella misura in cui, benché passivamente, permette di ottenere delle vittorie ideali più preziose e gloriose del successo materiale. Così, malgrado le innumerevoli avversità del mondo, la tragedia corneliana mostra che l'uomo può sempre rendersi libero, così come persino Edipo «[...] s'est rendu par là maître de tout son sort» (V, IX, v. 1975)⁶⁹. La maniera in cui viene espressa la libertà d'azione meriterebbe un discorso più ampio e complicato. In effetti i personaggi sembrano paradossalmente liberi di compiere ciò che si sono proposti quando le loro scelte aderiscono a quelle di un ordine superiore (lo Stato, Dio), che sembra prendere i tratti di una *potestas absoluta*. La coincidenza si fonda sul fatto che nel teatro di Corneille «in

⁶⁴ Ivi, p. 159.

⁶⁵ Couderc, *Le personnage dans le théâtre espagnol du Siècle d'or*, cit. p. 78.

⁶⁶ Y. Campbell, *Disidencias ideológicas en La vida es sueño*, in *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Heidelberg, 24-28 julio 2005*, Actas del XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Heidelberg, 24-28 julio 2005), ed. por M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008, pp. 145-155.

⁶⁷ M. Fumaroli, *L'héroïsme cornélien et l'éthique de la magnanimité*, in Id., *Héros et orateurs*, Genève, Droz, 1996, pp. 323-349.

⁶⁸ Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, cit., pp. 134 sgg.

⁶⁹ «S'è reso padrone di tutta la sua sorte», Corneille, *Teatro*, cit., vol. II, p. 568.

genere la realizzazione dei desideri e quelli della gloria, ben lungi dall'escludersi, fanno tutt'uno»⁷⁰.

Sia per Corneille che per Cartesio parola e azione rappresentano due momenti fondamentali di questo esercizio. Ma il primo, in quanto drammaturgo, eredita tutta una serie di situazioni tragiche che mirano diminuire il grado di libertà d'azione quando la volontà non aderisce ai fini di un ordine superiore. Sembra cioè che nel teatro di Corneille (soprattutto dopo la *querelle du Cid*) la *potestas ordinata* che concede una certa forma di libertà agli uomini rimanga tale finché la sua volontà non sia contraddetta⁷¹. In questa prospettiva libertà vuol dire – secondo le parole del Vecchio Horace – «Faire son devoir, et laisser faire aux dieux»⁷².

In altri termini mostrare che gli uomini sono liberi significa spingerli a compiere quello che una *potestas absoluta* ha comandato di fare, in un tempo serrato che sembra indicare l'urgenza dell'azione. La stessa impellenza, del resto, è per il protagonista la causa dell'errore; il quale permette da un lato di pensare che egli abbia agito liberamente⁷³, e dall'altro di giudicarlo (ciò che implica il riconoscimento di un potere a cui sottomettersi)⁷⁴.

Personaggi e pubblico così si emendano e scoprono la vera libertà nelle e attraverso le scene tragiche. La rappresentazione di una tragedia sarebbe in questa prospettiva una maniera d'obbligare «l'œil surpris à se tromper lui-même pour son profit», al fine di compiere un primo passo verso quel progetto di società utopica a cui aspirava Chapelain⁷⁵.

Dalle riflessioni che precedono possiamo concludere che, se nelle opere prese in considerazione ritroviamo senza dubbio l'espressione di diverse forme di libertà umana, esse tuttavia non possono essere colte ad ogni istante; e possono financo essere messe in discussione. Del resto non tutte le scene possono rappresentare delle durate in cui è mostrata la coscienza di un personaggio che riflette e sembra agire liberamente. Come ha intuito Henri Bergson,

⁷⁰ Bénichou, *Morali del 'Grand Siècle'*, cit., pp. 14-15.

⁷¹ H. Merlin, *Horace, l'équivoque et la dédicace*, «XVII^e siècle», CLXXXII, 1994, pp. 121-134.

⁷² «Fare il proprio dovere, e lasciare che gli Dei facciano il resto», Corneille, *Teatro*, cit., vol. I, p. 686.

⁷³ Se la libertà d'azione coincide con la volontà divina, è allora possibile affermare che l'atto è veramente libero solo se la volontà del protagonista appare in fin dei conti libera anche quando sbaglia (*dissentire possit, si velit* – come afferma la teologia cattolica).

⁷⁴ La colpa è dunque necessaria. Ecco perché successivamente Corneille cercherà espedienti diversi dal «premier mouvement» (come quello dell'«héroïsme entravé» messo in luce da G. Forestier) per non alienare le simpatie del primo attore.

⁷⁵ J. Chapelain, *Lettre sur les vingt-quatre heures*, in *Opuscules critiques*, Paris, Droz, 1936, pp. 222-234: 225. Sulla questione rinvio ai lavori di Anne Duprat.

la decisione libera emana dall'anima intera; e l'atto sarà tanto più libero quanto più la serie dinamica a cui si ricollega si identificherà con l'io fondamentale. Così concepiti, gli atti liberi sono rari, anche in coloro i quali hanno maggior abitudine a osservare se stessi e a ragionare su ciò che fanno⁷⁶.

Ciò spiega perché le *pièces* considerate sembrano riuscire a trasporre sulla scena diverse concezioni della libertà umana, ed essere tanto più convincenti ed atte ad esprimerle proprio quando ne evocano le innumerevoli aporie.

⁷⁶ Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, cit., p. 108.