

[813] Cap. V: Misticismo, moralismo e classicismo.

Il presente capitolo, che si occupa principalmente degli scrittori francesi del XVII secolo detti “classici”, introduce altresì la discussione della letteratura mistica spagnola. Non si tratta, evidentemente, di un tentativo di avvicinare le due cose, che sarebbe assurdo, ma l'accostamento si giustifica per ragioni storiche: le influenze della mistica iberica nella psicologia che caratterizza, in parte, il classicismo francese. E vi è inoltre un altro aspetto comune, per quanto meno evidente: il realismo.

Meditazioni, contemplazioni ed estasi mistiche produssero una parte importante della letteratura spagnola del XVII secolo<sup>1</sup>. La bibliografia è immensa, poichè le letture mistiche erano, evidentemente, popolarissime; e in un certo senso tutta la letteratura spagnola del secolo è pervasa dalla mistica: Lope de Vega scrive poesie sacre dal più puro sapore mistico, Calderón è un drammaturgo mistico, lo stoicismo ascetico di Alemán e di Quevedo si avvicina anch'esso alla mistica; soltanto Cervantes ne rimane libero, e Góngora è incerto. Tra i mistici per così dire di professione si trovano due delle figure più elevate della letteratura spagnola, Santa Teresa d'Ávila e San Giovanni della Croce.

[814] Il problema è uno dei più difficili e delicati della storia letteraria. I mistici non scrivevano per produrre letteratura; l'origine delle loro opere è l'esperienza religiosa, il loro fine è la catechesi, e in mezzo si incontrano, implicite o esplicite, teorie dogmatiche che la critica letteraria non è in grado di giudicare con competenza. Si parla sempre dei mistici, ma senza arrivare al centro delle loro attività (o passività) interiori; e soprattutto la distinzione tra mistici autentici e mistici falsi è del tutto al di fuori della competenza della critica letteraria.

La prima difficoltà risiede immediatamente nella classificazione di quell'enorme bibliografia: pochi sono i mistici che interessano lo storico della letteratura, che applica un criterio letterario; ma questo non dice nulla rispetto all'essenza o alla sostanza mistica delle opere, e non fornisce pertanto un mezzo di classificazione. Menéndez y Pelayo propose una classificazione dei mistici in base all'ordine al quale appartenevano, perché le tradizioni spirituali degli ordini religiosi della Chiesa cattolica sono differenti. Tale classificazione è comoda e presenta il vantaggio di mettere assieme le due figure più grandi, Santa Teresa d'Ávila e San Giovanni della Croce, che erano unite da amicizia e da attività comuni e appartenevano entrambe all'Ordine Carmelitano. L'insufficienza di questo criterio si rivela, tuttavia, a proposito di una delle opere più importanti, per quanto delle minori rispetto alle dimensioni, della mistica spagnola, il famoso sonetto *No me mueve, mi Dios, para*

---

<sup>1</sup> P. SAINZ RODRÍGUEZ, *Introducción a la historia de la literatura mística en España*, Madrid, 1927; E. ALLISON PEERS: *Studies of the Spanish Mystics*, London, 1927.

*quererte*<sup>2</sup>, che fu attribuito di volta in volta alla carmelitana Santa Teresa, al francescano Fra Pedro de los Reyes, ai gesuiti Sant'Ignazio e San Francesco Saverio, e che oggi viene attribuito a un missionario, Fra Miguel de Guevara, di cui non sappiamo quasi nulla<sup>3</sup>.

In primo luogo, è necessario distinguere tra domenicani di pura tradizione tomista e francescani di tradizione scotista, tra gesuiti della scuola di Suárez e agostiniani di tradizione platonica. L'Ordine del Carmelo si trovava, durante la prima metà del XVI secolo, in una situazione di gravissima decadenza, dalla [815] quale lo salvò soltanto la riforma attuata dai due santi [Teresa d'Ávila e Giovanni della Croce]: era l'epoca successiva al Concilio di Trento, la Spagna diventava più ecclesiastica che mai e l'ortodossia si identificava sempre più con la filosofia tomista. Gli scrittori mistici la cui formazione risale al periodo precedente sono differenti: un domenicano come Fra Luis de Granada non si sarebbe aperto a influenze platoniche. Durante il XV secolo e la prima metà del XVI la mistica spagnola è principalmente ascetica; l'opera più significativa è l'*Abecedario espiritual* (Abbecedario spirituale) di Francisco de Osuna. Con la vittoria del tomismo l'ascetica si separa un po' dalla mistica e tende a trasformarsi in moralismo cristiano; a ciò contribuì la dottrina dei domenicani, che consideravano la mistica come una mera fase superiore della vita contemplativa, come pure la diffidenza dei gesuiti nei riguardi dell'autenticità delle visioni e delle estasi frequenti. La mistica propriamente detta diviene in una certa misura indipendente, come un ramo separato della teologia nel quale si concentrano le correnti platonico-agostiniane, ma sempre con la tendenza incombente ad aristotelizzarsi. I grandi mistici di questa seconda fase sono tutti francescani, agostiniani e carmelitani. Eredità della mistica fiamminga alimentano l'umanesimo di San Giovanni della Croce, mentre in Santa Teresa prevale il realismo della razza castigliana, accessibile all'influenza del realismo aristotelico. Per questo l'influenza della grande religiosa fu più forte di quella del suo confratello. Il mezzo di espressione di quella tendenza è lo stile barocco. Nel sonetto di Miguel de Guevara che termina coi in versi:

*Muéveme, em fin, tu amor en tal manera  
que aunque no hubiera cielo, yo te amara  
y aunque no hubiera infierno, te temiera.*

*No me tienes que dar porque te quiera;  
Que aunque quanto espero no esperara*

---

<sup>2</sup> N. d. t.: Primo verso del sonetto noto anche col titolo *A Cristo crucificado* (A Cristo crocifisso): «Non mi muove, mio Dio, per amarti».

<sup>3</sup> R. FOULCHÉ-DELBOSC, in: "Revue Hispanique", II, 1895; A. M. CARREÑO, *Ensayos literarios*, México, 1915; M. C. HUFF, *The Sonnet "No me mueve, mi Dios". Its Theme in Spanish Tradition*, Washington, D.C., 1943; M. BATAILLON, *El anónimo del soneto "No me mueve"*, in "Nueva Revista de FilologíaHispanica", 4, 1950.

*Lo mismo que te quiero te quisiera*<sup>4</sup>

si riconoscono immediatamente le antitesi come un petrarchismo “*a lo divino*”, vale a dire il risultato del processo aristotelico-barocco di santificare la poesia profana. E’ uno stile del quale non esistono precedenti nei due Luis<sup>5</sup> e che separa Santa Teresa e San Giovanni della Croce dal XVI secolo, nel quale [816] vissero e morirono, collocandoli alle soglie del Barocco. Dopotutto, sono contemporanei di Michelangelo e del Tasso.

Le influenze fiamminghe, soprattutto di Ruysbroeck, sono abbastanza forti nel francescano Fra Juan de los Ángeles (1536-1609), umanista platonico con una certa dose di sentimentalismo, che si manifesta attraverso la totalità barocca del suo stile.

Non si può qualificare in altro modo lo stile di San Giovanni della Croce (San Juan de la Cruz, 1542-1591). Il santo è un grande umanista ed è innanzitutto un teorico consapevole. L’espressione immediata delle sue esperienze mistiche furono alcune poesie; e tutto il resto della sua letteratura (le grandi opere *Subida del Monte Carmelo* (Salita del Monte Carmelo) e *Noche oscura del Alma* (Notte oscura dell’anima)) è un commentario teologico di quei poemi. La stessa ultima esperienza mistica, l’unione con Dio, è ineffabile. Ciò che può essere descritto è solo l’itinerario verso questa meta, partendo dalle *tinieblas* (tenebre) del peccato e attraversando la *noche oscura*, che è il simbolo più frequente della poesia del santo: simbolo misterioso che significa, allo stesso tempo, l’ignoranza delle cose divine dell’uomo caduto

*En una noche oscura,  
Con ansias en amores inflamada,  
Oh dichosa ventura!*<sup>6</sup>

[817] e l’assenza di impressioni sensoriali, condizione della *subida* (salita)

*sin otra luz ni guía  
Sino la que en el corazón ardía*<sup>7</sup>;

---

<sup>4</sup> N. d. t.: Miguel DE GUEVARA, Sonetto *No me mueve, mi Dios, para quererte*, vv. 9-14: «Mi muove infine il Tuo amore in tal maniera / che Ti amerei anche se non vi fosse un paradiso, / e se anche non vi fosse un inferno Ti temerei. / Non devi darmi nulla affinché io Ti ami, / perché se anche non sperassi ciò che spero, / Ti amerei lo stesso quanto già Ti amo».

<sup>5</sup> N. d. t.: Fra Luis de Granada e Fra Luis de León cfr. cap. 4.4, pp. 499 ss.

<sup>6</sup> N. d. t.: San GIOVANNI DELLA CROCE, *Noche oscura del Alma*, vv. 1-3: «In una notte oscura, / con ansie, d’amore infiammata, / oh, sorte fortunata!».

<sup>7</sup> N. d. t.: *Ibidem*, vv. 14-15: «senza altra luce né guida / se non quella che ardeva ne cuore».

e infine la “noche” è il simbolo dell’ignoranza superiore, della “*ignorantia docta*” che ha dimenticato e ignora il mondo e le sue “immagini” sensoriali per vivere solo alla “*presencia de Dios*”:

*Aquesta viva fuente que deseo,  
En este pan de vida yo la veo,  
Aunque es de noche*<sup>8</sup>.

In questo modo il santo rimane in presenza di Dio “sebbene sia notte” in questo mondo, dove Dio è presente nel pane dell’Eucaristia. L’esperienza mistica non separa il santo dalla Chiesa, ma è anzi la sua guida ai misteri sacramentali.

La poesia religiosa di San Giovanni della Croce è la poesia più erotica del Barocco. Le immagini sessuali sono frequenti, e arrivano e farsi provocanti:

*Quedé y olvidéme,  
El rostro recliné sobre el Amado,  
Cesó todo, y dejéme,  
Dejando mi cuidado  
Entre las azucenas olvidado*<sup>9</sup>.

Il santo avrebbe spiegato queste immagini come poesia erotica “*a lo divino*”. La psicologia moderna potrebbe interpretare il nichilismo della *noche oscura* come una rimozione della “censura” della coscienza, come “evasione abissale” attraverso il subconscio. L’“ignoranza” sarebbe l’immagine dello stesso subconscio:

*Entréme donde no supe,  
y quedéme no sabiendo,  
Toda ciencia trascendiendo*<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> N. d. t.: San GIOVANNI DELLA CROCE, *Cantar del alma que se goza de conocer a Dios por fe*, vv. finali (30-32): «Questa viva fonte che desidero / io la vedo in questo pane di vita / sebbene sia notte».

<sup>9</sup> N. d. t.: San GIOVANNI DELLA CROCE, *Noche oscura del Alma*, vv. 36-40: «Giacqui e mi dimenticai, / il viso reclinai sull’Amato; / tutto cessò e mi abbandonai / dimenticando tra i gigli i miei affanni ».

<sup>10</sup> N. d. t.: San GIOVANNI DELLA CROCE, *Coplas hechas sobre un éxtasis de alta contemplación*, vv. 1-3: «Entrai dove non sapevo / e rimasi non sapendo / ogni scienza trascendendo» (trad. it. Dario Chioli).

Ma questa interpretazione porta a contraddizioni inestricabili. L'evasione è fuga: e Pedro Salinas evidenzia, con ragione, il carattere centripeto di questa poesia puramente [818] emotiva, "poesia pura", senza il minimo elemento narrativo o didattico a cui l'interpretazione psicanalitica possa appoggiarsi. Rimane soltanto, come contenuto, la stessa espressione. Per questo Jean Baruzi pone al centro del suo studio sul santo il seguente problema: allegoria o simbolo? Se la poesia di San Giovanni della Croce rappresenta allegorie, segnali razionalmente comprensibili di sentimenti irrazionali, allora è poesia, per così dire, didattica, per "*hacer más representable un concepto*"<sup>11</sup>; e in questo caso l'interpretazione psicanalitica è giustificata, in quanto sarebbe la razionalizzazione di ciò che la "censura" morale non lascia passare oltre il limite della coscienza. Ma la poesia di San Giovanni della Croce non rappresenta allegorie. Il termine "*noche*" ha almeno tre, e forse quattro significati, il quarto essendo la reinterpretazione dei simboli stoici, così frequenti nella poesia spagnola, del silenzio e della "*soledad*" (solitudine):

*La noche sosegada*

*En par de los levantes de la aurora,*

*La música callada,*

*La soledad sonora*<sup>12</sup>.

La poesia del santo è "poesia pura", perché non può essere parafrasata in concetti razionali; rappresenta simboli di esperienze ineffabili. Per questo il suo limite ultimo è la "*música callada*", la "*soledad sonora*", antitesi che si incontrano anche in Vaughan e delle quali si ricorderà il romanticismo di Novalis e Wordsworth.

Questa analogia con il romanticismo di poeti consapevolmente medievalisti è abbastanza curiosa. San Giovanni della Croce, il maggiore "poeta notturno" di tutti i tempi, è, al di fuori della poesia, uno spirito solare, un umanista; le sue citazioni latine meritano uno studio particolare, e quanto alla sua frase «*Un solo pensamiento del hombre vale más que todo el mundo*»<sup>13</sup> sarebbe difficile dire se ricordi più Pascal o Descartes. In ogni caso è un concetto della tradizione platonico-agostiniana; e con ragione Alois Mager ha respinto le interpretazioni tomistiche di Garrigou-Lagrange, guadagnandosi con ciò gli applausi dei gesuiti che preferiscono un'interpretazione della mistica del santo secondo concetti meno rigorosi. Il pensiero va a Suárez e a Duns Scoto. San Giovanni della Croce è più medievale dei suoi contemporanei rinascimentali. La sua dottrina è un ponte tra la

---

<sup>11</sup> N. d. t.: "Rendere più rappresentabile un concetto", secondo l'espressione di Calderón, cfr. cap. 5.2, p. 640.

<sup>12</sup> N. d. t.: SAN GIOVANNI DELLA CROCE, *Cántico espiritual*, strofa 15: «la notte tranquilla / al sorgere dell'aurora / la musica silente / la solitudine sonora».

<sup>13</sup> N. d. t.: SAN GIOVANNI DELLA CROCE, *Avisos espirituales*, Prólogo, 35: «Un solo pensiero dell'uomo vale più di tutto il mondo».

mistica fiamminga [819] e la poesia barocca; esprime la mistica medievale in versi barocchi. La guida poetica per attraversare questo ponte è Garcilaso de la Vega: la sua poesia rinascimentale è la base dell'espressione poetica del santo, che la trasfigura "a lo divino". Dámaso Alonso considera San Giovanni della Croce il supremo realizzatore della poetica garcilasiana, e perciò il maggior poeta della lingua castigliana. Non concordano con lui gli umanisti come Ortega y Gasset, che preferiranno sempre Fra Luis de León. Ma la poesia di San Giovanni della Croce è, in più di un senso, al di là delle discussioni e perfino al di là del tempo; con la sua "purezza" essa compie il miracolo di esprimere la "música", la "soledad sonora", che è il contenuto stesso dell'indicibile esperienza mistica, reso luminoso "aunque de noche".

I vecchi manuali di storia della letteratura spagnola si impegnarono a mettere in risalto la figura del poeta Alonso de Ledesma (1562-1623), fondatore di una singolare "scuola" di poesia, il "concettismo": un gioco di concetti, in luogo del supposto gioco di parole dei gongoristi. Come si vede, la distinzione è abbastanza precaria, facendoci sembrare che "concettismo" e "culteranismo" siano più o meno la stessa cosa. Accadde tuttavia che Quevedo, il maggiore avversario del culteranismo, non ebbe obiezioni da opporre al concettismo, che i gongoristi, dal canto loro, osteggiarono. In verità gli autori di quei manuali non sapevano bene dove collocare, storicamente, questo Ledesma; e forse per lo stesso motivo i manuali più recenti ne omettono il nome. In realtà Ledesma è un mistico, per quanto non dei più profondi. Góngora non è un mistico, è un naturalista. La dottrina di Ledesma è il tentativo di volgere "a lo divino" il gongorismo; i suoi giochi di parole si basano sulle teorie agostiniane relative alla realtà dei concetti astratti. Ledesma è "realista" nel senso scolastico del termine. Il suo antiaristotelismo, forse inconsapevole, in un'epoca in cui l'esistenza del platonismo era già precaria, pose Ledesma vicino alle altre correnti "di opposizione" al Barocco. La secolarizzazione del concettismo, "a lo profano", si realizza nel barocco stoico di Quevedo, e poi in Gracián.

[820] Il consueto accostamento di Santa Teresa di Ávila (1515-1582) a San Giovanni della Croce si giustifica con l'amicizia e le attività comuni dei due grandi santi appartenenti allo stesso ordine, quello del Carmelo; e tuttavia non smette di produrre gravi incomprensioni. La santa soleva chiamare San Giovanni «mi pequeño Séneca»<sup>14</sup>, dimostrando con ciò una perfetta consapevolezza dell'umanesimo del santo; ma il soprannome era abbastanza inesatto. Santa Teresa non era una donna erudita, e dall'erudizione umanistica del confratello la separava un realismo profondo. Con Santa Teresa siamo sulla terraferma, lontano dall'atmosfera celeste di San Giovanni, che solo gli eletti potevano respirare. L'indole popolare della devozione teresiana è stata oggetto di studi specialistici; anche l'espressione della santa è popolare, e tipicamente castigliana. L'origine

---

<sup>14</sup> N. d. t.: «Il mio piccolo Seneca».

aristocratica della famiglia non è una circostanza distintiva, in un paese di *hidalgos* e in un secolo aristocratico, e la forma aristocratica di certi pensieri teresiani si basa piuttosto sulle letture predilette della sua giovinezza, i romanzi cavallereschi. Versioni popolari dei medesimi romanzi incantarono il povero calderaio ambulante John Bunyan; e forse uno studio comparativo rivelerebbe curiose analogie tra il pericoloso viaggio dell'eroe di *The Pilgrim's Progress* attraverso i paesaggi di un'Inghilterra fantastica e i viaggi penosi dell'autrice del *Libro de las fundaciones* (Il libro delle fondazioni, 1573-82) attraverso una Castiglia molto reale, e tuttavia illuminata da visioni mistiche che anche Bunyan non ignorava.

Di fatto, Santa Teresa è una santa popolare, incomparabilmente più realista del suo confratello poeta. In una maniera molto spagnola, la mistica di Santa Teresa è più ascetica, ed ella dedicò all'asceti [821] una delle sue opere più importanti, il *Camino de perfección* (Cammino di perfezione, 1569-76). Soprattutto la lettura delle sue lettere impressiona per il realismo, per il temperamento, per la capacità d'azione. Nella memoria, tuttavia, rimane un'altra Teresa: una santa pomposa, grande dama di Spagna, con gli occhi rivolti al Cielo: la statua barocca di cui la Controriforma diffuse mille esemplari nelle chiese dell'Europa cattolica. La più famosa di queste sculture è quella che il grande Bernini realizzò per la chiesa di Santa Maria della Vittoria a Roma, che raffigura la santa mentre sviene davanti alla visione inconfondibilmente erotica di un angelo. Francamente, l'aspetto estatico, sovramondano, esaltato di Teresa Sánchez de Cepeda Dávila y Ahumada<sup>15</sup> fa meno parte della sua santità che della sua storia. La grande santa fu un'isterica: dopo l'analisi discreta dei documenti fatta dal bollandista Hahn non restano dubbi. Ma nella misura in cui l'isteria non è stata indicata come fonte di una pretesa insanità mentale, e ammettendo che la santità autentica possa accompagnarsi all'isteria, non esiste contraddizione tra le due qualifiche.

Valbuena Prat ha richiamato l'attenzione sul realismo della devozione della santa: «*Entended*», diceva Teresa, «*que si es en la cocina, entre los pucheros anda el Señor*»<sup>16</sup>; il lettore ricorderà il realismo delle «*comedias de santos*»<sup>17</sup> e dei quadri di Murillo, nei quali la Vergine appare ai fratelli laici nella cucina del convento. La memoria di Santa Teresa è piena di leggende del genere, ed ella impiega con piacere le frasi saporite del gergo esibendo, nelle lettere, sincerità inattesa e lampi di umorismo. L'energia della sua espressione è enorme, sostenuta dal linguaggio un po' arcaico. Teresa appartiene alla vecchia stirpe di Castiglia: sobria, pratica, altera, indipendente come il Cid. Alle consorelle dà i consigli più dettagliati sull'amministrazione e la gestione dei conventi; alle autorità ecclesiastiche che vogliono impedire la sua riforma del Carmelo Teresa si oppone con

---

<sup>15</sup> N. d. t.: Questo il nome secolare della santa.

<sup>16</sup> N. d. t.: Santa TERESA DI ÁVILA, *Libro de las fundaciones*, 5,8: «Sappiate che, quando siete nella cucina, tra le pignatte si aggira il Signore».

<sup>17</sup> N. d. t.: «Commedie di santi», genere teatrale spagnolo in cui veniva drammatizzata la vita di un santo.

energia indomabile; perfino al nunzio apostolico e allo stesso re scrive con la consapevolezza della propria missione, impiegando espressioni rispettose ma poco diplomatiche. Vi è in lei qualcosa di Don Chisciotte, della sua passione per la buona causa, del suo romanticismo. In gioventù la futura santa aveva amato i romanzi cavallereschi, e il *Libro de las fundaciones*, relazione realistica delle sue attività monastiche, la mostra a cavallo [822] di una mula mentre viaggia, come Don Chisciotte, lungo le strade regie, pernottando in taverne miserabili, lottando contro il sole, la polvere, i ladri con arie da *hidalgos*, vincendo ogni difficoltà, fondando e visitando conventi e salvando la Chiesa moralmente decaduta della Spagna.

Per questa attività Teresa appartiene alla Controriforma, all'epoca successiva al Concilio di Trento, l'epoca della fondazione di molti nuovi ordini e congregazioni e dello sviluppo della Compagnia di Gesù, epoca nella quale una "nuvola di testimoni" dimostrò al mondo, con l'azione e col pensiero, la verità divina. Teresa, che è una di questi testimoni, pare limitarsi all'azione: «*No está la cosa en pensar mucho, sino en amar mucho*»<sup>18</sup>. La sua religiosità fundamentalmente popolare esclude i voli del pensiero teologico. Teresa vive nella liturgia, nell'adorazione del Santissimo Sacramento. Vede la storia biblica e le vite dei santi come quadri viventi, come i dipinti naturalisti, pieni di sangue, delle chiese spagnole. Queste scene, i santi e lo stesso Redentore le appaiono nell'atto di entrare nella sua cella, dove conversano con l'umile religiosa e le rivelano il significato delle sofferenze umane; e quando Teresa sente di trovarsi in unione mistica con la divinità, cade svenuta. Qui abbiamo la grande visionaria. *Las Moradas o el Castillo Interior* (1577) è il più grande libro di devozione mistica in lingua spagnola, e forse in qualunque altra lingua. L'energia del pensiero antitetico ("*Todo y Nada*", tutto e nulla) è superata soltanto dalla tenerezza di quest'anima che fu realmente ciò che aspirava ad essere: un'"*alma hermosa*" (anima bella). L'espressione divenne, in epoche posteriori, un luogo comune della mistica europea, e poi del sentimentalismo letterario. In Teresa non vi è nulla di ciò. La grande poesia non è mai sentimentale, e Teresa fu, oltre che scrittrice in prosa, una poetessa straordinaria ma ispirata, che trasformava "*a lo divino*" espressioni popolari di amore ardente:

*Esta divina prisión  
del amor con que yo vivo  
ha hecho a Dios mi cautivo  
y libre my corazón;  
y causa en mi tal pasión  
ver a Dios mi prisionero,*

---

<sup>18</sup> N. d. t.: Santa TERESA DI ÁVILA, *El Castillo Interior*, Cuartas Moradas, cap. I: «Non si tratta di pensare molto, ma di amare molto».



*que muero porque no muero*<sup>19</sup>.

[823] In questi versi c'è tutta Teresa: la religiosità popolare, l'estasi visionaria, l'energia ardente, e un'altra cosa ancora, che si rivela nei versi seguenti:

*Ay, qué larga es esta vida,  
qué duros estos destierros,  
esta cárcel, estos hierros  
en que el alma está metida!*<sup>20</sup>

Il pensiero è quello del platonismo rinascimentale, incompatibile con l'attivismo della santa, come pure con l'espressione popolare. Contraddizioni del genere si incontrano solo nel Barocco, in cui si inquadra anche meglio l'ascetismo moralista di Santa Teresa. Come Teresa si appoggia, forse senza saperlo bene, a dottrine della mistica platonico-agostiniana, così ella incarna il misticismo<sup>21</sup> realista, tipico della razza spagnola, il misticismo dell'azione che si alleò con le forze della Controriforma, di cui la Spagna divenne il campione, e che si esaurì con lei. Come rappresentante di questa mistica dell'azione, Teresa è una santa del Barocco; appartiene, senza saperlo, al realismo aristotelico. In questo modo Teresa diede alla tradizione mistica medievale, minacciata dall'intellettualismo neotomista e poi dal razionalismo filosofico, la forza di vincere il secolo che identificò mistica e angustia, di modo che la tradizione platonica potesse arrivare al XVIII secolo, nel quale si trasformerà in pietismo, sentimentalismo e preromanticismo.

Questa missione storica della mistica teresiana si realizzò al di fuori della Spagna. Nella patria di Santa Teresa la mistica proseguì come religiosità popolare. Caratteristica è l'opera di un scrittore dal talento straordinario, Fra Pedro Malón de Chaide (1530-1589): nel suo *Libro de la conversión de la Magdalena* (1588), narrazione ascetica, vivissima, il realismo si trasforma in naturalismo; l'editore moderno di questa curiosa opera, il padre Félix García, la paragona alle sculture spagnole in legno, alle statue di santi che sudano sangue e piangono [824] lacrime di pietre preziose, i santi che vengono portati in processione per le vie delle città spagnole accompagnati da cortei di asceti, grida del popolo e spari di soldati. E' la Spagna pittoresca. Ma l'opera di Malón de Chaide è quella di un grande artista, e perciò meno popolare degli scritti del gesuita Juan Eusebio Nieremberg

---

<sup>19</sup> N. d. t.: Santa TERESA DI ÁVILA, *Vivo sin vivir en mí*, vv. 11-17: «Questa divina prigione / dell'amore col quale io vivo / ha reso Dio mio prigioniero / e libero il mio cuore; / e causa in me una tale passione / vedere Dio mio prigioniero / che muoio perché non muoio».

<sup>20</sup> N. d. t. *Ibidem*, vv. 18-24: «Ah, quanto è lunga la vita, / quanto sono duri questi esili, / questo carcere, questi ferri / nei quali l'anima è incatenata».

<sup>21</sup> P. ROUSSELOT, *Les mystiques espagnols*, Paris, 1867.

(1595-1658), nei quali il sentimento della pietà si mescola a descrizioni macabre e terrificanti e all'ascetismo sobrio dei castigliani. Malgrado ciò, i libri di Nieremberg, graditi al gusto barocco, furono tradotti in tutte le lingue e contribuirono alla notorietà universale della mistica spagnola.

Questa notorietà non si limitò ai paesi cattolici. Jeremy Taylor e Richard Crashaw celebrarono e cantarono Santa Teresa; nell'olandese Dullaert si trova un'eco della poesia mistica spagnola; i libri ascetici spagnoli influenzarono la letteratura edificante dei luterani tedeschi.

In Francia la mistica spagnola incontrò una situazione delle più complesse: parte del paese era protestante, soprattutto l'aristocrazia e la borghesia, e la parte cattolica si oppose, per un gallicanesimo inveterato, alle esigenze della Controriforma tridentina. terminate le guerre di religione, anche la Francia devastata era un deserto spirituale; la mistica spagnola arrivò, insieme ad un'ondata di umanesimo cristiano, e produsse il fenomeno di un Rinascimento cattolico.

Le guerre di religione lasciarono riflessi in tutta la letteratura francese dell'epoca, in Ronsard non meno che in Montaigne e in Malherbe; ma le due opere rappresentative della controversia, *Les Tragiques* di D'Aubigné<sup>22</sup> e la *Satire Menipée*<sup>23</sup> non ebbero conseguenze: la pacificazione voluta dal re Enrico IV si basava sulla stanchezza generale della nazione e sull'indifferentismo religioso del monarca. Solo mezzo secolo dopo, una controversia religiosa riguardante i giansenisti di Port Royal scosse l'intera Francia, dividendo la letteratura francese in due campi opposti, così che da quell'epoca esistono le famose "due France", nelle quali la lotta si rinnova, di quando in quando, sotto etichette ideologiche sempre diverse: "*plus ça change, [825] plus c'est la même chose*"<sup>24</sup>. La letteratura francese moderna nacque da un controversia teologica; tra San Francesco di Sales e Port Royal, nella prima metà del XVII secolo, la Francia deve pertanto essere stata teatro di profonde trasformazioni religiose, che sono sfuggite all'attenzione degli storiografi della letteratura. Henri Bremond ha rivelato tali trasformazioni, riscoprendo una vasta letteratura mistica dimenticata e rinnovando completamente la storia letteraria francese del XVII secolo<sup>25</sup>. La mistica spagnola esercitò sul movimento un'influenza decisiva. Ma la prima fonte del rinnovamento religioso è di origine italiana.

La Controriforma in Italia<sup>26</sup> fu attuata, come dappertutto, mediante la propaganda e la violenza. La violenza era alleata alla dominazione spagnola, il che spiega l'avversione dei patrioti italiani; e la propaganda, diretta contro la corruzione morale del clero e volta a ottenere dal popolo soprattutto un'obbedienza liturgica, si accontentava di risultati superficiali, tollerando abusi e superstizioni,

---

<sup>22</sup> N. d. t.: Cfr. cap. 4.4, pp. 516-517.

<sup>23</sup> N. d. t.: Cfr. cap. 4.4, pp. 514-515.

<sup>24</sup> N. d. t.: "Più cambia, più è la stessa cosa", cfr. cap. 4.2, p. 368, n. 13.

<sup>25</sup> H. BREMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, 10 voll., Paris, 1916/1932 (2.a ed. Paris, 1935); G. DE REYNOLD, *Le XVIIe siècle. Le Classique et le Baroque*, Montreal, 1944; J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, 1953.

<sup>26</sup> M. PETROCCHI, *La Controriforma in Italia*, Roma, 1947.

adottando un atteggiamento compiacente nei riguardi dei potenti e creando un'ipocrisia generalizzata. Questo è il cupo quadro familiare ai lettori de *I Promessi sposi* di Manzoni. Agli studiosi moderni la Controriforma italiana ha rivelato altri aspetti. Anche in Italia comparve una "nuvola di testimoni" estatici come San Giuseppe da Copertino e Santa Maria Maddalena de' Pazzi, accanto a santi attivi come Camillo de Lellis. Un rappresentante straordinario della religiosità popolare fu il francescano Fra Bartolomeo Cambi da Salutio<sup>27</sup>, mistico ed estatico, asceta, predicatore popolare dall'influenza immensa, poeta sacro, che figura degnamente tra San Francesco e Savonarola. Un centro di autentica attività riformatrice fu la Curia arcivescovile di Milano, diretta dal santo vescovo Carlo Borromeo, e poi dal cardinale Federigo Borromeo. Dalla Savoia, allora provincia del ducato italiano di Piemonte, [826] sorse un santo che in Francia continuerà l'opera di San Carlo Borromeo: San Francesco di Sales.

San Francesco di Sales (Saint François de Sales, 1567-1622) è, in primo luogo, l'apostolo della Savoia: riconquistò i territori calvinisti attorno a Ginevra, la città di Calvino, della quale il santo era vescovo, così come San Carlo Borromeo aveva ricondotto al cattolicesimo le zone protestanti della Valtellina. Obbedendo alle direttrici del papato, si assicurò la vittoria mediante la fondazione dell'Ordine delle Visitandine, la fondazione di collegi e di opere di carità. Francesco di Sales si distingue dagli apostoli italiani della Controriforma proprio per la sua formazione italiana, e cioè umanista. Fu allievo dell'università di Padova, amava le letture classiche, citava Seneca, come facevano Lipsius e Montaigne, anche nei sermoni e nella vasta corrispondenza con amici e amiche che si affidavano alla sua direzione spirituale. Da questo aspetto letterario dell'attività del santo nacquero i suoi libri, manuali di un cristianesimo sereno, calmo e perfino allegro, manuali di morale cristiana per gente colta e bene educata. Nella rappresentazione letteraria si rivela la tendenza generale della Controriforma, di origine gesuita, di rivolgersi principalmente alle classi superiori della società; con tale tendenza era in relazione la compiacenza, per non dire a volte il lassismo morale, dei direttori di coscienza. Francesco di Sales non pensava, ovviamente, di facilitare il cristianesimo; intendeva soltanto dimostrare che nella nostra stessa natura agiscono forze morali parallele, e che pertanto il fine non è inaccessibile né di una difficoltà sovrumana. La sua stessa "conversione", nel 1585, era consistita nel rifiutare la dottrina agostiniana della predestinazione, accettando la tesi del merito delle opere umane. In questo senso, per la sua fiducia nell'uomo, Francesco di Sales è un umanista come Erasmo o Montaigne. Solo che Francesco di Sales [827] sottolineò che l'uomo dipende da Dio, non dal "*Deus absconditus*"<sup>28</sup> dei calvinisti, ma dal Dio dell'amore. Così la religione non è un intervento severo del moralismo contro la natura umana, ma l'equilibrio sereno tra forze umane e forze divine. Se tale equilibrio assomiglia, a volte,

---

<sup>27</sup> F. SARRI, *Il venerabile Fra Bartolommeo Cambi da Salutio*, Firenze, 1925.

<sup>28</sup> N. d. t.: Dio nascosto.

all'“atarassia” stoica, lo stile smentisce subito il paragone: è uno stile tenero, fiorito, anche troppo fiorito per i nostri gusti, espressione di un cristianesimo amorevole. Lo stesso santo non appare soddisfatto dalla sintesi dell'*Introducción à la vie dévote* (Introduzione alla vita devota, 1609): nella seconda edizione del 1619 la emendò molto, nella direzione di un'armonia più classica; ma rimase il gusto per le esclamazioni, per i paragoni ampiamente sviluppati, per le metafore nuove<sup>29</sup>. Non arrivò al classicismo, semmai all'aristotelismo stilistico, che appartiene al Barocco. Però il suo “cristianesimo per gente colta e bene educata” sarà quello del classicismo francese dei grandi signori e delle grandi dame, che brillano a corte e si dedicano, clandestinamente, a letture edificanti e a opere di ascesi e di carità.

Nel 1602 Francesco di Sales si trovava a Parigi. Il re Enrico IV, che le ragioni di stato avevano convertito al cattolicesimo, divenne un cattolico zelante, malgrado i suoi costumi rilassati. Il monarca rifiutava ancora di riconoscere ufficialmente i decreti di Trento, ma desiderava appoggiare il Rinascimento religioso iniziato per un verso dai gesuiti e per l'altro dagli amici e discepoli di Francesco di Sales<sup>30</sup>. E' l'epoca dell'“umanesimo devoto”, tra i cui rappresentanti principali Bremond include il gesuita Pierre Le Moyne, autore dell'epopea sacra *Saint Louis ou le héros chrétien* (San Luigi o l'eroe cristiano, 1635-58) e del manuale *De la dévotion aisée* (La devozione facile, 1652)<sup>31</sup>, che Pascal attaccherà. All'umanesimo devoto, alla maniera italiana, si opporrà la tendenza più rigorista degli oratoriani, che Bremond definisce “*École française*”<sup>32</sup>, ma che nascerà al di là dei Pirenei.

Fin dall'inizio alle influenze italiane si aggiungono quelle della mistica spagnola, e già sappiamo che nel XVII secolo spagnolizzazione significa Barocco. Il primo centro del Rinascimento religioso sarà presso la frontiera con l'Italia, in Provenza; è là che si fondano i primi conventi francesi [828] degli Oratoriani e delle Orsoline. La mentalità attiva e serena di Francesco di Sales continua ad agire in San Vincenzo de' Paoli (1581-1660), il fondatore dei Lazzaristi e delle Figlie della Carità; ma questi è già discepolo della maggior figura tra i nuovi apostoli della Francia, il cardinale Pierre de Bérulle (1575-1629), fondatore dell'“*École française*”, che nel 1611 creò l'Oratorio francese e riorganizzò il Carmelo; Bérulle era già imbevuto di mistica spagnola. Philippe Thibaut è il primo grande carmelitano francese. La fondatrice del primo convento delle Carmelitane Scalze secondo la regola di Santa Teresa è Barbe Avrillot, che sposò un certo Pierre Acarie; prima di entrare nell'ordine, Madame Acaire era il centro di un salotto, una specie di corrispondente religioso dell'Hôtel de Rambouillet, frequentato da Bérulle e dai suoi discepoli. E tra questi discepoli di

---

<sup>29</sup> F. VINCENT, *Le travail du style chez saint François de Sales*, Paris, 1923.

<sup>30</sup> H. BREMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion*, voll. II, III, 2.a ed., Paris, 1935.

<sup>31</sup> N. d. t.: Si veda anche cap. 5.3, p. 667.

<sup>32</sup> N. d. t.: Scuola francese.

Bérulle e amici di Madame Acaire c'era il cappuccino padre Joseph (François le Clerc du Tremblay, 1577-1536) collegato ai *précieux* come autore di una epopea eroico-sacra, *Turcias* (1625), in lingua latina, e collegato anche a circoli molto differenti come segretario del cardinale Richelieu. Il padre Joseph era il diplomatico più temuto del suo tempo, l'incarnazione del "segretario diabolico" del machiavellismo leggendario; con lui cala sul movimento mistico francese l'ombra di Antonio Pérez. Lo spirito di Bérulle si conservò più puro tra gli oratoriani francesi: il più grande tra loro, Charles de Condren (1588-1641), è oggi considerato da alcuni storici cattolici un autentico genio religioso, superiore allo stesso Pascal; la sua biografia, scritta con uno spirito teresiano nel 1643 da padre Amelote, è apprezzata come il primo romanzo psicologico. Un altro oratoriano dell'epoca, Jean-Jacques Olier (1608-1657), è il fondatore del Seminario di St. Sulpice a Parigi, che fu per due secoli la culla del cattolicesimo liberale. Da questo circolo uscì Marie Martin (1599-1672)<sup>33</sup>, che in convento assunse il nome di Marie de l'Incarnation, grande mistica e fondatrice dei conventi delle Orsoline in Canada. Bremond si esprime chiaramente: «*Marie de l'Incarnation est notre Thérèse*»<sup>34</sup>.

Siamo in pieno Barocco. La riscoperta del movimento mistico ha come conseguenza la rivalutazione della letteratura religiosa dell'epoca, intimamente legata al Barocco dei *précieux*: Desmarets e Godeau, rappresentanti letterari del Rinascimento religioso, figurano tra gli autori di epopee eroico-sacre e di romanzi eroico-galanti. Si tratta, a volte, di letteratura [829] "a lo divino", come nel caso di Jean-Pierre Camus (1584-1652), vescovo di Belley, collaboratore e amico devoto di Francesco di Sales. Turbato dall'influenza erotica, che considerava nefasta, presente nei romanzi pastorali e d'avventure, Camus scrisse romanzi simili con scopi differenti. *Palombe ou La Femme honorable* (Paloma, o la donna onorevole, 1625) è un'*Astrée* "a lo divino", altrettanto illeggibile, "précieuse", e tuttavia preziosa come testimonianza del Barocco francese.

La maniera di scrivere "a lo divino", è l'inversione barocca del procedimento dei petrarchisti del Rinascimento, che impiegarono immagini religiose per esprimere sentimenti erotici. In Francia, questa è la specialità del "concettista" Desportes, e una simile inversione si incontra nel procedimento poetico di Jean de La Ceppède (1548/50 – 1623), che utilizza termini militari per descrivere le scene della Passione. Il "vexilla regis prodeunt"<sup>35</sup> diventa

*Les cornettes du Roy volent par la campagne*<sup>36</sup>,

---

<sup>33</sup> N. d. t.: Marie Guyart, sposata Martin.

<sup>34</sup> N. d. t.: «Maria dell'Incarnazione è la nostra Teresa».

<sup>35</sup> N. d. t.: "Avanzano i vessilli del re", da un inno di Venanzio Fortunato (sec. VI).

<sup>36</sup> N. d. t.: Jean DE LA CEPPÈDE, *Vexilla regis*, v. 1: «Le cornette del re volano attraverso la campagna» (cornetta indicava un reparto di cavalleria e in seguito un grado militare).

e rivolto a Cristo il poeta dice:

*Tous vos faits, tous vos dits on un sens héroïque*<sup>37</sup>.

La Ceppède fa parte di una vasta letteratura religiosa, o per lo meno imbevuta di spirito religioso, che si esprime in forme barocche: è la letteratura barocca della Controriforma francese, che è un classicismo religioso perché impregnato del realismo che aveva appreso dalla mistica spagnola; non è in opposizione al nascente classicismo su base aristotelica del “*Siècle de Louis XIV*”<sup>38</sup>, ma anzi ne è il precursore<sup>39</sup>.

[830] Come avvenne in Spagna e in Inghilterra nel rapporto tra Garcilaso e i poeti barocchi o in quello tra i lirici elisabettiani e i *metaphysical poets*, anche in Francia quella poesia barocca ha radici rinascimentali: i suoi precursori sono gli ultimi germogli della *Pléiade*. Il più importante di questi intermediari, Jean de Sponde (1557-1595), è stato riscoperto solo di recente, dopo un oblio di più di tre secoli; in forme ronsardiane esprime angustie religiose che ricordano Pascal. Della stessa stirpe è Jean-François Sarrazin (1614-1654), i cui sonetti sulla desolazione materiale e spirituale della Francia somigliano, a volte, alle espressioni che il suo contemporaneo Andreas Gryphius dedicava alla Germania devastata dalla Guerra dei Trent’Anni. Non va dimenticato, infine, quel grande precursore dello stile barocco in lingua francese che fu Théodore Agrippa d’Aubigné (1552-1630). Ma costui è protestante e nemico della società aristocratica che circondava il sovrano, che combatteva con le armi di un’elevata satira poetica.

La risposta cattolica è quell’eroismo “*a lo divino*” di cui La Ceppède è uno dei portavoce più decisi. La medesima mentalità aristocratico-cattolica ispira l’epopea eroico-sacra *Clovis ou la France chrétienne* (Clodoveo o la Francia cristiana, 1657) di Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1595-1676), che scrisse anche romanzi eroico-galanti; questo frequentatore [831] dell’Hôtel de Rambouillet tradusse l’*Imitatio Christi* rivelandosi, ne *Les Délices de l’Esprit* (Le delizie dello spirito, 1675), un mistico dell’orazione, come testimonia Bremond. Desmarets è oggi poco leggibile; pare sia stato il Chateaubriand<sup>40</sup> della sua epoca, il cui Lamartine<sup>41</sup> fu Antoine Godeau (1605-1672), vescovo di una diocesi della Provenza, aperto alle influenze mariniste e più liricamente emozionato, in generale, dei suoi contemporanei. Un lirismo abbondante, alla maniera spagnola, compare nelle poesia del

---

<sup>37</sup> N. d. t.: Jean DE LA CEPPÈDE, *Les Théorèmes sur le sacré mystère de nostre rédemption*, I, XXX: «Tutti i Vostri fatti, tutti i Vostri detti hanno un senso eroico».

<sup>38</sup> N. d. t.: “Secolo di Luigi XIV”, con riferimento al titolo dell’opera storica di Voltaire.

<sup>39</sup> J. ROUSSET, *La Littérature de l’âge baroque en France*, Paris, 1953.

<sup>40</sup> N. d. t.: Su Chateaubriand cfr. cap. 7.1, p. 1388.

<sup>41</sup> N. d. t.: Su Lamartine cfr. cap. 7.1, p. 1416.

francescano Martial de Brive (m. 1650), il gongorista tra i poeti francesi, che trasforma versetti biblici o brani della liturgia in autentici torrenti di metafore.

La figura più spagnola e più completa tra i poeti religiosi del Barocco francese è Guillaume<sup>42</sup> de Brébeuf (1618-1661). L'opera più importante della sua vita è la traduzione della *Farsaglia* dello stoico romano-spagnolo Lucano, traduzione molto calunniata dai classicisti, ma non del tutto spregevole; Brébeuf la completò subito dopo con una parodia eroicomiche, mostrando in tal modo un atteggiamento antitetico molto barocco. Gli *Entretien solitaires* (Colloqui solitari, 1660) sono opere di un poeta lirico notevole che esplora esperienze interiori con tono grave e sincero.

*Ainsi contre soi-même il n'a pas de refuge,  
Il est son châtement aussi bien que son juge,  
L'instrument de sa peine aussi bien que l'auteur,  
[832] Et devient malgré lui, pour punir ses offenses,  
De vos rudes vengances  
Le rude exécuteur<sup>43</sup>.*

Il pensiero che si esprime in questi cupi versi è puramente stoico; lo stile poetico di questo stoico cristiano appare un po' *précieux*. In Brébeuf si incontrano, in maniera tipicamente barocca, cristianesimo e stoicismo, gongorismo e classicismo. Il prosatore di questa corrente è Jean-Louis Guez de Balzac.

Jean-Louis Guez de Balzac (1597-1654) è considerato il Malherbe della prosa francese, il creatore della frase classica armoniosa ed equilibrata. Ciò che si rimprovera a Balzac è la mancanza di idee, il continuo luogo comune che, a sua volta, avrebbe facilitato la diffusione del nuovo stile. Anche Sainte-Beuve, che lo paragona a Isocrate e a Tito Livio, lo dice superficiale; ma gli dedica due volte lo stesso aggettivo: "*Isocrate chrétien*" e "*Tite-Live chrétien*"<sup>44</sup>. In effetti Balzac è cristiano; appartiene al Rinascimento religioso, all'"umanesimo devoto". Ma non è un cristiano platonizzante. Il suo ideale è espresso dal titolo di una delle sue opere: *Socrate Chrétien* (Socrate cristiano, 1661). E', per così dire, l'antitesi di Francesco di Sales e di Lipsius. Balzac è uno stoico cristiano, come Brébeuf, come Quevedo, al quale si avvicina in uno "specchio dei principi", *Le Prince* (Il principe, 1631); e dallo stoicismo politico di Balzac discende la tragedia politica di Corneille. La sua epistolografia, veicolo principale della diffusione della sua influenza, risente dell'influenza di

---

<sup>42</sup> N. d. t.: Anche noto col nome di Georges.

<sup>43</sup> N. d. t.: Guillaume DE BRÉBEUF, *Sur les Inquiétudes de la mauvaise Conscience*, vv. 24-30: «Così contro se stesso non trova rifugio; / egli è il proprio castigo, come pure il proprio giudice, / lo strumento della sua pena, come l'autore di essa, / e diviene suo malgrado, per punire le proprie colpe, / delle Vostre dure vendette / l'aspro esecutore».

<sup>44</sup> N. d. t.: "Isocrate cristiano" e "Tito Livio cristiano".

Antonio Pérez. Balzac, creatore della prosa classica, è uno spirito barocco; la stessa abbondanza di metafore nella sua prosa non è molto classica. Il fatto che il classicismo francese cominci con l'opera di un discepolo di Antonio Pérez e lontano parente di Quevedo merita di essere ricordato.

La prosa di Balzac è uno strumento formale; può servire ai greci come ai troiani, e servì ugualmente ai giansenisti e agli oratori sacri ortodossi. Il giansenismo fu in rapporti molto evidenti, per quanto non sempre amichevoli, con il movimento mistico: Mère Angélique Arnauld, la riformatrice [833] di Port Royal, è una discepola di Francesco di Sales, e l'abate di Saint Cyran, direttore spirituale dei primi giansenisti, era amico di san Vincenzo de' Paoli. Solo che il giansenismo è una reazione antimistica e antiaristotelica, mentre il classicismo antimistico di Bossuet e Bourdaloue è aristotelico; ma i due movimenti reagiscono ugualmente contro l'influenza spagnola, servendosi a tale scopo della prosa di Balzac. Più vicini al Barocco sono, paradossalmente, i grandi oratori sacri, che sembrano molto classicisti perché creano una prosa aristotelica corrispondente alla poesia aristotelica.

Evidentemente, si tratta di un aristotelismo diverso da quello dei gongoristi. Difficile fu la vittoria del Barocco borghese di Luigi XIV, "*ce grand roi bourgeois*", sul Barocco aristocratico e sul gusto popolare; e il risultato non si comprende bene senza prendere conoscenza dei predecessori spagnoli. Come la poesia gongorista deriva dallo stile rinascimentale, quello de Garcilaso de la Vega e di Fernando de Herrera, così anche lo stile barocco dell'omiletica comincia con le dottrine sull'eloquenza sacra di Fra Luis de Granada. L'ultimo classico e il primo barocco del pulpito spagnolo è, significativamente, un domenicano, Fra Alonso [o Alfonso] de Cabrera (1549-1598). L'editore moderno dei suoi sermoni, padre Mir, paragona la maestosità del suo stile alle pompe dell'Escorial, sottolineando i luoghi comuni stoici, tratti da Seneca, nella famosa orazione funebre per re Filippo II. Fra Alonso afferma che tutte le pompe umane finiscono con la morte, e che solo Dio è grande. Più di un secolo dopo, alla fine dell'evoluzione dell'oratoria sacra classica, Massillon dirà davanti al sontuoso catafalco del re Luigi XIV: «*Dieu seul est grand*»<sup>45</sup>. Tra questi due poli si colloca il tentativo dell'omiletica barocca di dire qualcosa di nuovo, di inedito, al posto dei luoghi comuni morali che costituiscono fatalmente il fondamento dell'eloquenza sacra.

A questo fine servì il gongorismo, sia quello sublime, sia quello burlesco. Il rappresentante del gongorismo sublime sul pulpito è Fra Hortensio Félix Paravicino y Arteaga (1580-1633), poeta gongorista che dedicò quattro sonetti a El Greco. La [834] fama dei suoi sermoni come opere difficili, dalla dialettica sottile, data ad un'epoca in cui El Greco era disprezzato. Oggi si riconosce la grande bellezza del *Sermón de la Soledad* (Sermone della solitudine, 1626), e uno studio

---

<sup>45</sup> N. d. t.: Jean-Baptiste MASSILLON, *Oraison funèbre de Louis le Grand*: «Dio solo è grande».



moderno di questo oratore sacro perverrebbe forse a risultati sorprendenti. Per contro, non è necessario prestare molta attenzione ai predicatori popolari di gusto burlesco; uno degli ultimi fu il francescano Francisco de Soto y Marne (1698 – 1771?), bersaglio della satira demolitrice di José Francisco de Isla y Rojo nel *Fray Gerundio* (1758). In un'altra lingua, tuttavia, questo gusto popolare produsse l'opera singolare e divertentissima dell'agostiniano Abraham a Sancta Clara (1644-1709), predicatore di corte a Vienna. Se i grandi oratori sacri della Francia sono quelli de “*la cour et la ville*”<sup>46</sup>, il viennese appartiene solo alla *ville*; parla il gergo popolare, accumula aneddoti burleschi alla maniera dei narratori medievali, imita il modo di parlare delle diverse professioni, è prodigo nei giochi di parole, parla di guerra, dei turchi, della peste, dei medici e degli avvocati, degli ebrei e perfino dei preti nello stesso modo in cui di costoro parla il popolo, rappresentando, in tal modo, un ampio panorama dell'Austria barocca, vista dal basso, di evidente interesse per noi. Ma questa è oratoria sacra? E davanti alla corte? Abraham a Sancta Clara, senza rappresentare un'opposizione sistematica, è la voce del popolo di fronte al trono. Parlando nel linguaggio popolare alla presenza dei potenti, Abraham fa loro intendere che lo comprendono, e che pertanto appartengono alla stessa stirpe. Prendendosi gioco di tutte le classi e di tutte le professioni, l'agostiniano ha anche il diritto di prendersi gioco dei grandi. La profonda serietà delle ammonizioni morali pone l'eloquenza burlesca di Abraham a Sancta Clara nella posizione dei buffoni di corte, che avevano il diritto di dire la cruda verità. Per questo (al di là dell'autentico genio linguistico) Abraham si distingue dagli altri oratori burleschi del pulpito barocco, come Emanuele Orchi in Italia e l'agostiniano André Boullanger in Francia. Ci sembrano tuttavia più “burleschi” (nel senso peggiorativo del termine) i preti che presero sul serio il “marinismo sacro”, come gli italiani Francesco Fulvio Frugoni e Luigi Giuglaris e i francesi Pierre Coton e Jean-François Senault, famoso, quest'ultimo, per i panegirici sadicamente dettagliati sui [835] martiri famosi. Non è possibile formarsi un'opinione sicura sull'eloquenza del cardinale Jacques Du Perron, poeta elegante che compose le orazioni funebri, oggi perdute, di Ronsard e della regina Maria Stuart. La grande eloquenza sacra comincia solo nella seconda metà del secolo.

Il rappresentante di questa nuova arte nell'ambiente barocco controriformista è Paolo Ségnier (1624-1694), predicatore della corte papale, padrone di un'erudizione enciclopedica e virtuoso della lingua, grande polemista contro i nemici esistenti (nell'Italia barocca non c'erano atei nè eretici) che combatte col vigore di un avvocato; ed è, malgrado tutto questo, un moralista coraggioso, che dice la verità a papi e cardinali. I sermoni di Ségnier, oltre ad essere una fonte importante per lo studio degli intellettuali italiani del XVII secolo, costituiscono ancor oggi una lettura impressionante: il

---

<sup>46</sup> N. d. t.: Della corte e della città.

grande dialettico, per vincere i recalcitranti, diede ai suoi sermoni una struttura così elaborata che ancor oggi ci sembrano irrefutabili. E' un degno contemporaneo di Bourdaloue.

Il procedimento retorico di Ségneri è lo stesso dell'eloquenza ecclesiastica francese; solo il linguaggio è differente. I predicatori della corte di Enrico IV, come Du Perron e Nicolas Coeffeteau, ricordano (come pure Ségneri) la scuola spagnola. Claude de Lingendes, che fu considerato il riformatore dell'omiletica, è ancora un *précieux*. Francesco di Sales esige semplicità, e lui e San Vincenzo de' Paoli evitano davvero i "concetti", ma li sostituiscono con le esclamazioni sentimentali e con i paragoni elaborati. Invece di far lavorare l'intelligenza, pretendono di impressionare l'emotività. Da ciò un lirismo che si avvicina, a sua volta, al preziosismo. Il famoso rappresentante di questa fase dell'eloquenza sacra è Esprit Fléchier (1632-1710), che convertì la tenerezza di Francesco di Sales in eleganza mondana. Le sue famose orazioni funebri per Madame de Montausier (1672) e per [836] Turenne (1676) sono modelli di retorica nobile e vacua. Tra i riformatori dell'omiletica non va dimenticato un "predicatore laico": Jean Louis Guez de Balzac. Con la sua frase arrivano il moralismo aristotelico, una certa freddezza stoica e un certo umanesimo cristianizzato. In sostanza si tratta di una vera rivoluzione letteraria. Brunetière, in un abbozzo ingegnoso e non ancora divenuto antiquato<sup>47</sup>, spiegò la mancanza di poesia lirica nella Francia della seconda metà del XVII secolo proprio con il classicismo: con il conformismo che esclude l'emozione soggettiva, con l'intellettualismo che trasforma l'ispirazione in dialettica; quello che restava del lirismo si rifugiò nell'eloquenza sacra che percorse, da Bossuet a Massillon, passando per Bourdaloue, lo stesso cammino di oggettivazione e intellettualizzazione, fino a perdersi al principio del XVIII secolo. Mezzo secolo dopo, Rousseau avrebbe rinnovato soggettivismo e sensibilità; e la nuova eloquenza "sacra" di Chateaubriand e Lamennais aprirà la strada alla poesia di Lamartine e a quella della prima fase di Victor Hugo, cristiana e retorica come la letteratura omiletica del secolo XVII. Thibaudet aggiunse alla tesi di Brunetière importanti riflessioni sullo "spirito di prosa" nella grande letteratura francese. Ciò che non è ammissibile in quello schema storico è l'opposizione assoluta tra lirismo e dialettica; proprio la poesia barocca è espressione di un lirismo dialettico. Il vero motivo per cui nella Francia del XVII secolo quel lirismo si espresse in prosa, né Brunetière né Thibaudet hanno saputo spiegarlo in maniera soddisfacente. Quanto alla società aristocratica, forse il problema non esiste, come sembra indicare la scoperta della poesia di Sponde e di Brébeuf. Ma è certo che il classicismo borghese non ammetteva altra fonte di emozione personale se non quella religiosa, che appare ugualmente nella poesia di Brébeuf, nel *Polyeucte* di Corneille, nell'*Athalie* di Racine e nella prosa di Pascal, e che trovò la sua espressione più legittima, perché autorizzata, nelle orazioni funebri di Bossuet e nei sermoni di Bourdaloue. Il progresso della

---

<sup>47</sup> F. BRUNETIÈRE, *L'evoluzione des guerres dans l'histoire de la littérature*, Paris, 1890.

dialettica a spese dell'ispirazione lirica che Brunetière indicò come causa della decadenza della poesia è, in verità, il rafforzamento dello spirito classico-borghese. Percependo ciò istintivamente, i critici del XVIII secolo osarono opporsi al consenso unanime che vedeva in Bossuet il più classico dei classici, preferendo Bourdaloue a Bossuet e Massillon a Bourdaloue. L'evoluzione dell'eloquenza [837] sacra francese<sup>48</sup> accompagna l'ascesa storica della borghesia francese; i sermoni non sostituiscono la poesia barocca aristocratica, ma costituiscono, fin dall'inizio, un genere "lirico" indipendente. Sui pulpiti francesi la vittoria della borghesia (intesa come classe letteraria) era garantita in anticipo. Da ciò le ripercussioni relativamente scarse della controversia giansenista (una lotta riguardante la religione della borghesia) sull'eloquenza sacra, motivo per cui è possibile escluderla dalla cronologia degli altri fatti letterari; possibile e addirittura cronologicamente certo, perché lo stile dell'eloquenza sacra esisteva prima che, nel corso dello scontro giansenista, "si fissasse la lingua" negli scritti di Pascal.

Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704), la maggiore figura della Chiesa "docens"<sup>49</sup> della Francia, non rientra del tutto nel genere dell'"eloquenza sacra". Quando, a partire dal 1772, vennero pubblicati per la prima volta i suoi sermoni completi, l'abbé Maury esprime il sentimento generale proclamando Bossuet il più grande oratore cristiano di tutti i tempi. La posterità aderì, tuttavia, all'opinione scettica di La Harpe, [838] che criticava le differenze di livello dell'autore di sermoni; il XVIII secolo preferirà sempre Bourdaloue e Massillon. Bossuet è il più grande di tutti non come oratore sacro, ma perché non è soltanto un oratore sacro. E' anzi la figura più completa del movimento detto "classicismo francese", il cui studio comincia, opportunamente, da lui. La sua attività letteraria fu immensa: eloquenza e storiografia, epistolografia e politica, meditazioni mistiche e polemiche esegetiche. Con tutto ciò, per valutare l'opera letteraria di Bossuet si può impiegare solo il criterio del valore letterario; ma sarebbe possibile e giusto impiegarlo? Lo stesso Bossuet, esposto alle osservazioni stilistiche ed estetiche dei cortigiani, diceva chiaramente, nell'orazione funebre della "principessa palatina"<sup>50</sup>: «*Mon discours dont vous vous croyez peut-être les juges, vous jugera au dernier jour*»<sup>51</sup>. Bossuet è consapevole del proprio genio letterario, ma non se ne serve per creare bellezze verbali o per esprimere la sua forte personalità, bensì per dire la verità come lui la intende: la verità della Chiesa di cui è vescovo, col compito di predicare, difendere e ampliare il regno di Cristo. Lo "stile", per lui, è soltanto uno strumento; e se i termini "Barocco" e "Classicismo" significassero solamente stili di espressione verbale, la discussione

---

<sup>48</sup> N. d. t.: C. E. FREPPEL, *Bossuet et l'éloquence chrétienne au XVIIe siècle*, 2 voll., Paris, 1893.

<sup>49</sup> N. d. t.: La Chiesa "docente", che insegna.

<sup>50</sup> N. d. t.: Anna di Gonzaga de Clèves.

<sup>51</sup> N. d. t.: Jacques-Bénigne BOSSUET, *Oraison funèbre de tres-haute et tres-puissante Princesse Anne de Gonzague de Clèves, Princesse Palatine*: «Il mio discorso, del quale forse vi credete i giudici, vi giudicherà nell'ultimo giorno».

sarebbe inutile. Bossuet non appartiene ad alcun partito letterario, né ad alcun partito profano. Il suo partito è la Chiesa, il suo incarico quello del vescovo.

Come vescovo Bossuet è autoritario: egli rappresenta l'autorità, e la sua intolleranza è il suo dovere. Bossuet pare l'incarnazione della Chiesa controriformista, alleata del re assoluto di Francia; pare il portavoce teocratico e aristocratico dell'assolutismo francese del XVII secolo. Ma questa opinione corrente non apprezza adeguatamente l'aspetto di riforma autentica della Controriforma. Per lo meno in Francia, dopo il riconoscimento dei decreti tridentini, la Chiesa cattolica subì una vera riforma; ebbe, in seguito, il miglior clero del mondo e anche il miglior episcopato, nel quale Bossuet non rappresenta un caso isolato. Nella Chiesa francese del XVII secolo viveva qualcosa dello spirito orgoglioso del cristianesimo romano di Ambrogio, vescovo e ciceroniano. Come in Ambrogio, la forma è romana ed erudita, l'ispirazione è ebraica e profetica. Nei suoi momenti migliori sul pulpito Bossuet parla come un profeta dell'Antico Testamento. I suoi precursori, Francesco di Sales e Vincenzo de' Paoli, desiderando purificare lo stile dell'omiletica, richiamarono l'attenzione sulle espressioni semplici della Bibbia. Il consiglio era buono, ma la sua realizzazione difficile, perché in un paese cattolico nel quale la lettura della Bibbia non era generalizzata non esisteva uno stile biblico generalmente accettato. Bossuet [839] parlando del predicatore ideale, diceva anche: «*Il puise tout dans les Écritures, il en emprunte même les termes sacrés*»<sup>52</sup>. Non trovò uno stile biblico in lingua francese, e pertanto creò uno stile francese corrispondente a quello biblico, perché Bossuet era un genio ebraico, della stirpe dei sacerdoti del tempio di Gerusalemme. I suoi sermoni sono composti in armonia con i precetti della retorica aristotelica (primo punto, secondo punto, terzo punto, argomentazioni e conclusioni) ma ciò non è altro che una "costruzione ausiliare", come nelle dimostrazioni geometriche. Il punto di partenza è il versetto biblico, la conclusione è il dogma; tra questi due poli lo sviluppo logico è sostanzialmente superfluo, perché il risultato è previsto. In verità l'intero sermone è solo una parafrasi. Era questo ciò che appariva primitivo ai critici del XVIII secolo. Ed è "primitivo" anche in un altro senso: è lo stile dell'omelia e della predicazione nella Chiesa primitiva. Ambrogio, il grande vescovo di Milano che negò l'ingresso in chiesa all'imperatore che si era macchiato di sangue, parla così. Bossuet, con la medesima ispirazione, con il medesimo sentimento della propria dignità, non giunge a tanto: il secolo lo impedisce. «*O rois*», dice Bossuet, «*exercez donc hardiment votre puissance, car elle est divine*»<sup>53</sup>, vale a dire come quella dei vescovi; ma aggiunge: «*au fond elle vous laisse faibles; elle vous laisse mortels*»<sup>54</sup>. Il re defunto è soltanto un povero mortale che bussa, come tutti, alle porte

---

<sup>52</sup> N. d. t.: Jacques-Bénigne BOSSUET, *Sur la parole de Dieu*: «Egli attinge tutto dalle Scritture, e ne prende a prestito anche i termini sacri».

<sup>53</sup> N. d. t.: Jacques-Bénigne BOSSUET, *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture Sainte*, Article IV, I proposition: «O re, esercitate dunque coraggiosamente il vostro potere, poichè esso è divino».

<sup>54</sup> N. d. t.: *Ibidem*, «In fondo esso vi lascia deboli, vi lascia mortali».

dell'eternità; e allora, a quella porta che è il servizio funebre, è il vescovo che giudica. Ambrogio non giunse a tanto; Bossuet somiglia più ai profeti biblici, che erano anche chiamati giudici. Il suo modello sarebbe Samuele, che giudica il popolo e i re. Questa ispirazione di Bossuet fece risorgere un genere retorico che già esisteva, ma del quale egli è l'unico vero maestro: l'orazione funebre. Saint-Beuve osservò che il grande vantaggio di Bossuet nel vivere sotto il governo di Luigi XIV fu che il re fornì i grandi temi politico-storici alla sua predicazione. Ciò sarebbe stato vano, tuttavia, se Bossuet non fosse stato anche un grande interprete della storia, un giudice dei vivi e dei morti che spiega i disegni della provvidenza divina. Lo stile delle orazioni funebri è classico, e mai si scrisse in un francese più classico; le pompe funebri della decorazione esteriore sono barocche. Il Bossuet che vive nella nostra memoria (il vescovo riccamente vestito in mezzo agli abiti a lutto e ai principi umiliati dalle sue parole) è un personaggio barocco. Il concetto di storia che informa le sue orazioni funebri è un compromesso tra classico e barocco. Anche nel *Discours sur l'histoire universelle* (Discorso sulla storia universale, 1681) la storia provvidenziale [840] degli ebrei, dei greci e dei romani giunge a un compromesso tra il mondo classico e il mondo cristiano, possiamo dire tra Rinascimento e Barocco. E questa sarebbe una prima definizione approssimativa del classicismo francese.

Questo compromesso è il dogma letterario di Bossuet; è una delle conclusioni del suo dogma cattolico. La rottura del compromesso sarebbe eresia, letteraria o religiosa. L'eresia dei protestanti consiste in una rottura del genere: rifiutando la parte pagana della civiltà cristiana, essi rompono l'equilibrio, tipico del classicismo letterario e di quello religioso; da quel momento, gli eretici si dibattono tre innumerevoli successive varianti del loro credo, senza mai trovare l'unità stabile ed equilibrata della Chiesa apostolica. Dimostrando ciò, Bossuet compie il suo dovere di vescovo, difendendo la fede. L'elogio di questo equilibrio, nella *Histoire des variations des Églises protestantes* (Storia delle variazioni delle chiese protestanti, 1688), è molto classico, ma l'idea di interpretare l'eresia come mancanza di equilibrio tra la provvidenza divina e la volontà umana, cioè quella degli eresiarchi, è un'idea barocca, perché è un'idea dialettica.

Esistono in Bossuet, dietro all'omogeneità imponente della sua opera, varie contraddizioni latenti; non contraddizioni logiche, ma relative al compromesso tra due modi di pensare. Per difendere la sua fede Bossuet impiega un metodo dialettico: «*Non contents de leur faire voir que... montrons au contraire que...*»<sup>55</sup>. Nella lettera al padre Caffaro contro le commedie, Bossuet arriva, impiegando questa dialettica, a limitare l'autorità di «*Saint Thomas et des autres saints*»<sup>56</sup> che tollerano il teatro. Il metodo conduce a conclusioni ortodossissime, ma come metodo non concorda bene con l'ortodossia di Bossuet, che ammette soltanto “*quod ubique, quod semper, quod ab omnibus*

<sup>55</sup> N. d. t.: «Non contentandoci di far loro vedere che..., mostriamo al contrario che...».

<sup>56</sup> N. d. t.: «San Tommaso e degli altri santi».

*creditum est*<sup>57</sup>, vale a dire il “luogo comune” sacro. Bossuet, che da quasi tre secoli è l’idolo di una parte della Francia (“il Victor Hugo della Chiesa francese”) e lo spauracchio dell’altra parte, fu criticato innumerevoli volte perché la sua opera è un immenso luogo comune eloquente, che non ci dice più nulla. Questa valutazione malevola non tiene in conto quelle contraddizioni interne che precedono la formulazione logica del pensiero. Per la maggior parte del mondo moderno la filosofia di Bossuet è inaccettabile: il suo provvidenzialismo storico non soddisfa le nostre esigenze; il modo in cui Bossuet perseguì il grande oratoriano Richard Simon, fondatore dell’esegesi critica della Bibbia, ripugna anche agli eruditi cattolici, e portò Bremond a una silenziosa ma veemente ostilità nei confronti del grande vescovo ortodosso. Il sistema di Bossuet è [841] omogeneo, senza contraddizioni logiche, e per questo il mondo moderno è portato a rifiutarlo in blocco. Forse si aprirebbero migliori possibilità di comprensione se tale mancanza di contraddizioni fosse interpretata allo stesso modo in cui i matematici e i logici moderni definiscono “senza contraddizione” una logica o una geometria senza considerare se essa corrisponda o meno a una realtà esterna. E’ un’altra forma della “sospensione dell’incredulità” proposta da Coleridge per potere accettare espressioni artistiche di religioni estranee. Partendo da questo punto di vista, si ammette l’irrazionalismo del pensiero di Bossuet senza negare la coerenza logica tra le sue parti irrazionali. Allora la contraddizione viene a collocarsi prima della formulazione logica, in uno strato più profondo dell’anima. Lì risiede l’ambiguità dalla quale sorge l’“emozione logica”, per così dire, di Bossuet, le qualità poetiche della sua prosa, la trasformazione dei luoghi comuni sacri dei predicatori di tutti i tempi in immagini malinconiche o terrificanti: frasi come «*Madame cependant a passé du matin au soir, ainsi que l’herbe des champs*»<sup>58</sup>, o la riunione dei demoni nella camera mortuaria di un ricco impenitente, nel *Sermon sur l’impénitence finale* (Sermone sull’impenitenza finale); o le descrizioni particolareggiate, a volte crudelissime, dei martirii e della disgrazia degli ebrei, che tanto irritarono il gusto classico di Saint-Beuve. Questa poesia dalle qualità eminentemente barocche, che ricorda i quadri dei martirii di Valentin de Boulogne, o la *Distruzione di Gerusalemme* del classicista Nicolas Poussin, sorge da un conflitto tipico del Barocco: dall’ineffabilità dell’irrazionale. La poesia di Bossuet comincia là dove termina la sua logica.

Esiste un caso analogo nella vita pubblica di Bossuet. I suoi tentativi di promuovere l’unificazione delle Chiese separate erano informati dall’ortodossia più pura e dall’obbedienza più leale alla Santa Sede; la sua dottrina politica, esposta nella *Politique tirée des propres paroles de l’Écriture Sainte* (Politica tratta dalle parole stesse della Sacra Scrittura, 1709, postuma), giustifica l’assolutismo, il diritto divino dei re, sempre nella maniera più ortodossa. Ma l’unificazione delle Chiese fallì a

---

<sup>57</sup> N. d. t.: “Ciò che è creduto ovunque, sempre e da tutti”.

<sup>58</sup> N. d. t.: Jacques-Bénigne BOSSUET, *Oraison funèbre de Henriette d’Angleterre*: «Madame tuttavia è trapassata dal mattino alla sera, come l’erba dei campi».

causa degli ostacoli politici, e l'atteggiamento monarchico spinse il vescovo ad appoggiare le velleità gallicane e antiromane del re, e quasi portò alla costituzione di una Chiesa nazionale francese. E se è ammirevole il *Sermon sur l'unité de l'Église* (Sermone sull'unità della Chiesa), con il quale quella campagna ebbe inizio, lo è ancor più il *Sermon sur le silence* (Sermone sul silenzio), con il quale ebbe termine. E' la poesia della dialettica fallita.

L'opportunismo politico di Bossuet è l'aspetto più criticabile delle sue attività. «*Je respecte dans chaque peuple le gouvernement que [842] l'usage y a consacré et que l'expérience a fait trouver le meilleur*»<sup>59</sup>: questa dottrina è ortodossa e si presta agli accomodamenti più opportunisti. E' il conformismo tipico di tutto il classicismo francese e di tutti gli altri classicismi, che ne rivela una delle fonti: la mentalità borghese che aspira all'equilibrio e alla tranquillità pubblica. Bossuet è figlio di una famiglia di "parlamentari", di grandi giureconsulti della provincia; la sua dialettica è più quella del foro che quella del tempio, e lo spirito del calcolo compare nel mezzo delle *Élévations sur les mystères* (Elevazioni sui misteri, 1695), nell'ottava meditazione: «*Prenez garde seulement de laisser jamais votre imagination s'échauffer trop, parce que excessivement échauffée et agitée elle se consume elle-même par son propre feu*»<sup>60</sup>. E' una specie di economia mentale, indispensabile per mantenere l'equilibrio classicista tra l'ornamentazione aristocratica e lo spirito borghese della letteratura di "ce grand roi bourgeois". Nel pensiero di Bossuet si mantiene così l'equilibrio tra il teocratismo ortodosso e l'assolutismo regio, tra il dogma e la dialettica. L'imponente edificio esiste ancora, come un monumento che ha perso l'utilità pubblica, ma possiede fondamenta indistruttibili; per noi è importante solo la facciata, lo stile. Il secolo XVIII vide già quell'equilibrio in piena dissoluzione: l'assolutismo monarchico dei Borboni divenne "illuminato", antigesuitico e anticlericale, e la dialettica cominciò a dirigersi contro lo stesso dogma. I critici del XVIII secolo dovevano rifiutare l'arte di Bossuet; ma [non?] essendo capaci di distinguere tra il suo stile il suo contenuto, che a loro non interessava, preferirono idolatrare Bourdaloue e Massillon, nei quali si realizzerà in seguito la dissoluzione di quell'equilibrio classico. Louis Bourdaloue (1632-1704), il maggiore oratore sacro della Compagnia di Gesù, rinuncia completamente alla rappresentazione poetica del "luogo comune" dal pulpito, e neppure proferisce luoghi comuni. Il suo fine è pratico, da moralista: attacca gli errori morali dell'epoca, così come un grande giornalista attacca i comportamenti [843] errati dei politici per ottenere un mutamento dell'opinione pubblica. Il *Sermon sur la médisance* (Sermone sulla maldicenza) difende i gesuiti dai

---

<sup>59</sup> N. d. t.: Jacques-Bénigne BOSSUET, *Avertissements aux Protestants sur les lettres du Ministre Jurieu contre l'Histoire des Variations, Cinquieme Avertissement*: «Rispetto in ciascun popolo il governo che l'uso vi ha consacrato e che l'esperianza ha fatto considerare il migliore».

<sup>60</sup> N. d. t.: Jacques-Bénigne BOSSUET, *Élévations sur les mystères*, VIII Elevation: «State solo attenti a non lasciare mai che la vostra immaginazione si riscaldi troppo, perchè quando è eccessivamente riscaldata essa si consuma da sé col suo stesso fuoco».

sagaci attacchi di Pascal; il *Sermon sur la sévérité évangélique* (Sermone sulla severità evangelica) ridicolizza il rigorismo ipocrita dei giansenisti; il *Sermon sur l'hypocrisie* (Sermone sull'ipocrisia) ristabilisce la verità rispetto alla denuncia del *Tartuffe*<sup>61</sup>. Il moralista Bourdaloue, confessore esperto, è un grande psicologo; è ricco di "ritratti" caratteristici, di osservazioni sorprendenti, e smaschera le giustificazioni mondane del vizio; viene paragonato a La Rochefoucauld, a La Bruyère e allo stesso Molière. Queste definizioni dell'eloquenza di Bourdaloue sono molto precise; il lettore del grande poeta Bossuet non può non provare delusione. «*On vous a cent fois touchés et attendris par le récit douloureux de la passion de Jésus-Christ, et je veux, moi, vous instruire; mon dessein est de convaincre votre raison*»<sup>62</sup>. Bourdaloue realizzò esattamente questo programma: la sua logica è fredda, vale a dire senza retorica poetica; quasi non sembra letteratura. Il miglior percorso chiarificatore è il bellissimo saggio di Saint-Beuve (scritto nel momento culminante delle tendenze antiromantiche del critico) sul predicatore, che soleva discorrere con gli occhi chiusi, come immerso nel rigore della sua logica. Tutti i contemporanei si dichiararono vinti dalla dialettica di Bourdaloue; seguendo la successione degli argomenti, ne attendevano la conclusione come un giudizio. Gli aristocratici della corte di Luigi XIV ascoltavano in questo modo il gesuita che aveva conquistato la sua fama nelle chiese dei quartieri borghesi della città, e con ragione. Bourdaloue rinuncia alla pompa aristocratica di Bossuet per adattare l'espressione del suo pensiero alla prosa della vita borghese. Groethuysen ha sottolineato l'importanza dei concetti di ordine sociale e di vocazione professionale in Bourdaloue. Il gesuita è il predicatore della borghesia, alla quale verrà concesso un posto all'interno dell'ordine gerarchico della società; nessuno lo elogiò più del borghese "arrivato" Voltaire.

In confronto a Bourdaloue, Jean Baptiste Massillon (1663-1742), che per metà della sua vita appartiene al XVIII secolo, sembra molto più pomposo, più barocco. [844] E' un oratore sacro dai grandi effetti retorici, colui che, incaricato dell'orazione funebre per Luigi XIV, fissò per alcuni minuti, nel silenzio angustiato dei presenti, il fastoso feretro, per poi cominciare così: «*Dieu seul est grand...*»<sup>63</sup>. Massillon appartiene al barocco di fine secolo; il famoso passaggio «*Si Jésus-Christ paraissait dans ce temple...*»<sup>64</sup> del *Sermon sur le petit nombre des élus* (Sermone sul piccolo numero degli eletti) è una scena angosciante di gusto spagnolo. Ma titoli intimidatori del genere, o come quello del *Sermon sur la mort du pécheur* (Sermone sulla morte del peccatore), introducono dottrine poco rigorose, addirittura lassiste, e l'eloquenza di Massillon è armoniosa, perfino

---

<sup>61</sup> N. d. t.: *Tartuffe* (Il Tartuffo o l'impostore), commedia di Molière, cfr. cap. 5.6, p. 945 ss.

<sup>62</sup> N. d. t.: Louis BOURDALOUE, *Sermon sur la Passion de Jésus-Christ*: «Siete stato cento volte toccato e intenerito dal racconto doloroso della Passione di Gesù Cristo, e io, dal canto mio, vi voglio istruire; il mio intento è di convincere la vostra ragione».

<sup>63</sup> N. d. t.: «Dio solo è grande».

<sup>64</sup> N. d. t.: «Se Gesù Cristo comparisse in questo tempio...».



*précieuse*, come lo ostile neobarocco dei mobili rococò. Massillon è solamente un moralista, un borghese che sa comportarsi nella buona società, il che sarebbe un'altra definizione del classicismo francese; Voltaire, un altro borghese, considerava Massillon come lo stilista più classico della lingua francese. Gli enciclopedisti ammirarono Massillon: D'Alembert scrisse l'*Éloge de Massillon* (Elogio di Massillon), orazione funebre di un'arte che non ritornò mai più. Il processo di separazione tra religione e borghesia era giunto alla fine; e fu proprio questo ciò che i giansenisti pretesero di evitare. Tutti i grandi predicatori sono antigiansenisti, il che dà da pensare, trattandosi di una Chiesa nella quale c'erano arcivescovi giansenisti e religiose gianseniste, per non parlare dei laici. In giansenismo si colloca al polo opposto rispetto alla poesia aristotelica del pulpito.

La storia del giansenismo<sup>65</sup> è di importanza tale ed è così complessa, che prima di qualunque tentativo di interpretazione si impone una sintesi dei fatti esteriori. Nel 1608 Angélique Arnauld, membro di una grande famiglia di giureconsulti calvinisti convertiti al cattolicesimo nonché discepola di San Francesco di Sales, divenne badessa del vecchio convento di Port-Royal-des-Champs, nella valle di Chévreuse, e riformò la [845] casa decaduta secondo i più rigorosi principi della vita monastica. Nella famosa *Journée du Guichet*<sup>66</sup> (25 settembre 1609) rifiutò perfino la visita dei suoi genitori; e con quel giorno comincia la storia di quella severità che diventerà più tardi il rigorismo giansenista. Nel 1625 la badessa fondò il convento di Port-Royal a Parigi, nel luogo chiamato oggi Boulevard de Port-Royal; e nel 1634 divenne confessore di questa casa religiosa Jean Du Vergier Hauranne, abate di Saint-Cyran (1581-1643), discepolo del cardinale Bérulle e amico di San Vincenzo de' Paoli, grande direttore spirituale e sostenitore di pratiche rigorose riguardo ai sacramenti della penitenza e dell'eucaristia. La base teorica di questo rigorismo era la dottrina di Cornelius Jansenius (Cornelis Jansen, 1585-1638), vescovo di Ypres e autore di un'opera monumentale sulla teologia di Sant'Agostino, l'*Augustinus* (1640). Il Concilio di Trento e, in seguito, la "*Congregatio de auxiliis divinae gratiae*"<sup>67</sup> non avevano risolto del tutto il problema della cooperazione tra la grazia divina e le opere meritorie dell'uomo per la salvezza dell'anima. I gesuiti insegnavano e praticavano una dottrina clemente e umana, ponendo l'accento sulla capacità dell'uomo di acquisire la grazia per mezzo di azioni caritatevoli e religiose. I loro avversari, tuttavia, denunciavano in ciò la negazione del peccato originale, una facilitazione illecita della vita religiosa, un rinnovamento dell'eresia del semipelagianesimo, e affermavano che l'esaltazione del

---

<sup>65</sup> C. A. SAINTE-BEUVE, *Histoire de Port-Royal*, 5.a ed., 2 voll., Paris, 1925-1932; H. BREMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion*, vol. IV., Paris, 1920; A. GAZIER, *Histoire générale du mouvement janséniste depuis ses origines jusqu'à nos jours*, 2 voll., Paris, 1922; J. LAPORTE, *La doctrine de Port-Royal*, 2 voll., Paris, 1923; A. GAZIER, *Port-Royal-des-Champs*, 11.a ed., Paris, 1927; C. GAZIER, *Ces Messieurs de Port-Royal*, Paris, 1932; L. COGNET, *Le Jansénisme*, Paris, 1961.

<sup>66</sup> N. d. t.: Giornata della grata.

<sup>67</sup> N. d. t.: Congregazione sull'aiuto tramite la divina grazia, organismo della curia pontificia creato nel 1597 e poi soppresso nel 1606.

libero arbitrio da parte dei gesuiti minava le fondamenta della religione cristiana, avvicinandola all'umanesimo pagano. Jansenius era uno di questi avversari; nell'*Augustinus* chiamò il più grande tra i Padri della Chiesa a testimone delle sue dottrine: il peccato originale limiterebbe a tal punto le possibilità di compiere opere meritorie che l'uomo può salvarsi soltanto mediante la grazia divina, elargita agli eletti e rifiutata agli altri. Una dottrina della predestinazione che sa di calvinismo, ma con conclusioni di ascetismo religioso. I gesuiti riuscirono ad ottenere, nel 1642, la bolla papale *In eminenti*, che condannava gli errori dottrinali di Jansenius. Saint-Cyran si servì tuttavia della dottrina di Jansenius come base della propria rigorosa prassi di confessore: istruì le religiose nel modo più severo e proibì ai laici gli inoffensivi divertimenti permessi dai gesuiti. Raccomandò una certa cautela nei confronti dell'eucaristia, perché l'uomo peccatore solo di rado merita la grazia della comunione con Dio, mentre i gesuiti facilitavano il sacramento della penitenza per poter compiere comunioni frequenti. I successori [846] di Saint-Cyran nel confessionale di Port-Royal, [Antoine] Singlin e Isaac Louis Lemaître de Saci, autore di una nuova traduzione della Bibbia, proseguirono sulla linea del rigorismo, e ottennero tanto successo tra i chierici e i laici che Port-Royal divenne il centro di un grande movimento ascetico e di una religiosità che pareva mistica. Un gruppo di laici e di chierici, adepti della nuova dottrina, “*ces messieurs de Port-Royal*”<sup>68</sup>, si ritirarono nella valle di Chévreuse fondando una colonia di eremiti presso il convento delle religiose; il più importante tra loro era uno dei membri della famiglia Arnauld (tutti giansenisti) Antoine Arnauld (1612-1694) detto “*le grand Arnauld*”<sup>69</sup>, teologo dall'erudizione immensa e di spirito giuridico, polemista violento e con la natura dell'eresiarca. Tra i “solitari” c'erano anche alcuni uomini di grande talento pedagogico: Claude Lancelot, autore di ottimi libri sull'insegnamento del greco e del latino, e soprattutto Pierre Nicole (1625-1695), che scrisse tredici volumi di *Essais de morale* (Saggi di morale), molto diffusi, e insieme ad Arnauld l'opera intitolata *La logique ou l'art de penser* (La logica, o l'arte di pensare, 1662), la famosa “*Logique de Port-Royal*”, il libro didattico più usato nel secolo XVII. Le “*petites écoles*”<sup>70</sup> di Port-Royal divennero frequentatissime; all'opposizione alla pratica religiosa dei gesuiti i giansenisti aggiunsero la concorrenza pedagogica ai collegi della Compagnia. Nel 1643 Arnauld pubblicò un libro, *De la frequente communion* (Sulla comunione frequente), nel quale condannava la pratica gesuita e predicava il rigorismo più severo. I gesuiti aggredirono il male alla radice. Nel 1653 sottomisero al papa Innocenzo X cinque tesi tratte dall'*Augustinus* di Jansenius, ottenendo la costituzione papale *Cum occasione*, che condannava quelle tesi come eresia calvinista. Arnauld non pretese di negare il senso eretico delle tesi; ma queste, elaborate dai gesuiti, non apparivano nell'opera di Jansenius così

---

<sup>68</sup> N. d. t.: “Quei signori di Port-Royal” con riferimento a una frase pronunciata da Luigi XIV.

<sup>69</sup> N. d. t.: Il grande Arnauld.

<sup>70</sup> N. d. t.: Piccole scuole.

come erano state espresse, e Arnauld distinse tra la “*question de la foi*”<sup>71</sup>, già decisa dal papa, e la “*question du fait*”<sup>72</sup> (ossia se quelle tesi si trovassero effettivamente in Jansenius), questione nella quale il papa non aveva maggiore autorità di qualsiasi altro lettore. Arnauld agì come un sottile giurista, andando a toccare la basi dell’autorità della Santa Sede; si conquistò come alleato un altro convertito di Port-Royal, il fisico Blaise Pascal<sup>73</sup>, che tra il 23 gennaio del 1656 e il 24 marzo del 1657 diffuse una pubblicazione periodica contro i gesuiti, le diciotto *Lettres provinciales* (Lettere provinciali), nelle quali fingeva che un modesto provinciale volesse informarsi [847] sui problemi e i motivi della controversia, ricevendo informazioni orribili circa le pratiche dei confessori gesuiti, che perdonavano i peccati più gravi e addirittura i crimini dei penitenti. Le *Lettres provinciales*, capolavoro di polemica seria e di ironia mordace, ottennero un enorme successo, anche nei circoli mondani. Tutti derisero i casuisti gesuiti menzionati, i loro nomi barbari, le loro opinioni astruse e le loro espressioni oscene. Nello stesso tempo, il movimento giansenista ricevette segnali visibili della grazia divina: il famoso “*miracle de la Sainte-Epine*”<sup>74</sup>, del 24 marzo 1656, ossia la guarigione miracolosa della nipote di Pascal per mezzo di una reliquia conservata a Port-Royal. La resistenza eroica delle religiose a ogni specie di persecuzione si trasformò in fanatismo. Nel 1668 si trovò una formula di conciliazione, dalla quale risultò la “*Paix de l’Église*”<sup>75</sup>. Ma quando il giansenismo ebbe perduto diversi suoi protettori nell’episcopato e a corte, la persecuzione riprese, nel 1679. Dopo molte vicissitudini la vittoria dei gesuiti fu definitiva: nel 1709 il convento di Port-Royal fu soppresso e il suo edificio venne distrutto, arrivando perfino alla profanazione del cimitero e alla barbara esumazione delle ossa degli eretici. Ma non per questo la lotta finì; gran parte del clero francese e molti laici rifiutarono, a partire dal 1713, di riconoscere la costituzione papale antigiansenista *Unigenitus* e, malgrado tutte le persecuzioni, il giansenismo proseguì, nel corso del XVIII secolo, con forza considerevole. Un periodico clandestino, le *Nouvelles ecclésiastiques* (Notizie ecclesiastiche), venne pubblicato con regolarità e fu molto letto; i giansenisti collaborarono all’espulsione dei gesuiti, sopravvissero fino alla Rivoluzione, e una corrente giansenista appoggiò (fino alla separazione tra Chiesa e stato nel 1905) tutte le attività di opposizione antiromane del clero francese.

La controversia giansenista è il maggiore avvenimento della storia spirituale francese nel XVII secolo. La lotta emozionò il paese intero, meno, forse, i grandi rappresentanti dell’eloquenza sacra, che continuava maestosamente, certa della vittoria della buona causa. Gli ambienti sociali e letterari si divisero in due partiti: o si era giansenisti, o antigiansenisti; un terzo partito non c’era, e non era

---

<sup>71</sup> N. d. t.: Questione della fede.

<sup>72</sup> N. d. t.: Questione del fatto.

<sup>73</sup> N. d. t.: Su Pascal v. più avanti, p. 851.

<sup>74</sup> N. d. t.: Miracolo della santa spina.

<sup>75</sup> N. d. t.: Pace della Chiesa.

dunque possibile non prendere posizione. Trascorsi due secoli e mezzo, il caso Dreyfus produrrà uno spettacolo simile. E la somiglianza non è apparente: la divisione della Francia in due partiti creata dal giansenismo diverrà permanente. Per i posteri [848] i gesuiti rappresenteranno i “reazionari”, mentre i giansenisti saranno considerati come sostenitori della libertà religiosa, dell’insubordinazione politica, del “progresso”. Le religiose ascetiche e gli eremiti rigorosi saranno quasi celebrati come i precursori dell’Illuminismo, della Massoneria, della Rivoluzione e del libero pensiero. Certi storiografi percepiranno, tuttavia, il mostruoso anacronismo presente in questi concetti. La religiosità ascetica del giansenismo non ha nulla a che vedere col progressismo e il repubblicanesimo; ma se questo è vero, sarebbe necessario modificare tutta la storiografia letteraria francese.

Pascal, il creatore della prosa moderna, fu giansenista, per lo meno per un certo periodo; Boileau, il legislatore critico della letteratura classica, fu giansenista; Racine, il più grande drammaturgo, fu giansenista. In generale, il giansenismo era il partito degli scrittori e degli intellettuali. Riconoscendo questo, Sainte-Beuve collocò Port-Royal al centro della letteratura del secolo: il convento sarebbe stato la culla della letteratura classica francese, e intorno a Port-Royal Sainte-Beuve raccolse tutte le figure grandi e piccole dell’epoca, come amici o avversari. Dalla pubblicazione della *Histoire de Port-Royal* (Storia di Port-Royal) di Sainte-Beuve (terminata nel 1848) il giansenismo occupa il centro della storia della letteratura francese. Ciò non fu ottenuto senza un certo artificio, e altri critici hanno osservato l’immensa influenza che sulla letteratura classica aveva esercitato un pensatore anteriore al giansenismo: René Descartes (Renato Cartesio, 1596-1650). Il razionalismo analitico di Descartes, il suo spirito metodico, la chiarezza sistematica delle sue esposizioni, l’analisi delle passioni, tutto questo si ritrova ovunque nella letteratura classica; il razionalista Descartes sarebbe un precursore della Francia moderna, progressista, più adeguato del “*grand Arnauld*”.

[849] E’ stato compiuto, in effetti, un tentativo di rappresentare Descartes come “*spiritus rector*”<sup>76</sup> della letteratura classica<sup>77</sup>. I tratti caratteristici dell’estetica cartesiana sarebbero l’ideale di bellezza razionale e impersonale, come lo realizzarono Madame de La Fayette e Racine, la perfezione della chiarezza logica, realizzata da Bourdaloue, e l’imitazione della natura, predicata da Boileau. Oggi potremmo aggiungere che anche il conformismo politico e religioso di Descartes, che si sottomette ai poteri stabiliti, è tipico dei sudditi di Luigi XIV.

---

<sup>76</sup> N. d. t.: Spirito guida.

<sup>77</sup> E. KRANTZ, *Essai sur l’esthétique de Descartes, étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature française classique au XVIIe siècle*, Paris, 1882.

Contro questa interpretazione cartesiana della letteratura classica si levò con energia la voce di Brunetière<sup>78</sup>. L'idea fondamentale del cartesianesimo è l'identità di pensiero ed essere ; da ciò il valore oggettivo della scienza, l'onnipotenza della ragione, il progressismo e l'antistoricismo di Descartes, che è un nemico quasi violento dell'erudizione classico-filologica. E sarebbe questo cartesianesimo il fondamento del classicismo? Corneille, Pascal e Bossuet non furono cartesiani, ma cosa sarebbe il classicismo senza di loro? Il numero dei cartesiani dichiarati nel XVII secolo è sorprendentemente ridotto. Dei "classici", solo Arnauld e Nicole, gli autori giansenisti della *Logique de Port-Royal*, sono cartesiani. Quello che appare cartesianesimo nella letteratura francese del XVII secolo è piuttosto un tratto caratteristico letteratura francese nel suo insieme: il gusto per l'esposizione sistematica, per la chiarezza metodica, per la composizione simmetrica. I "classici" del XVII secolo non avevano bisogno di Descartes per imparare questo. L'influenza del cartesianesimo sulle lettere francesi risiede nella sua capacità di sottoporre a dubbio sistematico tutte le "favole convenzionali". Ma i classici furono sostenitori delle "favole convenzionali", e solo alla fine del secolo, con Bayle e Fontenelle, inizia una fase di cartesianesimo scettico. Il classicismo non è cartesiano<sup>79</sup>.

Quello che nei teorici del classicismo appare come razionalismo cartesiano è, molte volte, intellettualismo aristotelico; la poetica del classicismo [850] è aristotelica. Il conformismo politico e religioso, tipico del secolo, appare come conformismo letterario nei drammaturghi e nei moralisti; costoro si sottomettono, molte volte contro voglia, alle regole dei teorici per conservare la libertà interiore. E di questa si servono tutti o quasi tutti i classici per diventare giansenisti. Nel gusto per l'analisi psicologica, e soprattutto per l'autoanalisi, Peyre<sup>80</sup> riconosce un tratto caratteristico del classicismo francese. La letteratura francese è, tra tutte, quella che ha rivelato la maggiore curiosità psicologica; solo in Francia esiste, accanto alla psicologia professionale dei filosofi e dei professori, un'altra psicologia, quella dei drammaturghi, dei romanzieri e dei moralisti, la psicologia degli uomini di lettere; così come nella Chiesa esiste, accanto alla psicologia dei professori tomisti, l'altra psicologia, empirica, dei confessori, grandi conoscitori delle passioni e delle angustie umane. E l'analogia si spinge oltre: la psicologia letteraria dei francesi è effettivamente un prodotto del confessionale. Nacque nelle conversazioni delle religiose, delle dame e dei penitenti con i confessori gesuiti o giansenisti, nella corrispondenza dei direttori spirituali con coloro che li consultavano, nelle meditazioni e nelle annotazioni autobiografiche degli uomini di mondo e del convento. La curiosità e l'arte psicologica di Marivaux, dell'*abbé* Prévost, di Rousseau, Constant,

---

<sup>78</sup> F. BRUNETIÈRE, *Jansénistes et cartésiens*, in "Études critiques sur l'histoire de la littérature française", vol. IV, Paris, 1898.

<sup>79</sup> G. LANSON, *L'influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française*, in "Études d'histoire littéraire", Paris, 1929.

<sup>80</sup> H. PEYRE, *Le classicisme français*, New York, 1942.

Stendhal, fino a Mauriac e Gide, e la critica psicologica di Sainte-Beuve provengono dalla controversia giansenista. In questo senso Sainte-Beuve ha ragione in maniera definitiva: la letteratura francese moderna nacque, con Pascal e Racine, a Port-Royal. In questo senso tutti i classici sono più o meno “giansenisti”, vale a dire adepti dell’analisi e dell’autoanalisi psicologica. Perfino un pessimista, un po’ cinico, come La Rochefoucauld elaborò le proprie osservazioni psicologiche nel salotto della giansenista Madame de Sablé.

Ma si tratta di “giansenisti” tra virgolette. Nessuno di loro è un giansenista convinto. Nella migliore delle ipotesi sono “simpatizzanti”, e nel caso importantissimo di Racine si tratta di un’ambivalenza, di un’oscillazione tra amore e odio. Evidentemente c’erano altre influenze (cartesiane, aristoteliche, umanistiche) che si opponevano o si sovrapponevano al dominio del giansenismo. Definire “giansenista” l’intero classicismo è una semplificazione altrettanto inammissibile quanto chiamarlo “cartesiano”. A rigore, solo Arnauld e Nicole sono giansenisti autentici, e sono anche cartesiani, [851] il che dimostra la necessità di studiare più da vicino le filiazioni contraddittorie. E Arnauld e Nicole non sono scrittori di prim’ordine. Si potrebbe addirittura affermare che nessuno scrittore di prim’ordine fu un giansenista autentico. E Pascal? Non è forse il genio letterario di Port-Royal? E’ con il caso di Pascal che conviene iniziare quello studio analitico delle correnti che diedero forma al classicismo.

Blaise Pascal (1623-1662) non fu un poeta, né un drammaturgo, né un romanziere; è il primo grande prosatore francese, ma non il più grande; e tuttavia, è il genio letterario più completo della nazione francese. E’ addirittura un genio universale, alla maniera del Rinascimento: è il grande matematico e fisico, lo studioso delle sezioni coniche, dell’idraulica, il creatore della geodesia barometrica e del calcolo delle probabilità. Pascal è, con le sue stesse parole, un «*esprit géométrique*»<sup>81</sup>; ma si distingue a tutti gli altri spiriti geometrici per l’angustia che l’oggetto dei suoi studi gli ispira. Dove gli altri osservano, misurano e calcolano, Pascal rimane spaventato: «*Le silence éternel de [852] ces espaces infinis m’effraie*»<sup>82</sup>. E in questa citazione, divenuta luogo comune, c’è tutto Pascal: l’angoscia disperata di fronte ai problemi dell’epistemologia, della metodologia astronomica e teologica. Pascal è un malinconico dalla nascita: le sofferenze fisiche che ne minarono il corpo produssero stati d’animo morbosi, pessimismo e disperazione da cui soltanto una subitanea illuminazione poteva strapparli, una “rinascita” mistica: «*Feu [...] Certitude, certitude, sentiment, joie, paix!*»<sup>83</sup>.

Evidentemente non si tratta di un semplice specialista in matematica e in fisica. Sarebbe addirittura azzardato includere il suo nome tra quello dei promotori decisivi del progresso scientifico: erano

---

<sup>81</sup> N. d. t.: «Spirito geometrico».

<sup>82</sup> N. d. t.: Blaise PASCAL, *Pensées (fragments)*: «Il silenzio eterno di questi spazi infiniti mi spaventa».

<sup>83</sup> N. d. t.: Blaise PASCAL, *Mémorial*: «Fuoco [...] certezza, certezza, sentimento, gioia, pace!»

altri i motivi, sottintesi, che lo animavano. Pascal appartiene al novero di coloro che distrussero il dominio della fisica aristotelica; ma la sua vittima non è tanto lo stesso Aristotele, che conosceva male, quanto l'aristotelismo dei suoi commentatori. Questa è la prima distinzione che si impone. Aristotele fu il fondatore delle scienze sperimentali; il difetto delle sue ricerche risiede nell'impazienza, tipicamente greca, che si accontenta del primo risultato empirico e subito si dà alle deduzioni logiche. Gli aristotelici di tutti i tempi si accontentavano delle deduzioni. Pascal ritorna all'esperimento, ma con l'impazienza dello stesso Aristotele. Comincia in maniera geniale, ma non porta a termine nulla, perché la sua vera curiosità non riguarda la fisica, bensì la metafisica. In questo senso Pascal, antiaristotelico come fisico e come giansenista, è una natura aristotelica, un grande *outsider*, un fisico tra uomini di religione e un uomo di religione tra i fisici. Rivela i misteri dei coni e dei liquidi, ma in fondo è soltanto un'altra rivelazione quella che gli importa, quella che potrebbe spiegare il mistero al quale gli esperimenti non si avvicinano neppure: il mistero della "condition humaine"<sup>84</sup>. Sembra che sia stato proprio Pascal a trasformare questa espressione dei predicatori e dei moralisti in una espressione della filosofia moderna. La "condition humaine", generalizzazione pessimista della sua stessa situazione angosciata, è il problema di Pascal, questa mistura singolare di capacità spirituali e di miserie fisiche, e il pensiero è invariabilmente rivolto alla morte: «*Le dernier acte est sanglant, quelque belle que soit la comédie en tout le reste: on jette enfin de la terre sur la tête, et en voilà pour jamais*»<sup>85</sup>. Ma non è semplicemente l'ossessione della morte: è il sentimento della morte lenta e permanente in noi, della perversione inesplicabile delle nostre capacità. [853] «*Ce qui m'étonne le plus est de voir que tout le monde n'est pas étonné de sa faiblesse*»<sup>86</sup>. Ciò è la conseguenza dell'indifferenza religiosa, perché solo la religione conosce «*à fond notre nature [...] tout ce qu'elle a de grand et tout ce qu'elle a de misérable*»<sup>87</sup>. La vera religione è quella che risolve questo problema: la religione cristiana ci spiega la grandezza dell'uomo come creatura di Dio, e la sua debolezza mediante il dogma del peccato originale. E' il dogma di Pascal. Ma questo dogma non è proprietà esclusiva dei giansenisti; solo l'interpretazione del peccato originale è differente<sup>88</sup>, tanto nel calvinismo, da cui Pascal è tenuto lontano da circostanze esterne e dall'intensità della sua emozione religiosa, quanto nel cattolicesimo, nel cui seno Pascal era nato. Ma chi ancora domina nella Chiesa cattolica sono i gesuiti, che "facilitano" la religione, permettendo per motivi politici e "politici" [*sic*] l'ingresso dei peccatori nel tempio e

<sup>84</sup> N. d. t.: Condizione umana.

<sup>85</sup> N. d. t.: Blaise PASCAL, *Pensées (fragments)*: «L'ultimo atto è cruento, per quanto bella sia la commedia in tutto il resto. Alla fine si butta della terra sulla testa, e addio per sempre».

<sup>86</sup> N. d. t.: Blaise PASCAL, *Pensées (fragments)*: «Ciò che mi stupisce di più è vedere che nessuno si stupisce della propria debolezza».

<sup>87</sup> N. d. t.: Blaise PASCAL, *Pensées*: «a fondo la nostra natura [...] tutto ciò che essa ha di grande e tutto ciò che essa ha di miserabile».

<sup>88</sup> N. d. t.: Nel testo originale si legge "indifferente", che sembra essere un errore.

sostituendo l'angoscia con l'uso meccanico dei riti. «*C'est en faisant tout comme s'ils croyaient, en prenant de l'eau bénite, en faisant dire des messes, etc. Naturellement même cela vous fera croire et vous abêtira*»<sup>89</sup>. I gesuiti avevano pervertito il senso della religione cristiana e per questo Pascal si allea con gli antigesuiti di professione, i giansenisti; e questa è la seconda distinzione che si impone: Pascal diviene un sostenitore di Port-Royal e scrive le *Lettres provinciales*, che sono una delle opere maggiori dell'eloquenza francese. Voltaire trovò riuniti in quest'opera il grande *pathos* di Bossuet e la comicità di Molière; e in effetti in Bossuet non vi è nulla di più sublime della minaccia pascaliana contro i gesuiti, ammoniti che Dio potrebbe rimuovere dagli altari i loro candelabri; e in Molière non c'è nulla di più comico dell'enumerazione burlesca dei nomi stravaganti dei casuisti gesuiti, con l'"ingenua" domanda finale: e tutti costoro sarebbero cristiani? Forse sono le *Lettres provinciales* l'unica opera moderna paragonabile ai grandi discorsi di Demostene, e come questi anche le *Lettres provinciales* sono ingiuste. Pascal non disdegnò l'impiego di citazioni alterate; la sua dialettica è piena di sofismi; confuse il ruolo dei giuristi della casistica, indispensabile in tutte le religioni organizzate, con quello dei santi e dei mistici, al quale i primi non aspirano. Ma l'effetto della polemica fu demolitore. Fino ad oggi i gesuiti non sono stati in grado di riabilitare il loro nome, e in molte lingue la parola "gesuita" ha conservato il significato di astuto ipocrita. C'è stato chi ha considerato la polemica delle *Lettres provinciales* come l'inizio dello stile satirico [854] in campo religioso, dello stile voltairiano; ma occorre osservare che la polemica della Riforma e della Controriforma già conosce la satira maldicente, e che l'uso meccanico dei riti è forse stato uno stimolo all'indifferenza religiosa maggiore di qualunque ardore polemico. D'altro canto, la profonda serietà dell'autore dei *Pensées* smentisce quella valutazione delle *Lettres provinciales* nel senso della polemica maliziosa del XVIII secolo. Pare inoltre che gli stessi giansenisti non si sentissero molto edificati da certi procedimenti polemici del loro alleato. Le *Lettres provinciales* furono il maggior servizio che Pascal poté rendere a Port-Royal; dopo di che, le loro strade si separarono.

Il disgusto di Pascal per i sotterfugi dei giansenisti, che facevano le più sottili distinzioni tra "sottoscrivere", "non sottoscrivere" e "sottoscrivere con riserva mentale" i documenti di sottomissione, non fu il fattore decisivo; né fu decisivo il suo desiderio di morire nel seno dell'ortodossia cattolica. La grande differenza tra Pascal e i giansenisti sta nei procedimenti apologetici.

Pascal è un poeta in prosa. Come poeta religioso è stato paragonato a Dante, e i *Pensées* sono stati considerati come un monologo shakespeariano nel grande dramma di quell'anima. Ma i *Pensées* non sono una confessione poetica: sono un'apologia del cristianesimo. Pascal pretese di dimostrare

---

<sup>89</sup> N. d. t.: Blaise PASCAL, *Pensées (fragments)*: «Facendo cioè tutto come se credessero, prendendo l'acqua benedetta, facendo dire messe, ecc. Ciò naturalmente vi farà credere e vi renderà stupidi».



la verità cristiana come si dimostra una verità geometrica, e la tragedia della sua intelligenza consiste nella sua incapacità di presentare tale dimostrazione. Un Nicole, buon cattolico e buon cartesiano, credeva fermamente nelle dimostrazioni logiche e storiche in materia apologetica. Pascal no. E l'unica via d'uscita dal suo scetticismo fu il "salto mortale" di rinunciare alla certezza logica per conseguire la certezza empirica: «*Dieu d'Abraham, Dieu d'Isaac, Dieu de Jacob; non des philosophes et des savants*»<sup>90</sup>. Questo famoso grido del *Memorial*, testimone della sua conversione, può essere considerato come la dichiarazione di fallimento del matematico; ma è la professione di fede del fisico, che confida soltanto nell'esperimento veduto e controllato. E' il credo dell'esistenzialista. «*Je ne crois que les histoires dont les témoins se feraient égorger*»<sup>91</sup>. I martiri non sono testimoni della fede rivelata e scritta, ma nello stesso atto del martirio c'è la dimostrazione della fede "che è al di sopra di tutta la ragione". Questo esistenzialismo in parte scettico è profondamente anticattolico, e doveva disgustare Nicole, sia come giansenista che come cartesiano. [855] L'anticartesianesimo di Pascal è la spiegazione della famosa frase «*Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point*»<sup>92</sup>. Il cartesianesimo pretende di sottomettere tutti gli aspetti dell'attività mentale alle regole della "raison" (ragione), e se la religione non si rivela "raisonnable" (ragionevole) Descartes la esclude dalla sue cogitazioni come un argomento marginale. Per Pascal la religione è al centro di ogni cogitazione, e il suo empirismo (che ha, ancora una volta, qualcosa di aristotelico) lo conduce a una distinzione fondamentale, che soltanto oggi può essere pienamente compresa: non per tutte le scienze vale lo stesso metodo; il metodo adatto alle scienze matematiche e fisiche e quello adatto alle "scienze dello spirito" sono differenti. In queste ultime, nella storia, nella metafisica, nella teologia, non esiste la certezza matematica delle dimostrazioni logiche, e dobbiamo accontentarci delle probabilità. Le dimostrazioni storiche non offrono mai una certezza assoluta. Questo pensiero è, dal punto di vista cattolico, fortemente eretico; da ciò discendono i tratti pascaliani nel pragmatismo dei modernisti, che arrivarono a distinguere le certezze di fede e le probabilità della storiografia. Pascal non ha paura della mera probabilità: è il massimo possibile che lo spirito umano possa ottenere nelle tematiche esistenziali. Ecco il senso della famosa "pari de Pascal" (scommessa di Pascal) «*Pesons le gain et la perte, en prenant croix que Dieu est. Estimons ces deux cas: si vous gagnez, vous gagnez tout; si vous perdez, vous ne perdez rien. Gagez donc qu'il est, sans hésiter*»<sup>93</sup>. L'argomentazione è, senza dubbio, contraria alla metodologia della dogmatica cattolica; ma Pascal non parla del dogma, bensì

---

<sup>90</sup> N. d. t.: Blaise PASCAL, *Mémorial*: «Dio d'Abramo, Dio d'Isacco, Dio di Giacobbe; non dei filosofi e dei dotti».

<sup>91</sup> N. d. t.: Blaise PASCAL, *Pensées*: «Io non credo che alle storie i cui testimoni si farebbero sgozzare».

<sup>92</sup> N. d. t.: Blaise PASCAL, *Pensées*: «Il cuore ha le sue ragioni che la ragione non conosce affatto».

<sup>93</sup> N. d. t.: Blaise PASCAL, *Pensées*: «Scommettendo che Dio c'è, valutiamo il guadagno e la perdita. Consideriamo questi due casi: se vincete, guadagnate tutto; se perdete, non perdete nulla. Scommettete dunque che c'è, senza esitare».

delle necessità vitali dell'anima angosciata: «*Oui; mais il faut parier*»<sup>94</sup>. Rimane l'obiezione dei primi lettori dei *Pensées*: scommettere su una materia così seria come l'esistenza di Dio è blasfemo. Ma Pascal risponde, un'altra volta: «*il faut*» (bisogna); per arrivare a Dio tutto serve, e l'espressione di questa angoscia violenta dev'essere violenta, originale, e alla fine poetica. Pascal risponderebbe a coloro che sono spaventati: voi non siete irritati dal pensiero, ma dalla sua espressione letteraria; ora, come la fisica e la teologia hanno i loro metodi particolari, così anche la letteratura ha il suo metodo, capace di emozionare e di convincere. Sarebbe la dichiarazione d'indipendenza della letteratura moderna, per la quale Pascal creò una lingua («*il fixa la langue*»<sup>95</sup>) e una prosa capaci di esprimere ugualmente i ragionamenti dell'«*esprit géométrique*» (spirito geometrico) e le emozioni dell'«*esprit de finesse*» (spirito di finezza), di modo che quella prosa sostituì la stessa poesia. In compenso, nella sua prosa scientifico-poetica si rivelano tutte le sue contraddizioni [856] dialettiche tra ortodossia dogmatica e scetticismo umanistico, tra curiosità scientifica e angoscia esistenzialista. E per ciò questa prosa si presta a equivoci e a interpretazioni errate di ogni sorta.

L'esegesi pascaliana ha percorso una strada lunga e dolorosa<sup>96</sup>. Cominciò con le polemiche tra giansenisti, cattolici e libertini riguardo all'ortodossia dei *Pensées*, continuò con la pretesa dei protestanti di considerare Pascal uno di loro, proseguì poi con l'odio dei «filosofi» del XVIII secolo contro il pessimista metafisico, e successivamente con l'interpretazione romantica della vita di Pascal come tragedia di un'anima religiosa, tragedia scritta da Saint-Beuve, vissuta da Lamennais e da tanti altri apostati, schiacciati tra l'ortodossia e il mondo. Pascal non è più l'«anticlericale» dei post-giansenisti. Renan e Nietzsche odiano e ammirano «il più grande e più infelice dei cristiani», la più illustre vittima del cristianesimo che opprime l'uomo naturale. I modernisti cattolici, intorno al 1905, considerarono Pascal come il precursore del loro pragmatismo; e per lo meno è vero che Pascal influì sul metodo apologetico del cardinale Newman, rivendicato quale santo del modernismo. I «neocattolici» del 1920 riconobbero in Pascal lo specchio delle loro stesse angosce all'interno dell'ortodossia penosamente mantenuta. Pascal divenne il santo patrono dei miscredenti, il genio religioso nel deserto dello scetticismo e dell'indifferenza. E' stato paragonato a Kierkegaard e a Kafka: come costoro, Pascal avrebbe scoperto, o piuttosto riscoperto, l'incompatibilità di fondo tra il cristianesimo e il mondo. Viene venerato come precursore di Heidegger e Sartre, come dottore dell'esistenzialismo.

In mezzo a questa nebulosa di interpretazioni, Pascal rimane nella sua immensa solitudine, quella dei grandi geni religiosi dell'umanità; o meglio, la solitudine di coloro che, come Agostino, Lutero

---

<sup>94</sup> N. d. t.: *Ibidem*: «Sì, ma bisogna scommettere».

<sup>95</sup> N. d. t.: «Ha fissato la lingua», espressione di Chateaubriand (*Génie du Christianisme*).

<sup>96</sup> B. AMOUDRU, *La vie posthume des "Pensées"*, Paris, 1936.

e Kierkegaard morirono a questo mondo per nascere un'altra volta: i "twice-born"<sup>97</sup> della psicologia religiosa di William James. «*Console-toi, tu ne me chercherai pas si tu ne m'avais trouvé*»<sup>98</sup>: solo questo gli importa; e questo non è giansenismo, è piuttosto antigiansenismo. Perché il punto di partenza del giansenismo è teocentrico: Dio conferisce, arbitrariamente, la grazia ai suoi eletti. Il punto di partenza di Pascal è antropocentrico: cerca di uscire dalle miserie della condizione umana. In confronto ai giansenisti, Pascal è un umanista. E non potrebbero essere più differenti [857] i risultati del movimento psicologico-religioso: nei giansenisti, timore e speranza della grazia del "Deus absconditus" (Dio nascosto), dal quale la creatura è separata dall'abisso dialettico; in Pascal "Feu, Certitude, Joie" (fuoco, certezza, gioia) dell'unione mistica con Dio, che il giansenismo esclude. In lui si riuniscono empirismo, giansenismo e mistica; ecco uno dei motivi della grandezza contraddittoria del suo genio. In ogni tempo Pascal incarna l'inquietudine delle anime, credenti o meno, per le quali il mondo e la vita sono misteri indecifrabili. Pascal è il più anticlassico degli spiriti; ma in virtù di quella combinazione di empirismo scientifico, giansenismo cartesiano-anticartesiano e psicologia mistica, che è la combinazione di base e la disposizione mentale dei classicisti francesi, Pascal, disciplinandosi con eroismo "classico", creò per loro lo strumento di espressione: la prosa del classicismo.

Il movimenti e le figure che compongono il classicismo francese si rivelano tutti come mescolanze contraddittorie; solo gli accenti sono diversi. Il giansenismo, come movimento neoagostiniano, è antiaristotelico, e perciò antiscolastico e antigesuitico. Ma in questa opposizione contro i gesuiti i giansenisti trovano come alleati i domenicani, antigesuiti per il tomismo rigoroso della loro tradizione, che è aristotelica. Forse si spiega così il fatto che Boileau, grande simpatizzante del giansenismo, sia il principale rappresentante della poetica aristotelica. "Imitazione della natura" è la tesi centrale dell'estetica di Aristotele, che Boileau interpreta:

*Que la nature donc soit votre étude unique*<sup>99</sup>

e:

*Rien n'est beau que le vrai: le vrai seul est animable;*

*Il doit régner partout, et même dans la fable*<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> N. d. t.: Nati due volte (o rinati).

<sup>98</sup> N. d. t.: Blaise PASCAL, *Pensées (fragments)*: «Consolati, non mi cercheresti se non mi avessi trovato».

<sup>99</sup> N. d. t.: Nicolas BOILEAU, *L'Art poétique*, canto III, v. 359: «Che la natura dunque sia il vostro unico studio».

<sup>100</sup> N. d. t.: Nicolas BOILEAU, *Épîtres, Épître IX* vv. 43-44: «Nulla è bello quanto il vero: soltanto il vero è amabile; / esso deve regnare ovunque, anche nella favola».

Brunetière<sup>101</sup> ha basato su questi versi l'ipotesi secondo cui nella letteratura classica avrebbe dominato il naturalismo, quello vero, in opposizione a quello falso di Zola. Ma è necessario intendere il senso del termine "imitazione" in Aristotele per evitare un equivoco evidente. "Imitazione", secondo l'interpretazione di Lascelles Abercrombie<sup>102</sup> significa, in greco, la [858] trasformazione degli impulsi psicologici in realizzazioni stilistiche, vale a dire in tecnica letteraria. Le famose regole aristoteliche, delle quali Boileau è sostenitore ortodosso, fanno parte di questa tecnica di trasformare il "vrai" (vero) in "beau" (bello). Da ciò il fatto che l'eroismo e la sublimità della letteratura francese non possano non essere "naturalisti", ma in un senso differente da quello moderno. I classici francesi non percepivano contraddizione tra il "vrai" e il "beau", perché il fine della loro arte non era quello di ritrarre la natura brutta, ma di educare la natura umana. La loro letteratura è una letteratura di pedagoghi e moralisti (ecco l'influenza principale del giansenismo e, potremmo aggiungere, del realismo della mistica spagnola) e per questo essi escludono accuratamente gli elementi caotici e irrazionali della natura. Questo è ciò che sembra razionalismo cartesiano nei versi di Boileau:

*Aimez donc la raison: que toujours vos écrits*

*Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix*<sup>103</sup>.

"Raison" (ragione) è lo strumento, non il fine; non si tratta di "razionale", bensì di "ragionevole": il classicismo educa al comportamento ragionevole nella vita, alla "raison créatrice et prudence épique"<sup>104</sup>. E' una letteratura moralista nel senso di Aristotele e dei suoi commentatori controriformisti. In un paese cattolico controriformista l'arte non può avere altro fine; è il corrispondente fittizio della religione e della morale veritiere. L'arte del drammaturgo e del romanziere si giustificano solo quando corrispondono all'arte differente, ma analoga, del direttore di coscienza, del confessore. I giansenisti erano ostili all'arte profana perché volevano monopolizzare l'altra arte, quella della psicopedagogia religiosa. I capi principali del giansenismo non sono Arnauld e Nicole, ma i confessori Saint Cyran, Singlin e Saci. Bremond<sup>105</sup> ha dimostrato che la vera origine del giansenismo stava nell'ascetismo morboso di Calude Lancelot, che si privò del conforto dell'eucaristia, e nel rigorismo morboso di Saint Cyran, che approvò e applicò tale

<sup>101</sup> F. BRUNETIÈRE, *Le naturalisme au XVIIe siècle*, in "Études critiques sur l'histoire de la littérature française", vol. I, Paris, 1896.

<sup>102</sup> L. ABERCROMBIE, *The Theory of Poetry*, London, 1924.

<sup>103</sup> N. d. t.: Nicolas BOILEAU, *L'Art poétique*, canto I, vv. 37-38: «Amate dunque la ragione: che se more i vostri scritti / traggano da lei soltanto il loro lustro e il loro premio».

<sup>104</sup> N. d. t.: "Ragione creatrice e prudenza epica"; N. d. A.: J. C. FIDAO-JUSTINIANI, *Discours sur la raison classique*, Paris, 1937.

<sup>105</sup> H. BREMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin de la guerre de religion*, vol. IV, Paris, 1920.

prassi; la teoria di Arnauld riguardo alla comunione venne soltanto dopo, basando la propria prassi sulla dottrina di Jansenius.

[859] La dottrina, tuttavia, aveva origini differenti. Jansenius era vescovo di Ypres, e Lovanio era il centro della sua scuola. Nella polemica contro il semipelagianesimo dei gesuiti c'era anche una polemica contro gli arminiani, i semipelagiani protestanti, che nello stesso periodo inquietavano la vicina Olanda. L'ambiente fiammingo-olandese, con la sua tradizione erasmiana di umanesimo cristiano di una "Terza Chiesa", dev'essere studiato per comprendere bene il contromovimento del giansenismo, sostanzialmente antiumanistico, che protestava contro l'identificazione o la mescolanza del divino con l'umano. Per la stessa ragione il giansenismo è antimistico: accentua l'abisso dialettico tra Dio e l'uomo, opponendosi all'idea dell'unione mistica, altra tradizione fiammingo-olandese dai tempi di Ruysbroeck. Arnauld oppone al movimento mistico francese della prima metà del XVII secolo la dialettica agostiniana di Jansenius, in un momento in cui la psicologia e l'epistemologia di Sant'Agostino erano già state rinnovate da Descartes. Da ciò proviene l'attrazione che il cartesianesimo esercitò sui giansenisti Arnauld e Nicole, nel tentativo di razionalizzare e trasformare in pedagogia cartesiana la psicopedagogia dei grandi confessori. Fondamentalmente, il giansenismo è un tentativo di condensare in formule teologiche, ragionevoli, il problema angustante della grazia, tema principale delle conversazioni nel confessionale.

I "filosofi" e gli enciclopedisti del XVIII secolo non si stancarono di prendersi gioco dei giansenisti e dei gesuiti, dei chierici, dei laici e perfino delle dame mondane che si ruppero la testa lottando appassionatamente per i sottilissimi problemi teologici della grazia divina; poteva esserci un'occupazione più inutile? A partire da Voltaire, la controversia giansenista fu trattata come un argomento da commedia. Ma non si può giudicare in questo modo senza commettere un grave anacronismo. Per il credente, i problemi della grazia e della predestinazione sono della maggiore importanza. Sapere se Cristo sia morto per tutti o soltanto per un "piccolo numero di eletti", sapere se si appartiene al numero dei predestinati al Cielo o a quello dei predestinati all'inferno, se la grazia divina è irresistibile e salva tutti oppure se un cuore indurito dalla concupiscenza ha la forza di rifiutare la salvezza, se il peccato originale ci ha corrotti in modo tale che solo dalla grazia si possa sperare la salvezza ovvero se è stato concesso all'uomo il libero arbitrio affinché meritasse la grazia attraverso le opere buone, tutti questi sono problemi sottili, derivanti dalle antinomie interne allo stesso dogma; non possono, tuttavia, non avere conseguenze importantissime riguardo al comportamento [860] dell'uomo nel mondo. All'uomo moderno piacerebbe dare altri nomi alle cose, nomi presi a prestito dalla psicofisiologia e dalla sociologia; ma le cose rimangono le stesse: il problema della libertà e del determinismo non è stato risolto. Così la letteratura psicologica dei francesi ha sempre continuato a dibattere quei problemi teologici e continuerà a farlo, sia pure

dando ad essi altri nomi. Da quando Sainte-Beuve riscoprì Port-Royal, “giansenista” è una delle qualifiche più frequenti nella critica letteraria francese. Mauriac e Julien Green sono stati chiamati “giansenisti”; un romanzo come *L'École des femmes* di André Gide si inquadra perfettamente nel panorama della lotta intorno a Port-Royal.

Ma non si tratta soltanto di conflitti interiori e di reazioni psicologiche. Da quando Max Weber e Troeltsch hanno creato la sociologia religiosa conosciamo l'enorme influenza della religione sul comportamento sociale egli uomini; il calvinismo, con la sua dottrina della predestinazione degli eletti e la morale dell'asceti mondana del lavoro, è responsabile della mentalità che ha creato il capitalismo in Olanda, in Inghilterra e in Svizzera; l'assenza di dottrine del genere è responsabile dell'arretratezza economica delle nazioni cattoliche, come la Spagna e l'Italia, a partire dai secoli XVI e XVII. Tra i due poli si trova la Francia, paese in cui il cattolicesimo vinse grazie alla Controriforma e dove allo stesso tempo la borghesia, alleata dell'assolutismo monarchico, accrebbe la propria ricchezza e la propria partecipazione al potere. Certe dottrine del cattolicesimo medievale, come l'elevato valore attribuito alla povertà o il disprezzo del successo mondano di fronte alla morte, sono incompatibili con la mentalità borghese. Ma l'incompatibilità più grave esisteva riguardo alla considerazione del denaro: la filosofia cristiana medievale, imbevuta di idee feudali, considerava il denaro come destinato a essere consumato, mentre nell'epoca moderna soltanto gli aristocratici oziosi, i latifondisti assenteisti e la “gioventù dorata” potevano assumere un tale atteggiamento; per i borghesi il denaro significa una fonte di arricchimento mediante la collocazione dei capitali, i crediti, i prestiti e ogni tipo di negozio che produce un interesse. Ma il diritto canonico, creazione dell'epoca feudale, proibisce perentoriamente l'interesse quale crimine d'usura. I gesuiti, desiderosi di adattarsi al mondo moderno per non perdere molte anime, inventarono certe forme di contratto commerciale (il “*contractus trinus*”, il “*titulus lucri cessantis*”, il “*census personalis*”, il “*titulus legis civilis*”) per eludere la proibizione canonica dell'interesse. Tra i gesuiti [861] che difesero tale soluzione si incontrano Ledesma, Gregorius de Valência, Gretser, Laymann, Tanner, casuisti che figurano anche nelle *Lettres provinciales*. Ancora nel XVIII secolo il domenicano italiano Daniele Concina attaccò la collocazione dei capitali in rendite annue (“*census personalis*”) e gli interessi dei prestiti pubblici (“*titulos legis civilis*”) definendoli “eresie calviniste”. Questa volta gli rispose, quale rappresentante della borghesia cattolica di Verona, il conte Scipione Maffei, archeologo, drammaturgo e giansenista, basandosi su argomentazioni del teologo giansenista olandese Nicolaus Broedersen, che già aveva difeso l'interesse. Esiste senza dubbio una stretta relazione tra il problema della grazia e il problema degli interessi del capitale<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> A. M. KNOLL, *Der Zins in der Scholastik*, Wien, 1932.

Si trattava della posizione della nuova borghesia nel sistema della gerarchia sociale ereditato dal Medioevo. Coloro che si batterono in prima linea per l'adeguamento della dottrina sociale cattolica furono i gesuiti; le famose "facilitazioni" erano, in parte, concessioni alla borghesia. Il ruolo dei gesuiti era più "progressista" che "reazionario". I "reazionari" erano i giansenisti, perché pretendevano di essere più ortodossi dello stesso papa. In fondo, i due partiti cercavano conciliazioni impossibili. I gesuiti pretendevano di riconoscere la borghesia come "corporazione" in senso medievale, come un nuovo "terzo stato" accanto alle antiche classi, concedendole certe "facilitazioni" economiche analoghe a quelle morali, ma vietandole la possibilità di ascesa politica. I giansenisti raccomandavano come soluzione del problema il ritorno all'asceti medievale: mantenendo, in tal modo, l'ortodossia della dottrina sociale rispetto all'intera nuova classe, si rendeva possibile ai membri di quella classe, come individui, l'"asceti mondana del lavoro", e di conseguenza l'asceti individuale alla ricchezza illimitata. La soluzione gesuita soddisfaceva i desideri dei piccoli borghesi; era tuttavia incompatibile con le pretese più esigenti, economiche e di altro genere, della grande borghesia. La soluzione giansenista soddisfaceva la "*noblesse de robe*"<sup>107</sup>, le grandi famiglie del sistema giudiziario parlamentare e dell'alta borghesia provinciale; ma era incompatibile con il carattere economico, essenzialmente piccolo-borghese, della nazione francese. Il fallimento delle due soluzioni portò all'indifferenza religiosa, alla laicizzazione della borghesia francese, [862] con la Rivoluzione e il suo anticlericalismo come risultato finale<sup>108</sup>.

Il significato sociale della controversia giansenista è la lotta per l'asceti della borghesia, lotta che si tradusse nelle formule teologiche dell'epoca barocca. E' il procedimento del Barocco. L'espressione letteraria di questo procedimento è il classicismo francese, compromesso tra le tendenze contraddittorie dell'epoca. La teoria letteraria del classicismo è aristotelica, cioè proviene dall'aristotelismo dei teorici controriformisti italiani. In questo senso il classicismo è barocco; il primo grande sostenitore delle "regole aristoteliche" fu il *précieux* Chapelain. Il contenuto del classicismo è giansenista: su questo non possono esserci dubbi dopo gli studi di Brunetière. Ma l'angustia religiosa è attenuata, e fino a un certo punto soffocata, dal razionalismo cartesiano, che trova la sua espressione pura nei realisti e naturalisti del romanzo burlesco e picaresco. E la forma esteriore di questa mescolanza di elementi eterogenei è l'aristocratismo, in cui sono concordi Corneille e La Rochefoucauld, Bossuet e Racine: la sublimità tragica e l'"*ardeur épique*"<sup>109</sup>. Aristocratismo, naturalismo, mistica e aristotelismo sono i quattro elementi costitutivi del Barocco. Tuttavia bisogna ammettere che il classicismo francese si distingue da tutta la letteratura barocca. Il

---

<sup>107</sup> N. d. t.: Nobiltà di toga.

<sup>108</sup> B. GROETHUYSEN, *Origines de l'esprit bourgeois en France*, Paris, 1927; B. GROETHUYSEN, *Die Entstehung der bürgerlichen Welt-und Lebensanschauung in Frankreich*, 2 voll., Halle, 1927/1930 (le due edizioni dell'opera sono differenti e si completano tra loro).

<sup>109</sup> N. d. t.: L'ardore epico.

Barocco è retorico, esuberante, eccessivo, angustiato, “chiaroscuro”; il classicismo francese è sobrio, temperato, equilibrato, chiaro, è la massima espressione della famosa “*clarté française*”<sup>110</sup>. Peyre<sup>111</sup> riconosce in questa chiarezza le virtù essenziali del popolo francese: «*l'économie, la tempérance, la peur de l'excès et la peur du risque*»<sup>112</sup>. Contro tale identificazione si pone l'ipotesi di Hatzfeld, secondo la quale il classicismo è la forma francese del Barocco. Lo stesso Peyre invoca, d'altronde, l'opinione di Gide<sup>113</sup> circa il fatto che la “*clarté classique*”<sup>114</sup> si fondi sulle qualità morali, che non sono, inevitabilmente, quelle dell'intera nazione; Peyre parla di “*vertu bourgeoise*”<sup>115</sup>, e cita una frase del grande aristocratico La Rochefoucauld: «*Ce n'est pas assez d'avoir de grandes qualités, il faut en avoir l'économie*»<sup>116</sup>. La facciata del classicismo francese [863] è aristocratica; l'interno dell'edificio lo rivela una grande casa borghese, in corrispondenza esatta con la struttura dello stato di Luigi XIV, re della corte più aristocratica di tutti i tempi, essendo quello stato amministrato dalla borghesia degli “*intendants*” (intendenti) di “*ce grand roi bourgeois*”. Spengler ha introdotto nella storiografia il termine mineralogico “*Pseudomorfose*” (pseudomorfose): certe sostanze minerali, pur essendo passate attraverso profonde trasformazioni nella loro composizione chimica, cristallizzano nella forma primitiva, ingannando il mineralogista rispetto alla composizione del cristallo; ovvero, una sostanza minerale occupa il posto di un altro minerale di composizione chimica differente prendendone a prestito la forma cristallografica. Il classicismo francese è una pseudomorfose del genere: il cristallo è aristocratico, ma il contenuto è borghese; la presenza di altri elementi barocchi è possibile diagnosticarla tramite lo studio dei movimenti precedenti della letteratura francese e delle influenze straniere.

Questa definizione del classicismo francese rende superflue le classificazioni artificiali secondo i generi, nelle quali geni così diversi come Corneille, Racine e Molière si ritrovano riuniti come “drammaturghi di prim'ordine”, Madame de La Fayette, come moralista, è separata da Racine e posta accanto a La Rochefoucauld, o peggio ancora a Madame de Sévigné, per il semplice fatto che entrambe sono donne; e La Fontaine, essendo stato l'unico favolista dell'epoca, viene qualificato “indipendente”. In verità gli indipendenti sono La Fontaine e Molière, ma per altri motivi. Quanto agli altri, è possibile distinguere tre correnti principali: una corrente spagnoleggiante, romantica e gesuitica, alla quale appartiene Corneille; una corrente italianizzante, aristotelica, che si esprime in maniera stoica in Balzac e in maniera cristiana in Bossuet, e una terza corrente agostiniano-cartesiana, giansenista, che esercita un'influenza dominante su tutto il resto. L'influenza spagnola,

---

<sup>110</sup> N. d. t.: Chiarezza francese.

<sup>111</sup> Cfr. H. PEYRE, *Le classicisme français*, cit.

<sup>112</sup> N. d. t.: «L'economia, la temperanza, la paura dell'eccesso e la paura del rischio».

<sup>113</sup> A. GIDE *Incidences*, Paris, 1924.

<sup>114</sup> N. d. t.: Chiarezza classica.

<sup>115</sup> N. d. t.: Virtù borghese.

<sup>116</sup> N. d. t.: «Non basta avere grandi qualità, bisogna averne l'economia».



barocca, si rivela negli inizi di un teatro popolare di cui Hardy è il rappresentante; l'intervento della teoria aristotelica modifica tale evoluzione, producendo la tragedia di Corneille. Con l'aristotelismo entra in Francia la concezione morale della letteratura, i suoi rappresentanti sono gli oratori sacri e i famosi "moralisti"; ma il senso di questo moralismo è subito modificato dal misticismo dell'epoca precedente, berulliana, dagli scrupoli giansenisti e dalle analisi cartesiane. Il moralismo francese è una specie di pentimento dopo le convulsioni della Fronda; lo spirito borghese impone a suo modo una pacificazione delle passioni, attenuandole mediante le "buone maniere" [864] dell'estetica aristotelica di Boileau: il risultato è la poesia aristocratica e temperata, giansenista e aristotelica, barocca e classica di Racine.

Boileau, nella sua nona satira, censura i costumi poco educati degli spettatori dei teatri dicendo:

*Un clerc, pour quinze sous, sans craindre le holà,  
Peut aler au parterre attaquer Attila*<sup>117</sup>.

Questi versi racchiudono una preziosa lezione, correggendo un'illusione ottica molto frequente, per la quale il teatro classico francese sarebbe stato soltanto aristocratico e letterario. Il teatro di Corneille, Racine e Molière é, tuttavia, una creazione altrettanto nazionale quanto lo sono i teatri più tipici delle altre nazioni; nel XVIII secolo inglesi, italiani, spagnoli e tedeschi non riusciranno a imitare quell'arte, che pare universale ma è esclusivamente francese. Il critici, gli spettatori e i lettori stranieri percepiranno sempre, nel teatro francese, una certa freddezza intellettuale, una certa dignità inaccessibile, spiegandole con l'imitazione esatta dei modelli antichi e con il pubblico aristocratico e intellettuale dei teatri. Ma queste due spiegazioni non resistono all'analisi. Il principale elemento antico nel teatro francese è la teoria, e questa non differisce dall'aristotelismo male interpretato degli italiani del XVI secolo. Le tragedie politico-storiche di Corneille sarebbero altrettanto incomprensibili a un romano quanto lo sarebbero a un greco le tragedie psicologiche di Racine; né Harpagon, Tartuffe e Alceste sono personaggi plautini o terenziani. Il teatro spagnolo e quello inglese sembrano più nazionali, nel senso di più popolari, perché si rivolgono alle masse, mentre il teatro francese pare rivolgersi solo alle persone colte, soprattutto alla corte e all'aristocrazia. E' un'altra illusione ottica. Spettacoli di corte esistevano anche a Madrid e a Londra, così come il gusto barocco delle decorazioni sontuose, del "teatro dell'illusione", quello dei gesuiti, di Calderón e del teatro inglese della Restaurazione; in Francia esso compare solo negli ultimi anni dell'attività di Corneille e con l'infiltrazione del melodramma. L'organizzazione del

---

<sup>117</sup> N. d. t.: Nicolas BOILEAU, *Satire IX, À son esprit*, vv. 177-178: «Un chierico [o impiegato], per quindici soldi, senza temere d'essere sgridato / può recarsi in platea ad attaccare l'*Attila*» (*Attila*: tragedia di Corneille).

teatro classico francese<sup>118</sup> somiglia più a quella del teatro elisabettiano: le compagnie, sebbene godano di privilegi e sovvenzioni reali, rappresentano il loro repertorio principalmente [865] in città, di fronte a un pubblico borghese, e quei versi di Boileau rivelano già ciò che i documenti espongono in dettaglio: tutte le classi della società partecipano alla passione teatrale, che era altrettanto viva [in Francia] quanto in Spagna o in Inghilterra. L'estrema semplicità delle decorazioni non derivava da una volontà stilistica, quanto piuttosto dal senso dell'economia, considerando in particolare che le compagnie portavano il loro repertorio anche nelle città di provincia, e il pubblico era altrettanto poco esigente che a Londra. Il teatro classico francese ha un'ampia base popolare; fu letterario soltanto nel XVI secolo, come teatro di umanisti eruditi, destinato alla lettura o, al massimo, alla rappresentazione nei collegi, come le contemporanee opere "sperimentali" degli italiani o dei primi *university wits*. Robert Garnier è un grande poeta; ma la sua poesia teatrale non appartiene al teatro vivo. L'origine del teatro classico si trova piuttosto nelle rappresentazioni popolari, disprezzate da quegli umanisti: negli ultimi *moralités* e *mystères*, teatro borghese-medievale in pieno secolo XVI e fino a gli inizi del XVII, in competizione con le compagnie di attori girovaghi, quelle di cui Scarron scrisse nel *Roman comique*<sup>119</sup>. In Inghilterra, nella stessa epoca, persone colte, gli *university wits*, cominciarono a scrivere per il teatro popolare; e lo stesso avvenne in Francia. Nacque così il teatro di Alexandre Hardy (1570-1632). Nella sua ansia di presentare argomenti sempre nuovi (il consumo era grande) Hardy amava utilizzare trame spagnole, e nessun drammaturgo francese somiglia tanto ai drammaturghi spagnoli quanto Hardy: nell'immensa fertilità, nella scelta degli argomenti più vari, nella composizione incoerente e novellistica, nell'adattamento di tutti gli intrecci (mitologici, storici, pastorali, fantastici e tragicomici) al gusto dello spettatore borghese e parigino. Perfino il suo stile altisonante e, a volte, involontariamente comico, lo avvicina alla drammaturgia dell'attore che recita nell'*Hamlet* e che Polonius afferma essere il miglior attore del mondo «*either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral*»<sup>120</sup>. [866] I borghesi di Parigi accettavano qualunque cosa da Hardy, anche perché egli rappresentava i propri drammi in una maniera che era loro familiare: di fronte a scenografie "simultanee", le "mansions" del palcoscenico medievale. Anche per le trame più romanzesche Hardy utilizzava soltanto una sola scenografia, fissa, e Rigal ritiene di trovare in questa messa in scena l'origine dell'"unità di luogo" del teatro classico.

---

<sup>118</sup> S. Wilma HOLSBOER, *Histoire de la mise-en-scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*, Paris, 1934; P. MÉLÈSE, *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV*, Paris, 1935.

<sup>119</sup> N. d. t.: Su Scarron cfr. cap. 5.3, p. 690.

<sup>120</sup> N. d. t.: SHAKESPEARE, *Hamlet*, atto II, scena II: «sia per la tragedia che per la commedia, per i generi storico, pastorale, pastorale-comico, storico-pastorale, tragico-storico, tragico-comico-storico-pastorale».

Hardy è il creatore del teatro francese, il primo a scrivere opere non perché venissero lette ma perché fossero rappresentate. Da ciò le sue concessioni al gusto borghese e popolare, il suo “romanticismo teatrale” alla maniera spagnola, lo stile involontariamente comico, perché borghese, delle sue scene patetiche. Con tutto ciò Hardy è uno scrittore colto, che al gusto delle masse si limita ad accondiscendere; nel suo intimo rimane un poeta, per quanto mediocre e non impermeabile alle esigenze letterarie. Le “peripezie” sorprendenti nelle sue tragicommedie pretendono di impressionare gli spettatori, ma possono anche essere interpretate come elemento aristotelico: secondo le dottrine di Speroni la peripezia era considerata come preparazione indispensabile alla “catarsi”. Ha certamente questa funzione nel *Pyrame et Thisbe* (1617) di Théophile de Viau, opera *précieuse*, vale a dire barocca, rappresentata all’Hôtel de Rambouillet. È l’inizio della sintesi francese tra il teatro popolare e il teatro aristotelico, corrispondente alle sintesi tra teatro popolare e teatro colto in Spagna e in Inghilterra.

L’estetica aristotelica è di origine francese: Scaligero era infatti francese<sup>121</sup>. I suoi discepoli italiani (Castelvetro, Riccoboni, Ingegneri) divennero noti in Francia. Discepolo degli italiani è il *précieux* Chapelain<sup>122</sup>, che nella *Lettre sur l’art dramatique* (1630) propone le famose “tre unità” pseudoaristoteliche: unità di azione, di tempo e di luogo. Discepolo degli italiani è Jean Mairet (1604-1686), autore di pastorali e commedie in stile italiano; nella prefazione della *Silvanire* (1625) egli raccomanda le tre unità, e la sua *Sophonisbe* (1634) è la prima tragedia strettamente “regolare” in lingua francese. Non è un caso che l’opera tratti lo stesso argomento della [867] tragedia di Trissino. E come il Trissino nell’evoluzione del teatro italiano, anche Mairet rappresenta, nell’evoluzione del teatro francese, la fase “greca”, una fase transitoria. L’autentico teatro barocco comincia sempre con l’influenza di Seneca. Il senechismo di Garnier, così importante nella storia del teatro inglese, non poteva più esercitare influenza in Francia. Ma il grecismo di Mairet è subito sostituito dal nuovo sentimento di Georges de Scudéry (1601-1667), la cui *Mort de César* (Morte di Cesare, 1637) apparve nell’anno del *Cid* [di Corneille]; già tre anni prima, nel 1634, Parigi assistette alla più senechiana delle tragedie francesi, l’*Hercule mourant* (Ercole morente) di Rotrou, che precede immediatamente Corneille<sup>123</sup>.

Il classicismo francese trae profitto dalle lezioni dell’Antichità, ma non si lascia dominare da esse. Malherbe pose il “*sens commun*” (senso comune), virtù tipicamente borghese, al di sopra dell’imitazione servile dei modelli greco-romani. Il teatro francese evitò gli errori degli italiani, l’imitazione degli orrori delle tragedie di Seneca. Il “senso comune” ispira le “buone maniere” del

---

<sup>121</sup> N. d. t.: Su Giulio Cesare Scaligero cfr. cap. 5.1, p. 565 e cap. 5.4, p. 713.

<sup>122</sup> N. d. t.: Su Chapelain cfr. cap. 5.2, pp. 614-615.

<sup>123</sup> L’importanza di Seneca nell’evoluzione della tragedia classica è stata sottolineata da Lanson in *Esquisse d’une histoire de la tragédie française*, 2.a ed., Paris, 1927.

palcoscenico, attenuazione borghese degli scontri sanguinari e dei conflitti appassionati. Il primi teorici francesi conoscono la poetica aristotelica degli italiani, ma la comprendono in un altro modo: le “regole” significano, per loro, mere norme stilistiche, leggi della meccanica della scena. Quando appare la prima grande tragedia barocca del teatro francese, *Le Cid* [di Corneille], essi reagiscono subito. Perfino il cardinale Richelieu crede di percepire nella glorificazione del duello una minaccia contro le buone maniere imposte dalle leggi dello stato, e Chapelain si fa interprete dei *Sentiments de l'Académie sur le Cid* (Sentimenti dell'Accademia riguardo al Cid, 1638), che non sono sentimenti amichevoli. I teorici fecero adeguare l'aristotelismo barocco al gusto francese. Corneille rappresenta lo stesso Barocco francese.

Il cosiddetto “classicismo francese” è così poco “classico”, nel senso dell'Antichità greco-romana, e così autenticamente francese, che i critici stranieri arrivano, al massimo, a un'ammirazione fredda e un po' ipocrita. A partire dal tentativo infelice dei classicisti francesi del XVIII secolo [868] di imporre Corneille e Racine come modelli a tutto il mondo, la resistenza divenne sempre più forte. Quanto a Racine, esiste ancora la possibilità di preferire la sua poesia alla sua drammaturgia; quanto a Corneille, tuttavia, che è solo un drammaturgo, tale possibilità svanisce. Pierre Corneille (1606-1684) è per gli stranieri il “classico” che i critici francesi presentano: vale a dire, non un vero classico. Ma questo sarebbe forse un difetto? In realtà Corneille è più grande del suo classicismo.

Le commedie di Corneille, come *La Galerie du Palais* (La galleria del palazzo, 1633) , *La Place Royale* (La piazza reale, 1634) e *Le Menteur* (Il bugiardo, 1644) sono poco comiche; sono state definite “drammi borghesi”, [869] e in questa definizione è soprattutto importante l'aggettivo. Corneille è un borghese di Rouen, e a corte non perse mai il suo aspetto di provinciale un po' fuori posto. Nelle tragedie tentò di elevarsi fino al livello dei re e dei principi di cui la realtà e la sua immaginazione popolavano quel gran mondo. Nella realizzazione di questi istinti drammaturgici il suo maestro non fu un altro grande drammaturgo, ma il suo professore di retorica al collegio dei gesuiti di Rouen. Nelle lezioni di retorica Corneille apprese ciò che in futuro le teorie estetiche dovevano confermarli, e cioè che solo i grandi caratteri e gli avvenimenti straordinari meritano una memoria perpetua; e di grandi caratteri e avvenimenti straordinari la sua anima di borghese provinciale, timido e sognatore, era piena. Come drammaturgo Corneille non fece altro che esternare la sua fascinazione interiore. Ma non soccombette: imponendosi quella severa disciplina morale che aveva appreso nella casa paterna e in collegio, bandì dal palcoscenico l'infinita serie di avvenimenti esteriori e violenti che venivano messi in scena dai suoi primi modelli, i drammi spagnoli. Introspettivo, Corneille ridusse al minimo tali avvenimenti esteriori spostando l'interesse drammatico sul foro interiore dei suoi personaggi, creando un teatro di conflitti psicologici invisibili. Ciò che è importante nel *Cid*, in *Horace*, in *Cinna* e in *Polyeucte* non sono il duello, la

lotta fratricida, la cospirazione, il martirio, bensì il conflitto tra amore e onore (nel *Cid*), tra patriottismo e amore (in *Horace*), tra necessità politica e generosità umana (in *Cinna*) e tra paganesimo e cristianesimo (in *Polyeucte*). In questo modo Corneille creò la semplicità caratteristica del teatro classico, la tragedia psicologica dei francesi. Il mondo esterno comincia ad avere sempre meno importanza. Gli eroi dei drammi spagnoli sono ancora schiavi della provvidenza, del destino, di fati complicati e inestricabili che si ingarbugliano sempre più fino alla tragica conclusione; gli eroi di Corneille arrivano a essere padroni degli avvenimenti, forgiando il loro destino; nelle parole di Augusto: «*Je suis maître de moi...*»<sup>124</sup>.

Brunetière, Faguet, Lanson e tutti coloro che scrissero estesamente su Corneille protestarono contro l'equivoco dell'interpretazione di quelle grandi situazioni drammatiche come conflitti tra la volontà dominata dalle passioni [870] e il dovere morale. In verità il conflitto è tra le differenti passioni (Corneille è contemporaneo di Descartes, che scrisse il *Traité des passions*<sup>125</sup>) e il drammaturgo distingue ragionevolmente le passioni più nobili da quelle più basse, secondo il metodo della valutazione dei meriti relativi che aveva appreso dai casuisti gesuiti. Il conflitto non avviene tra volontà e dovere, ma tra volontà e volontà, e la storia interiore dei suoi personaggi è una serie di sforzi difficili e dolorosi per arrivare a superare le complicazioni esteriori e rendersi signori del proprio destino. Rodrigue, Augusto, Heráclius, Nicomède, Sertorius (l'imponente serie degli eroi corneliani) creano i loro destini; e in tal modo avviene che facciano la storia. I contemporanei di Corneille non si stancavano di elogiare la profonda verosimiglianza dei suoi panorami storici, e Saint-Évremond lo definì "grande storiografo". Tale opinione ci sorprende: la retorica un po' monotona di tutti i drammi, il linguaggio sempre uguale dei greci, romani, spagnoli, bizantini e unni di Corneille corrispondono bene all'abbigliamento sempre uguale (elmo, corazza, stivaletti) con cui quei personaggi compaiono sul palcoscenico, corrispondono al palazzo sempre uguale che costituisce lo sfondo di tutte le scene: è un perpetuo anacronismo. In verità, però, retorica, abbigliamento e palazzo svolgono soltanto la funzione della "*compositio loci*"<sup>126</sup> degli *Exercitia* gesuiti: una preparazione esteriore del teatro di avvenimenti dal significato universale e eterno, ma invisibili. La Storia di Corneille è Storia ideale, che si ripete in ogni tempo: teatro di conflitti tra grandi volontà e passioni politiche. Per questo i contemporanei lo apprezzavano tanto: loro, che erano gli eroi e i combattenti delle passioni, delle cospirazioni e delle lotte della Fronda, si vedevano rappresentati al livello ideale della storia romana, perché la storia di Roma era considerata, dai tempi di Machiavelli, la storia ideale, modello, del genere umano. La famosa "virtù" romana fornì la "giustificazione", o meglio il pretesto al teatro delle passioni sfrenate (per le

<sup>124</sup> N. d. t.: Pierre CORNEILLE, *Cinna*, atto V, scena III: «Io sono padrone di me stesso».

<sup>125</sup> N. d. t.: Trattato delle passioni o Le passioni dell'anima (*Les passions de l'âme*), 1649.

<sup>126</sup> N. d. t.: Costruzione del luogo, dell'ambiente.

strade di Parigi e sui suoi palcoscenici) e l'ambiente eroico fornì il senso morale richiesto dalla drammaturgia aristotelica dei gesuiti. I romani di Corneille, che parlano sempre di patria, dovere, coraggio, generosità e rinuncia, sono corresponsabili dell'equivoco moralista circa il teatro corneliano. Sono i tipi un po' triviali degli esercizi di eloquenza nelle lezioni di retorica del collegio gesuita. Esibiscono virtù che si imparano sui libri antichi, e [871] Corneille crede davvero che la virtù si apprenda; se non l'avesse creduto, non sarebbe stato allievo dei gesuiti, lettore assiduo di Seneca e discepolo dello stoico cristiano Balzac. A parte la "virtù antica", esiste un solo percorso straordinario di purificazione delle passioni, che è chiuso ai pagani romani ma è aperto a noi: il cammino della conversione. Già solo per questo (se non vi fossero altri motivi) la conversione in *Polyeucte* non può essere equiparata alle conversioni repentine dei giansenisti; è anzi un'educazione della volontà umana mediante l'intervento irresistibile della grazia divina, e tale nozione di irresistibilità trova sostegno nella teologia dei gesuiti.

L'elemento più "classico" in Corneille è l'economia con la quale fa uso dei mezzi teatrali: all'interno delle linee semplici della composizione drammaturgica e dell'architettura rigorosamente simmetrica delle scene e degli atti, i personaggi si mostrano trasparenti, perfettamente caratterizzati dall'azione e dal verso. La lingua di Corneille è poco suggestiva, poco poetica: è l'espressione diretta delle situazioni drammatiche. E' sentenziosa soltanto quanto basta per condannare, col minimo delle parole, il risultato del conflitto psicologico. Nascono allora i famosi "mots"<sup>127</sup>, citabili e sempre citati: «*Moi, dis-je, et c'est assez*»<sup>128</sup> di *Medée*, «*Rodrigue, as-tu du coeur*»<sup>129</sup> di *Don Diègue*, «*Qu'il mourut!*»<sup>130</sup> del vecchio Horace, «*Soyons amis, Cinna!*» di Augusto, «*Je vois, je sais, je crois*»<sup>131</sup> di Pauline, «*Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis*»<sup>132</sup> di Sertorius. Ecco la grande e nobile eloquenza di Corneille, epigrammatica e stoica come quella del suo poeta preferito, Lucano. Questa eloquenza è responsabile dell'equivoco che La Bruyère formulò e che tutti, in seguito, ripeterono: «*Celui-là peint les hommes comme ils devraient être*»<sup>133</sup>. E' vero che Corneille non dipinge gli uomini come sono, ma nemmeno come dovrebbero essere, piuttosto come a loro piaceva e piacerebbe essere. Corneille, secondo l'espressione di Schlumberger, è il realista dei sogni eroici di tutte le anime umane. Questi sogni rendono vive anche le sue migliori commedie. Dorante, il mentitore di *Le Menteur* (Il bugiardo), è meno intenzionato a ingannare gli altri che non a vivere egli stesso nell'illusione della grandezza. Ne *L'Illusion comique* (L'illusione comica)

<sup>127</sup> N. d. t.: Motti, detti, frasi memorabili.

<sup>128</sup> N. d. t.: Pierre CORNEILLE, *Medée*, atto I, scena V: «Me stessa, vi dico, e tanto basta».

<sup>129</sup> N. d. t.: Pierre CORNEILLE, *Le Cid*, atto I, scena V: «Rodrigo, hai coraggio?».

<sup>130</sup> N. d. t.: Pierre CORNEILLE, *Horace*, atto III, scena VI: «[Doveva] morire!».

<sup>131</sup> N. d. t.: Pierre CORNEILLE, *Polyeucte*, atto V, scena V: «Vedo, so, credo».

<sup>132</sup> N. d. t.: Pierre CORNEILLE, *Sertorius*, atto III, scena I: «Roma non è più a Roma, è dovunque io sono».

<sup>133</sup> N. d. t.: LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, Des ouvrages de l'esprit: «Quegli [Corneille] dipinge gli uomini come dovrebbero essere».

questi sogni e illusioni sono smascherati da un colpo di scena, rivelandosi le prodezze di un povero attore che imita sul palcoscenico le gesta dei grandi. Brunetière ha definito la tragedia di Corneille una «*comédie jouée par des rois*»<sup>134</sup>. Schlumberger definisce Corneille un “genio comico che ha mancato la propria vocazione”; si tratta di un’arguta esagerazione, ma fa luce sul segreto interiore di [872] Corneille, rimasto impenetrabile per secoli; è una rivelazione come quella che lo stesso drammaturgo definisce in uno dei suoi versi più memorabili:

*cette obscure clarté qui tombe des étoiles*<sup>135</sup>.

“Oscuro chiarore”: in questa espressione riconosciamo uno dei tratti più caratteristici della pittura barocca. E la rivelazione dell’eroismo come illusione è un’idea così tipicamente barocca, che ne deriva una nuova interpretazione di Corneille, fino ad ora soltanto abbozzata<sup>136</sup>. Le commedie del disinganno di Corneille ne smentirebbero le tragedie, se l’antitesi non fosse intenzionale. Secondo l’aristotelismo dei teorici italiani l’arte si giustifica come mera finzione e gioco dell’immaginazione, purchè abbia sempre conclusioni morali; e *L’Illusion comique* e *Le menteur* (“inganno” e “disinganno”) rappresentano tale teoria sul palcoscenico: la menzogna e l’illusione, dopo aver divertito lo spettatore, gli dicono la verità, le dure verità della lezione morale. Le tragedie di Corneille sono state definite versioni drammatiche dei romanzi eroico-galanti, con le loro complicazioni di amore e coraggio di un’inverosimiglianza estrema. Collocati sul palcoscenico, tali romanzi avrebbero prodotto commedie di “*illusion comique*”, rappresentate da “*menteurs*”. L’innegabile inverosimiglianza nelle tragedie di Corneille è tuttavia di un’altra specie, per l’intervento della consapevolezza storico-politica del drammaturgo. L’eroismo può essere illusorio, ma la conclusione morale dev’essere reale e seria. Il giudice, nella tragedia cornelina, non è la società, ma la Storia. Lo stesso Corneille dice, nel primo dei suoi *Trois discours sur le poème dramatique* (Tre discorsi sul poema drammatico, 1660): «*Les grands sujets qui remuent fortement les passions, et en opposent l’impétuosité aux lois du devoir ou aux tendresses du sang, doivent toujours aller au delà du vraisemblable*»<sup>137</sup>. Ma il drammaturgo è forse autorizzato a inventare e rappresentare cose “al di là del verosimile?” Non sarebbero in tal caso inverosimili come le invenzioni gratuite del “*menteur*” Dorante? I contemporanei aristocratici lo consideravano autorizzato a tanto perché nelle lotte della Fronda si scontrarono realmente passioni e generosità paragonabili a quelle del *Cid*, di *Horace* e di *Cinna*. Corneille, il borghese, è più modesto e, allo

<sup>134</sup> N. d. t.: «Commedia rappresentata da re».

<sup>135</sup> N. d. t.: Pierre CORNEILLE, *Le Cid*, atto IV, scena III: «Questo oscuro chiarore che cade dalle stelle».

<sup>136</sup> V. KLEMPERER, *Idealistische Philologie*, I, Muenchen, 1927.

<sup>137</sup> N. d. t.: «I grandi soggetti che muovono fortemente le passioni, contrapponendo l’impetuosità alle leggi del dovere o alle tenerezze del sangue, devono sempre andare al di là del verosimile».

stesso tempo più esigente: più modesto perché non si ritiene autorizzato a inventare [873] intrecci tragici; più esigente perché non pretende di rappresentare gli avvenimenti della storia contemporanea idealizzandoli, né della storia francese, inglese o di qualunque altro paese, ma soltanto gli avvenimenti della storia ideale, “eterna”, che è la storia greco-romana. «*Il ne serait pas permis toutefois d’inventer sur ces exemples*», ma: «*L’Histoire le dit, et la représentation de ces grands crimes ne trouve point d’incrédules*»<sup>138</sup>. Tutto il teatro barocco necessita dell’intreccio storico per giustificarsi davanti a Dio e agli uomini. I drammaturghi gesuiti trattarono ogni argomento storico possibile: greco-romano, profano e sacro, medievale e contemporaneo; e le trame di Corneille si trovano già tutte nel repertorio dei gesuiti. La preferenza data dal drammaturgo francese ai temi della storia romana non è sufficientemente spiegata dalla lettura assidua degli *Entretiens sur les Romains* (Colloqui sui romani, 1657) di Balzac. La storia romana era considerata, a partire da Machiavelli, storia ideale e modello di tutte le nazioni, e non è un caso che il nome del grande italiano compaia a questo punto. Brunetière già osservava come in Corneille si incontrino, accanto alle frasi di eroismo e generosità, versi come

*Tous ces crimes d’État qu’on fait pour la couronne,  
Le ciel nous en absolut alors qu’il nous la donne*<sup>139</sup>,

che potrebbero figurare nelle meditazioni politiche di quel contemporaneo di Corneille che era il padre Joseph<sup>140</sup>. Corneille è più esplicito nella prefazione dell’*Othon*: «*Ce sont intrigues de cabinet qui se détruisent les unes les autres*»<sup>141</sup>. Soprattutto le opere della vecchiaia di Corneille (*Sertorius*, *Othon*, *Agésilas*, *Suréna*, e, già prima, *Cinna* e *Nicomède*) rappresentano un quadro completo della politica barocca, con i suoi tiranni, segretari, ministri diabolici e martiri stoici; del tiranno-martire non c’è esempio più magnifico, in tutto il teatro barocco, dell’imperatore Augusto in *Cinna*. La conversione del romano alla generosità non è neppure una mortificazione della volontà come la conversione in *Polyeucte* (Poliuto); al contrario, si tratta del trionfo della volontà sulle passioni, che ci impediscono di agire autonomamente. Il meccanismo drammatico delle opere teatrali di Corneille rappresenta, sul palcoscenico, la trasformazione della volontà disordinata in volontà guidata, conformemente ai precetti morali dei suoi maestri gesuiti. *Polyeucte*, lungi dal difendere il dogma giansenista, esprime piuttosto la dottrina molinista dei gesuiti rispetto al libero arbitrio; [874] ma

---

<sup>138</sup> N. d. t.: Pierre CORNEILLE, *Discours de l’utilité des parties du poème dramatique* (1660): «Non sarà tuttavia permesso inventare questi esempi»; «La Storia lo dice, e la rappresentazione di questi grandi crimini non incontra alcun incredulo».

<sup>139</sup> N. d. t.: Pierre CORNEILLE, *Cinna*, atto V, scena II: «Tutti questi crimini di stato che si commettono per la corona / Ci vengono perdonati dal Cielo, quando ce la dona».

<sup>140</sup> N. d. t.: Il consigliere di Richelieu, v. sopra, p. 828.

<sup>141</sup> N. t.: Pierre CORNEILLE, *Othon*, *Au Lecteur*: «Sono intrighi di gbinetto che si distruggono tra loro».



non è sufficiente concludere che il libero arbitrio regna nel teatro corneliano come legge assoluta. In verità il libero arbitrio è il grande problema di Corneille, come lo è di Calderón. Per quanto riguarda i pagani romani, per loro è sufficiente come risultato l'impassibilità stoica; e questo stoicismo, appreso da Seneca, è molto barocco. In *Polyeucte* tale risultato sarebbe stato insufficiente: doveva intervenire la grazia irresistibile della conversione<sup>142</sup>. Esiste un'altra conversione, superiore, quella che Calderón aveva presentato in *La vida es sueño*, e che si basa sul riconoscimento della vanità illusoria di questo mondo; Corneille, "genio comico", perviene allo stesso risultato in *L'Illusion comique*, che è qualcosa come un "*pequeño teatro del mundo*"<sup>143</sup>.

Una delle differenze esteriori, e tuttavia più evidenti, tra il teatro calderoniano e il teatro corneliano è costituita dalle cosiddette regole aristoteliche (le tre unità di luogo, tempo e azione) che Corneille osservò, sebbene un po' controvoglia. Essendo il suo un teatro dalla mentalità barocca, Corneille non aveva bisogno di norme aristoteliche per arrivare al risultato morale che la Controriforma gli dettava; e poco uso poteva fare a tal fine delle regole così come gli venivano proposte dai teorici francesi, che le interpretavano meccanicamente come meri espedienti della composizione drammaturgica. Il maggior servizio che la regola delle tre unità prestò a Corneille fu la realizzazione della verosimiglianza dei suoi intrecci storici, in conflitto permanente con la volontà di rappresentare delle tragedie "al di là del verosimile". Il risultato di questo conflitto furono, tuttavia, gli argomenti sempre più complicati, di cui *Rodogune* (Rodoguna, 1644) è l'esempio più famoso, ingiustamente attaccato da molti critici stranieri come se fosse il modello del teatro classico francese. *Rodogune* è così complicata perché i temi romanzeschi alla maniera spagnola venivano ad essere eccessivamente condensati all'interno della rigida forma "aristotelica". In realtà il "classicismo" costituì, nella carriera teatrale di Corneille, soltanto una fase, la seconda. La prima fase è semi-senechiana (*Médée*) o semi-spagnola (*Le Cid*). La seconda fase è quella "classica" di *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte* e *La Mort de Pompée*. Nella terza fase Corneille sembra ritornare ai modelli spagnoli. Ma *Héraclius* si basa su *En esta vida todo es verdad y todo es mentira* (In questa vita tutto è verità e tutto è menzogna) e *Théodore* su *Los dos amantes del cielo* (I due amanti del cielo), opere di Calderón? Non esistono prove sufficienti che Corneille abbia conosciuto questi drammi spagnoli. E tuttavia, l'incontro casuale sarebbe più significativo dell'imitazione. La drammaturgia di Corneille tendeva [875] per sua natura alla forma calderoniana. Da ciò deriva il fatto che la critica francese "ortodossa" non amò molto le opere della vecchiaia di Corneille, nemmeno capolavori come *Sertorius* e *Suréna*, di cui ha criticato la comicità involontaria di certe scene tragiche. Ma i critici hanno dimenticato che Corneille aveva già introdotto, in maniera molto

---

<sup>142</sup> N. d. t.: Nell'originale si legge "*conservação*" (conservazione), che sembra essere un errore in relazione a quanto segue.

<sup>143</sup> N. d. t.: "Piccolo teatro del mondo", con riferimento al *Gran teatro del mundo* di Calderón.

deliberata, l'elemento comico in quella tragedia superiore che è *Nicomède*. Le ultime opere teatrali di Corneille sono melodrammi di tipo calderoniano. Il drammaturgo francese si liberò, alla fine, di ogni "verosimiglianza", adottando i mezzi scenici del melodramma. Una "*pièce à machines*"<sup>144</sup> come *La Toison d'Or* e una "*tragédie-ballet*"<sup>145</sup> come *Psyché* hanno ogni possibile somiglianza con le ultime opere mitologiche di Calderón. Corneille è, accanto a Pascal, il rappresentante più autentico della tendenza barocca all'interno del teatro classico francese.

Nel teatro francese del XVII secolo questa tendenza pare chiara in Thomas Corneille, e ancor prima in Jean Rotrou (1609-1650). Rotrou sarebbe stato un grande drammaturgo se avesse avuto la severa disciplina di Corneille. Le sue prime opere teatrali sono plautine, secondo modelli italiani. Interviene poi l'imitazione di Seneca, nell'*Hercule mourant* (Ercole morente, 1632). Il risultato fu quella mescolanza di elementi comici e tragici per la quale Rotrou, unico tra i drammaturghi francesi dell'epoca, si avvicina ai drammaturghi inglesi. Unendo un grande potere di immaginazione scenica a una considerevole efficacia nel verso drammatico, Rotrou supera, in queste tragicommedie, i suoi modelli spagnoli, come la *Laura perseguita* di Lope de Vega (nella *Laure persécutée*) o il *Don Bernardo de Cabrera* di Mira de Amescua (nel *Don Bernard de Carbrère*). Rotrou sarebbe stato capace di riprendere la direzione abbandonata dopo Hardy, vale a dire di ricondurre il teatro francese alle sue basi popolari: il gusto per le opere di Lope de Vega è significativo. Ma il Barocco classicizzato fu, alla fine, più forte. *Le Véritable Saint-Genest* (1647), la tragedia dell'attore che assume il ruolo del martire cristiano, si converte sul palcoscenico e subisce il [876] martirio, è una magnifica tragedia barocca, degna di figurare tra *Lo fingido verdadero* di Lope de Vega e *The Roman Actor* di Massinger. *Venceslas* (1647) torna alla maniera classica della seconda fase di Corneille, alla cui ultima maniera si avvicina *La Bélisaire* (1643). Rotrou non riuscì a mantenere una linea costante; in teatro francese perse con lui le possibilità di una sintesi alla maniera spagnola. In compenso rimase aperta la strada per l'evoluzione della tragedia psicologica, da Corneille a Racine. A tal fine bastò l'eliminazione completa dell'elemento romanzesco e melodrammatico, che si rifugiò nel teatro dei grandi successi mondani, quello di Thomas Corneille (1625-1709)<sup>146</sup>. La sua opera corrisponde ai romanzi eroico-galanti di La Calprenède e Scudéry, dei quali ottenne gli stessi clamorosi successi; *Timocrate* (1656) fu l'opera teatrale più rappresentata del secolo. *Stilicon* (1660) è una tragedia politica, secondo il modello del suo fratello maggiore, e *Le comte d'Essex* (Il conte di Essex, 1678) ha qualcosa di un dramma calderoniano; in queste tragedie, il ruolo che occupa a galanteria rivela già una vicinanza a Racine. Thomas Corneille non è l'intermediario tra Pierre Corneille e Racine; il percorso della tragedia

---

<sup>144</sup> N. d. t.: Opera teatrale alla quale riveste un ruolo importante la messa in scena con effetti spettacolari.

<sup>145</sup> N. d. t.: Tragedia-balletto.

<sup>146</sup> N. d. t.: Su Thomas Corneille, fratello minore di Pierre, v. anche il cap. 5.1, pp. 576-577.

psicologica di questi ultimi due non fu diretto: vi si interposero mutamenti radicali nelle condizioni della creazione drammatica.

La vittoria dell'assolutismo monarchico sulla Fronda, per opera di Mazzarino, e lo stabilimento dell'amministrazione borghese degli "intendenti" e dell'economia mercantilista, ad opera di Luigi XIV e di Colbert, significano la fine dell'aristocrazia di "panache"<sup>147</sup> e della politica "machiavellica"; le ultime opere teatrali di Corneille furono rifiutate dalla critica e dal pubblico. La politica divenne prerogativa del re e dei suoi ministri. La vita si pacificò e "si privatizzò". I conflitti psicologici di natura privata, soprattutto quelli erotici, divennero l'argomento più interessante. Tuttavia non era più possibile risolvere tali problemi mediante una volontà forte, come in Corneille: le passioni erano meno violente, per quanto più complesse, i sentimenti più delicati e le possibilità di soluzione meno chiare. Le analisi e le autoanalisi dei moti psicologici si intensificano, in un'atmosfera da gabinetto di studio, da *boudoir*<sup>148</sup> [877] o da confessionale, un'atmosfera "chiaroscuro". Una via d'uscita dai conflitti interiori è, probabilmente, la rinuncia stoica o pessimista, come in La Rochefoucauld; un'altra è la rinuncia ascetica, di natura religiosa, come nella *Princesse de Clèves* di Madame de La Fayette. Il cavaliere barocco, al quale la spada è ormai poco utile, si trasforma in "honnête homme"<sup>149</sup>, e la *précieuse* in dama. Invece di leggere romanzi si consulta il confessore, gesuita o giansenista che sia. Perfino una dama dell'altra società come Madame de Sévigné soffre occasionalmente di accessi di religiosità, e Madame de Maintenon, al termine della sua vita, è una specie di religiosa senza abito. Nella seconda metà del XVII secolo tornano a comparire figure religiose della stirpe della grande "printemps mystique"<sup>150</sup>: Madame de La Vallière, che lascia la corte per il convento, Armand-Jean de Rancé, che fonda la congregazione ascetica della Trappa, e la *Mère de l'Incarnation*<sup>151</sup>. Ma il modo di affrontare i problemi mistici è differente: la controversia giansenista ispira ogni specie di sottigliezza teologica, l'angoscia della predestinazione sostituisce l'allegria della grazia, e sorge un certo fatalismo che corrisponde alla sottomissione del suddito allo stato onnipotente. Questo fatalismo è l'elemento caratteristico della nuova psicologia; in esso risiede la differenza fondamentale tra la tragedia psicologica di Corneille, di tipo romano, e la tragedia psicologica di tipo greco di Racine.

Gli intermediari tra questi due tipi sono i "moralistes" (moralisti), nell'accezione francese e letteraria del termine: osservatori del comportamento umano, quello degli altri e il proprio. Creano le "réflexions" (riflessioni), le "maximes" (massime), i "portraits" (ritratti), le "mémoires"

---

<sup>147</sup> N. d. t.: "Pennacchio", nel senso di aristocrazia basata sul titolo e sull'apparenza.

<sup>148</sup> N. d. t.: Salottino da conversazione o da toletta per signore.

<sup>149</sup> N. d. t.: "Onest'uomo", ideale morale del XVII secolo francese del gentiluomo colto, cortese ed equilibrato, a suo agio nell'ambiente di corte come nel resto del mondo. Una descrizione delle qualità dell'*honnête homme* si trova ad esempio nei *Pensées sur l'honnêteté* di Damien Mitton (1618 – 1690).

<sup>150</sup> N. d. t.: Primavera mistica.

<sup>151</sup> N. d. t.: V. sopra, p. 828.

(memorie), l'epistolografia, l'autobiografia, il romanzo psicologico. Parte di questi nuovi generi non ha che un nome francese: è il ramo più specificamente francese della letteratura francese<sup>152</sup>

Il tipo antico finisce con il cardinale di Retz (Jean-François Paul de Gondi, 1613-1679), il grande capo della rivoluzione della Fronda contro Mazzarino, cospiratore consumato, diplomatico e demagogo, un incrocio tra un cardinale del Rinascimento italiano e un gaudente [878] del Rinascimento francese, con qualcosa del machiavellico barocco e del *précieux* dell'Hôtel de Rambouillet. E 'un personaggio da tragedia politica, alla maniera di Corneille, e da romanzo eroico-galante, alla maniera della Scudéry. Ma nessuno di questi sarebbe capace di narrare come fa lui. Le sue *Mémoires* falsificano deliberatamente la verità storica, meno per giustificare fatti ingiustificabili che non per rendere più grande la figura del memorialista sconfitto, che non si pente di nulla. La sua giustificazione è l'intelligenza, che si rivela nei penetranti ritratti psicologici di amici e avversari, nella complicazione drammatica degli intrighi, nella descrizione vivissima dell'ambiente, nella valutazione dei fatti e nella condensazione epigrammatica delle esperienze, negli aforismi di interesse durevole. Ciò che gli mancava nella vita, gli manca anche nella letteratura: il senso morale. Al massimo ammette francamente l'aspetto criminale delle sue azioni; e tale franchezza lo avvicina a La Rochefoucauld.

Anche François de La Rochefoucauld (1613-1680) proveniva dall'ambiente della Fronda; ma quello che per Rez fu il contenuto della sua vita fallimentare, fu per La Rochefoucauld l'inganno romantico della giovinezza, dal quale purtroppo non riuscì mai a riprendersi. La vita di La Rochefoucauld è, a partire dall'età matura, una vecchiaia prolungata, occupata a scoprire negli altri i difetti che ne avevano causato il fallimento: l'"*amour-propre*" e l'"*intérêt*"<sup>153</sup>. Era necessario aver analizzato a fondo la propria vanità per poter dire agli altri: «*Quelque bien qu'on nous dise de nous, on ne nous apprend rien de nouveau*»<sup>154</sup>, e aver riconosciuto bene il proprio egoismo per scoprire questa verità: «*Nous avons tous assez de force pour supporter les maux d'autrui*»<sup>155</sup>. E' il pessimismo di un gran signore, trattenuto sulla poltrona dalla gotta; in gioventù fu "*dupé*" (ingannato) dalle sue vanità e dai suoi interessi, e ora ha soltanto una preoccupazione: «*n'être pas dupé*» (non essere ingannato). A tale scopo preferisce sopporre sempre i peggiori moventi, negli altri [879] come in se stesso, e questa regola lo inganna solo di rado. La Rochefoucauld è infelice perché ha sempre ragione.

---

<sup>152</sup> L.-A. PRÉVOST-PARODOL, *Études sur les moralistes français*, Paris, 1865.

<sup>153</sup> N. d. t.: L'amor proprio e l'interesse.

<sup>154</sup> N. d. t.: François de LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions ou sentences et maximes morales*: «Qualunque cosa buona gli altri dicano di noi non ci insegna nulla di nuovo».

<sup>155</sup> N. d. t.: *Ibidem*: «Tutti abbiamo abbastanza forza per sopportare il male altrui».

Con tutto ciò, la sua saggezza non è così esclusivamente razionale come si pensa. «*L'esprit est toujours la dupe du coeur*»<sup>156</sup> è una delle sue massime più preziose, un'inversione profana dell'epistemologia di Pascal. L'abbondanza di “*esprit*” di La Rochefoucauld permette di concludere che avesse anche un grande cuore, per quanto non molto affettuoso. Più che della sua intelligenza penetrante, la sua saggezza è il risultato del suo amaro risentimento di eroe frustrato. Non crede nelle azioni eroiche, né nei sentimenti nobili. Il risentimento ne aveva avvelenato la fede aristocratica, e da quel momento considerò tutti avvelenati. «*Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés*»<sup>157</sup>. Questa frase antitetica è una delle maggiori scoperte della psicologia moderna: il risentimento come forza motrice degli atti morali. Nietzsche impiegherà l'intera sua vita a confermare questa tesi.

Le *Maximes* ripetono cento volte, nel modo più vario, la medesima tesi psicologica: «*Les vices entrent dans la composition des vertus comme les poisons entrent dans la composition des remèdes*»<sup>158</sup>. Tra tutte le frasi di La Rochefoucauld questa è una delle più ricche di spirito, e tuttavia la meno sincera, perché l'autore crede soltanto nei veleni e non nelle medicine. Il suo concetto della natura umana è altrettanto pessimista quanto quello dei giansenisti: una corruzione profonda e totale. Ma la situazione gli appare irrimediabile: non esiste una grazia, né resistibile né irresistibile. La Rochefoucauld non è cristiano. Della dottrina cristiana, dicevano i giansenisti, egli accetta soltanto il peccato originale, ma rifiuta la salvezza. E' l'anti-Pascal.

Una massima di Pascal sembra essere scritta proprio per La Rochefoucauld: «*Diseur de bons mots, mauvais caractère*»<sup>159</sup>. Un cattivo carattere non era, ma “*diseur de bon mots*” sì, e di ottimi “*bon mots*”. Trasformò il romanzo della sua vita e il dramma delle sue esperienze in una raccolta di aforismi; e sono più di due secoli che questi aforismi servono da “*thèses*” (tesi) al romanzo psicologico francese e al dramma detto “*boulevard*”: ciascun aforisma è una “*thèse*”. Sono i “concetti” di un “*moraliste*”. La Rochefoucauld è l'ultimo dei *précieux*, che va in cerca dell'espressione più densa, più certa e più brillante; supera il preziosismo, diventando il maggiore aforista di tutti i tempi, il classico del genere. Ma, in senso assoluto, La Rochefoucauld non è un classico. Il suo pessimismo è l'ultimo frutto del “machiavellismo” [880] leggendario: un po' di Antonio Pérez, altro cospiratore fallito, un po' della fede di Machiavelli nella permanenza delle qualità, o piuttosto dei difetti umani, un po' dello stoicismo di Quevedo, un po' dell'arte del dire di Gracián; e molta malinconia, la malinconia barocca. «*Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder*

---

<sup>156</sup> N. d. t.: *Ibidem*: «Lo spirito è sempre ingannato dal cuore».

<sup>157</sup> N. d. t.: *Ibidem*: «Le nostre virtù, il più delle volte, non sono che vizi camuffati».

<sup>158</sup> N. d. t.: *Ibidem*: «I vizi entrano nella composizione delle virtù come i veleni in quella delle medicine».

<sup>159</sup> N. d. t.: PASCAL, *Pensées*: «Autore di frasi argute, ma cattivo carattere».

*fixement*»<sup>160</sup>. L'ombra della morte cade su tutto ciò che La Rochefoucauld dice, e il sentimento che lo mantiene vivo non è la speranza, bensì il disdegno. Perché alla fine La Rochefoucauld non crede neppure nella sua psicologia. «*On donne de bons conseils, mais on n'inspire point de conduite*»<sup>161</sup>. La compostezza del gran signore è una cosa che non si insegna a nessuno. La Rochefoucauld è l'ultimo gran signore della Francia antica, prima del “*roi bourgeois*”.

La prima dama di quella Francia fu Madame de Sévigné (1626-1696), intelligente e un po' frivola, religiosa e allegra, colta e superficiale, amabile e dotata di spirito al punto che nè una citazione, nè molte citazioni, né la trascrizione di un'intera lettera o anche di molte lettere potrebbe dare la sia pur minima idea del suo “*esprit*”; sarebbe necessario citare tutte le millecinquecento o più lettere che la marchesa scrisse, il più delle volte a sua figlia, Madame de Grignan, che viveva in provincia, per la quale le lettere della madre erano il giornale che veniva da Parigi, con tutte le notizie immaginabili. Il *corpus* delle lettere di Madame de Sévigné è l'enciclopedia del secolo. La morte di Turenne e l'introduzione di una nuova moda femminile, il matrimonio della “*Grande Mademoiselle*”<sup>162</sup> e il processo al ministro Fouquet, l'esecuzione dell'avvelenatrice Brinvilliers e un sermone di Bourdaloue, una rappresentazione di Racine e una stagione alle terme di Vichy, La Rochefoucauld che discute con Madame de La Fayette e Boileau che si prende gioco di un gesuita, la persecuzione delle religiose di Port-Royal e il nuovo romanzo di Madame de Scudéry, il “*lever*”<sup>163</sup> del sovrano e la crudelissima repressione della rivolta [881] dei contadini in Bretagna, un *Te Deum* per le vittorie del Maresciallo de Luxembourg e un'escursione al chiaro di luna nei dintorni di Parigi: tutto questo e molto di più si trova nelle lettere di Madame de Sévigné, l'enciclopedia del secolo, per quanto di una sola classe sociale. Il centro unificatore di questa massa immensa di parole argute, maliziose, sentimentali, eleganti e sincere è la personalità della marchesa: gran dama e madre eccellente, *précieuse* e sapientona, di una naturalezza incantevole, amante della vita e cristiana sincera, addirittura devota, parigina come nessun'altro e, tra gli scrittori del classicismo francese, l'unica ad avere il sentimento della natura. Anche lo stile di Madame de Sévigné è così, e scintilla in mille sfaccettature come il suo spirito. E' necessario leggerla per farsi un'idea della scrittrice, forse la più completa in lingua francese. Della gran dama non le manca nulla; per essere una gran dama del XVII secolo le mancano soltanto il pentimento e la penitenza.

Un altro tipo di gran dama e grande epistolografa è Madame de Maintenon (Françoise d'Aubigné 1635-1719). La sposa morganatica di Luigi XIV, consigliera delle sue persecuzioni religiose e delle sue sconfitte politiche, ha fama di cupa fanatica, impegnata ad espiare l'eresia di suo nonno Agrippa

---

<sup>160</sup> N. d. t.: François de LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions ou sentences et maximes morales*: «Non è possibile guardare fissamente né il sole né la morte».

<sup>161</sup> N. d. t.: *Ibidem*: «Si possono dare dei buoni consigli, ma non si può ispirare un comportamento».

<sup>162</sup> N. d. t.: Anna Maria Luisa d'Orléans, duchessa di Montpensier.

<sup>163</sup> N. d. t.: Cerimonia del risveglio del re.

D'Aubigné; il famoso educandato di Saint-Cyr, che ella fondò, non fu tuttavia una prigione per fanciulle. Fu la moglie di Scarron, e disponeva di sufficiente spirito per la conversazione orale ed epistolare; la sua grande passione letteraria era Racine. Le parole di una sua lettera, relative alle educande di Saint-Cyr: «*On doit moins songer à orner leur esprit qu'à former leur raison*»<sup>164</sup> stanno a significare la sconfitta definitiva dell'Hôtel de Rambouillet ad opera della ragione di Descartes. Tendenze del secolo tra loro differenti si armonizzano così perfettamente nello stile sobrio e nella mentalità chiara delle lettere di Madame de Maintenon, che a tale proposito si può parlare, senza esagerazione, di spirito classico; in confronto a Madame de Maintenon, la Sévigné pare una principessa rinascimentale. E di quello spirito classico è caratteristica una religiosità seria, che ha qualcosa dell'architettura della chiesa parigina [882] di Val-de-Grâce e del tempio sulla scena del palcoscenico su cui si rappresenta *Athalie*: è l'ombra del Barocco.

L'epistolografia come rivelazione non intenzionale, sebbene letterariamente elaborata, della personalità si colloca tra la psicologia dei *moralistes* e la confessione autobiografica. Gli uomini scrivono memorie, per giustificarsi o consolarsi; le donne si aprono al confessore o all'amante, e la loro autoanalisi è più diretta e particolare, necessitando tuttavia di veli protettivi contro la curiosità indiscreta. Come protezione scelgono l'allegoria, alla quale aveva già fatto ricorso con frequenza il romanzo eroico-galante, e in tal modo nasce il romanzo psicologico. Rispetto all'evoluzione del nuovo genere Bremond attribuisce grande importanza a *La vie du Pere Charles de Condren* (Vita del padre Charles de Condren, 1643) del padre Amelote, quale primo esempio di biografia psicologica. Sarà tuttavia opportuno osservare che il fenomeno dell'apparizione di questo genere nel XVII secolo non si limita alla Francia, né dipende dai movimenti di introspezione mistica. L'introspezione è anzi una delle forme dello spirito barocco in generale; autobiografie, diari, lettere di confessioni, in particolare femminili, compaiono ovunque, dalla Danimarca al Portogallo. Non esiste documento più personale dell'autobiografia della contessa danese Leonora Christina Ulfeldt (1621-1698), figlia illegittima di un re e moglie di un traditore, rinchiusa senza colpa per vent'anni in una prigione di stato, che apre a una posterità sconosciuta un'anima dolente e patetica, la *Jammers minde* (Memoria del lamento) di una vita sfortunata. Il suo corrispondente mediterraneo, confessione di un'altra donna tradita e imprigionata, sono le lettere attribuite alla religiosa portoghese Mariana Alcoforado (1640-1723) monaca nel convento di Nossa [883] Senhora da Conceição a Beja. La grande esperienza della sua vita sarebbe stata l'incontro con il conte di Saint-Léger, poi marchese di Chamilly, un amore fulminante e rapido come un raggio di luce. Saint-Léger divenne poi maresciallo di Francia, combattè su tutti i campi di battaglia d'Europa, si sposò con una marchesa brutta e finì grasso e inutile. La monaca avrebbe espiato le proprie colpe con

---

<sup>164</sup> N. d. t.: «Ci si deve preoccupare più di formare la loro ragione che di ornare il loro spirito».

cinquant'anni di ascesi. Le cinque lettere all'amante (l'autenticità delle altre sette, aggiunte in seguito, è dubbia) furono pubblicate in traduzione francese e costituiscono uno dei problemi bibliografici più difficili della letteratura universale. Malgrado l'insistenza di alcuni autori portoghesi, non possono esserci dubbi (dopo le ricerche di F. G. Green) che si tratti di una mistificazione letteraria e che le lettere, scritte in francese, siano un'opera della letteratura francese. Si sostiene un'influenza di queste lettere sul *Phèdre*, e forse già sulla *Bérénice* [di Racine]. Più certa pare la loro influenza sul romanzo di Madame de La Fayette.

Madame de La Fayette (Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, 1634-1693) è una gran dama come la Sévigné e una natura profonda come la Maintenon; il suo spirito è meno ricco di quello della prima e più concentrato di quello della seconda, e il suo stile meno vivo e più semplice. Al di là di questo, Madame de La Fayette fu una vocazione letteraria, cosa che non furono né la Sévigné né la Maintenon. Nel suo caso però non si tratta di lettere diffuse in copie tra gli amici e pubblicate mezzo secolo dopo la morte dell'autrice: si tratta di romanzi. Il genere era considerato meno decente, e una gran dama non poteva compromettervi il suo nome. Madame de Scudéry pubblicò i suoi romanzi col nome del fratello; Madame de La Fayette scelse quello del suo amico Segrais, poeta bucolico, ultimo discepolo di D'Urfé. Lo stesso nome si incontra a proposito di *Zayde* (1670-71), il romanzo eroico-galante di Madame de La Fayette<sup>165</sup>. In fondo anche *La Princesse de Clèves* (La principessa di Clèves, 1678) è un romanzo eroico-galante, solo che l'eroismo [884] consiste qui nella confessione dell'avventura galante e nella rinuncia: la principessa confessa al marito la passione per il duca di Nemours, e sentendosi responsabile per la morte del marito, tormentato dai sospetti, all'unione con l'amato preferisce il convento. Il preziosismo delle parole eleganti è sostituito dall'analisi sottile dei sentimenti, scienza psicologica che la contessa de La Fayette aveva appreso dall'amico La Rochefoucauld. Il teatro degli avvenimenti, dati come autentici, sarebbe stato, secondo quanto afferma l'autrice, la corte un po' fantastica di re Enrico II; in realtà l'ambiente non è quello del Rinascimento, ma quello dei frondisti e delle loro dame, delle carmelitane e dei giansenisti di Madame Acarie e Madame de Sablé.

*La Princesse de Clèves* è il primo romanzo moderno della letteratura francese ed è, fatto molto caratteristico, un romanzo psicologico. «*Elle est vraie*»<sup>166</sup>, diceva della sua amica La Rochefoucauld; e questa qualità esclude la mentalità romanzesca e lo stile prezioso della galanteria eroica. *La Princesse de Clèves* è un romanzo di un ambiente in cui gli aristocratici già scrivono lettere e libri invece di impegnarsi in cospirazioni e duelli; di un ambiente in cui l'ozio colto permette l'osservazione dei sentimenti ed esige un'espressione chiara e concisa, emotiva ma riservata. Non vi sono più avventure se non quelle del cuore, e questo cuore è aristocratico in un

---

<sup>165</sup> N. d. t.: *Zayde* fu pubblicato sotto il nome di Segrais.

<sup>166</sup> N. d. t.: «Ella è vera».



sensu differente da quello del “*panache*” dei frondisti. La sapienza psicologica di Madame de Lafayette è paragonabile a quella di La Rochefoucauld; l’analisi è altrettanto esatta, ma le conclusioni sono differenti. Madame de Lafayette, nonostante parli come al confessionale e indichi la via per il convento, non è cristiana, perché è una personalità indipendente che obbedisce solo agli imperativi del proprio cuore; ma conosce una “virtù” nella cui composizione non entrano vizi, e che è l’eredità della galanteria eroica: il sentimento dell’onore. L’onore impone alla principessa di confessare tutto al marito, le comanda di rinunciare all’unione con l’amante. Si tratta (nel caso del personaggio come dell’autrice) di dame della grande aristocrazia, eroine del teatro di Corneille, ma senza grandi “*mots*”, senza lustro retorico. Aristocrazia del cuore e onore del cuore. Ma l’onore non è un concetto della religione cristiana. Nella *Princesse de Clèves* regna l’atmosfera delle discussioni teologiche intorno alla controversia giansenista, dei diari intimi, delle corrispondenze con i confessori; un’atmosfera un po’ cupa, da convento. Ma tutto questo appare “secolarizzato”: rinuncia stoica invece di ascesi cristiana, amore per la [885] propria integrità invece di amore per Dio. Madame de La Fayette “secolarizza” la scienza della psicologia empirica che secoli di esperienza nel confessionale avevano insegnato agli osservatori dell’anima umana; e questa “secolarizzazione della psicologia del confessionale” è la base del romanzo psicologico francese: dell’*abbé* Prévost e di Laclos, di Constant e di Stendhal, di Gide e di Mauriac. Con *La Princesse de Clèves* lo stesso termine “*romance*” cambia di senso: quello che era stato, fino ad allora, un genere un po’ sospetto e indecente, minacciato di anatema dai confessori, lettura proibita alle *jeunes filles* e alla *jeunes gens*<sup>167</sup> in generale si trasforma in un genere serio, capace di fornire argomenti alle *causeries* (conversazioni) da salotto, alle riflessioni dei *moralistes* e alle meditazioni nello stesso confessionale. Più tardi un nuovo ramo della professione letteraria, la critica, troverà nella discussione di questo genere il principale campo delle sue attività. Il genere di cui *La Princesse de Clèves* rappresenta il primo esempio sarà il più potente della letteratura francese, e forse della letteratura moderna in generale.

Ma nel secolo XVII *La Princesse de Clèves*, come romanzo, è un’opera isolata. Storicamente è comprensibile solo come opera gemella di *Bérénice* e *Phèdre*, le tragedie della rinuncia di Racine. Il giansenismo soggiogò la volontà eroica dei personaggi di Corneille al “destino” della predestinazione. Questa provvidenza può essere contrastata dal destino infernale delle passioni; ma l’uomo rimane, in ogni caso, un giocattolo tra queste due forze, perdendo l’autonomia della volontà, e questo fatalismo escluderebbe la tragedia, che necessita di individui liberi e responsabili, se non fosse per la soluzione della rinuncia ascetica, la soluzione di Madame de La Fayette e, in parte, di Racine. Solo in parte, perché Racine non riuscì a liberarsi dalla forma “classica” della tragedia,

---

<sup>167</sup> N. d. t.: Alle fanciulle e alla gioventù.

basata sul meccanismo corneliano dei conflitti. Questa liberazione parziale il drammaturgo la ottiene attraverso modifiche della teoria aristotelica, trasformando cioè l'aristotelismo alla maniera di Seneca in aristotelismo pseudogreco.

“Alla fine venne Malherbe”; poi venne Balzac, e poi Chapelain; in seguito ne vennero altri, e alla fine Boileau. L'obiettivo “classicista” di domare lo spirito barocco non era facile, a quanto pare: doveva ricominciare sempre daccapo. Ciò che lascia perplesso l'osservatore di questo spettacolo è che non c'è un'evoluzione. Tutti questi legislatori dell'estetica classica dicono più o meno la stessa cosa. La storia della formazione [886] dell'ideale classico è di grande importanza per la storia dell'estetica, ma pare di importanza assai minore per quanto riguarda l'evoluzione della letteratura<sup>168</sup>. Il più rigoroso dei teorici aristotelici, l'abbé d'Aubignac (François Hédelin, 1604-1676), codificò le norme del teatro corneliano; ma la sua opera fu pubblicata quando già era iniziata l'epoca di Racine. Lo stesso Boileau fu influenzato, come oggi si evidenzia, dal gesuita Dominique Bouhours (1628-1702); ma entrambi poterono solo fissare le teorie già realizzate da Molière e Racine. L'influenza delle teorie sulla letteratura è minore di quanto si pensi. La vera importanza dei teorici del XVII secolo non è di ordine tecnico, bensì di ordine morale: il loro compito è la giustificazione della causa letteraria.

La teoria aristotelica della letteratura, e in particolare del teatro, ebbe inizio in Italia, giustificando la poesia davanti al tribunale della Controriforma come strumento di insegnamento morale o come divertimento inoffensivo. E' un altro processo che non finisce. La polemica contro il teatro viene riaccesa in Francia dagli oratori sacri e dai giansenisti. Pascal e Nicole, gli oratoriani e Bossuet sono d'accordo su questo punto: sono nemici del teatro. A poco servono le risposte di eminenti drammaturghi. La proposta di d'Aubignac di distinguere il teatro buono da quello nocivo, contrastando quest'ultimo con la censura, non risolve la questione, che è al contempo di ordine morale e letterario. Non è un caso che i ripetuti tentativi di approfondire la teoria letteraria partano tutti da persone con una responsabilità morale: un gesuita o un serio borghese con simpatie gianseniste. Mairet e Chapelain intendevano le regole aristoteliche soltanto come uno strumento della tecnica letteraria; il problema fu la trasformazione delle norme tecniche in direttive morali.

[887] Della personalità letteraria e della teoria poetica di Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) i manuali forniscono, da molto tempo, un'esposizione uniforme: uomo dotato di coraggio morale, imbevuto dello spirito malizioso del borghese parigino, avversario critico del preziosismo, dell'enfasi, della poesia burlesca, difensore di Racine e Molière, teorico della “ragione”, della “verità”, della “natura”, dell'imitazione degli antichi, delle regole aristoteliche, della moralità nelle lettere, e anche un poeta satirico pregevole. In verità non esiste un unico Boileau, ma ve ne sono

---

<sup>168</sup> R. BRAY, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1931.

diversi, e pochi sono gli scrittori la cui reputazione si tanto mutata nel corso del tempo. Il XVIII secolo si sottomise di buon grado all'autorità critica di Boileau, e un Voltaire osservava le "regole" con una precisione assai maggiore di quella degli stessi amici contemporanei del critico; ma il più grande omaggio fu reso, in quel secolo, al [Boileau] poeta. Tre generazioni di "filosofi" si deliziarono con la magra satira anticlericale *Le Lutrin* (Il Leggio)<sup>169</sup>: le satire e le epistole erano considerate capolavori di finissimo stile oraziano; Pope, Parini e Holberg le imitarono. Nel corso di un intero secolo la Francia non conobbe altra poesia. Nei frontespizi delle edizioni si rappresentava il busto di Boileau incoronato d'alloro e circondato da muse e da ninfe, che metteva in fuga lo spettro dell'ignoranza e dell'oscurantismo. Nel periodo che intercorre tra Rousseau e la Rivoluzione di Luglio (1830) la gloria di Boileau mostra un aspetto differente. Non si parla più del poeta; il vento del Preromanticismo era troppo forte perché [888] si potesse sopportare la lettura della poesia di Boileau dopo Rousseau e Chateaubriand. Ma i francesi continuarono a tenere in altissima considerazione la teoria letteraria del maestro, e ciò per un istinto di difesa nazionale: perché tutte le altre nazioni europee avevano smesso di ammirare e di imitare il classicismo francese, contro il quale Lessing e Schlegel, Barette e Coleridge rivolgevano gli attacchi più veementi; e Boileau fu sempre la prima vittima del loro disprezzo. Dopo il 1830 la situazione muta nuovamente: gli stessi francesi considerarono Boileau responsabile dell'enorme sconfitta letteraria della Francia nel mondo, escludendolo dal numero dei viventi tra i grandi defunti. A partire da quel momento, per la letteratura universale Boileau non esiste più. Ma in Francia la questione non può morire: una condanna integrale di Boileau implicherebbe quella dello stesso classicismo, e con esso dell'epoca più importante della storia letteraria francese. Saint-Beuve, che come critico del romanticismo aveva contribuito molto alla svalutazione di quello scrittore, successivamente rivide un poco le proprie posizioni, riconoscendo il ruolo storico di Boileau grazie al quale la Francia, e lei sola tra tutte le nazioni, non aveva ceduto al cattivo gusto barocco; e arrivò a celebrarlo come fine artista del verso e inventore di rime ricche di spirito. Questi due concetti riappaiono, un po' modificati, in Brunetière. Il severo critico odiava allo stesso modo il naturalismo di Zola e il simbolismo di Baudelaire, che gli parevano reincarnazioni della poesia burlesca e del preziosismo del secolo XVII. Lottando contro queste cose, Brunetière si considerava un Boileau redivivo, e non si stancò di raccomandare le teorie del grande maestro del classicismo, campione della "ragione", della "natura" e della "verità". Arrivò a celebrare la poetica di Boileau come l'autentico naturalismo francese, e a scoprire nella sua poesia un modello di questo "naturalismo classico", una satira forte, ma moderata nelle espressioni, degna di comparire sulle pagine della "*Revue des Deux Mondes*"<sup>170</sup>. Perfino la poco conosciuta dodicesima epistola, *L'amour de Dieu* (L'amore di Dio), gli parve il maggior

<sup>169</sup> N. d. t.: Cfr. cap. 5.3, p. 673.

<sup>170</sup> N. d. t.: Storica rivista culturale francese fondata nel 1829.

prodotto poetico del giansenismo. Boileau sarebbe stato, se non proprio un naturalista, per lo meno un realista, il poeta della borghesia parigina che abbozzava i quadri divertenti di *Les Embarras de Paris* (Le mille noie del vivere a Parigi, 1666)<sup>171</sup> prendendosi gioco dell'aristocrazia e del clero e anticipando *Candide* nell'elogio del giardino alla francese; sarebbe stato, quasi, un poeta per i repubblicani moderati del 1900. Gli sforzi del neoclassicismo maurassiano<sup>172</sup> per ridare vita alla teoria letteraria di Boileau non furono molto vigorosi; nessuno oggi può perdonare [889] a Boileau il crimine di aver eliminato la memoria di Ronsard, e giustamente i membri più giovani del gruppo dell'*Action Française* scoprirono il valore della poesia barocca francese, che era caduta nell'oblio per colpa di Boileau. L'*abbé* Bremond disse l'ultima parola: l'*Art poétique* [di Boileau] è il più grande cumulo di luoghi comuni, preconetti ed equivoci critici, mal versificati, che il mondo abbia mai visto; fortunatamente, la sua influenza sui grandi scrittori suoi contemporanei fu ridotta, di modo che neppure l'importanza storica di Boileau sussiste. Ma Bremond rivela ancora una certa ammirazione per la "poesia minore" di Boileau, nella quale scopre nuove qualità: per lo meno ai suoi occhi si salva la satira volgare, ma vigorosa e quasi medievale, contro *Les Femmes* (Le donne). Anche così, la poesia "moderata" di Boileau ci interessa poco. Conviene tuttavia osservare che le sue satire non sempre erano moderate. Ciò che attrasse l'austero antimodernista Brunetière fu una qualità di Boileau che non si armonizza bene con il "realismo moderato": il pessimismo. In fondo all'anima del classicista pedante esiste questo elemento barocco, per quanto solo questo. Il suo "naturalismo" non ha nulla a che vedere con l'analisi cartesiana della realtà: è una condanna giansenista della corruzione morale del mondo, e questo moralismo è la qualità principale di Boileau; è nel moralismo che risiede la sua importanza storica.

Fino all'epoca di d'Aubignac le "regole aristoteliche" sono soltanto strumenti della tecnica letteraria. Come tali, tuttavia, non servivano ad aprire nuove direzioni all'arte drammatica. Il sistema drammaturgico del teatro francese si basava sulla "tragedia della volontà" di Corneille, tragedia politica e storica, che culminava nel conflitto di passioni. Ma Corneille non era più apprezzato. Il suo tipo di tragedia era impossibile in un mondo in cui l'assolutismo escludeva dalla partecipazione alla cosa pubblica, in cui la storia politica era sostituita dalla storia psicologica delle anime individuali, in cui non si scontravano passioni di libere volontà, ma passioni fatali, invincibili e ineluttabili lottavano contro l'ineluttabile predestinazione giansenista. Questa trasformazione fu iniziata dall'aristotelico Bouhours e portata a termine dal giansenista Boileau.

[890] Boileau tornò alle origini italiane della teoria. In effetti le regole si giustificano solo come norme per comporre e per rendere verosimile un'azione che culmina nella peripezia e porta, in tal modo, alla soluzione morale, alla catarsi. Questa, la purificazione morale degli spettatori per mezzo

<sup>171</sup> N. d. t.: In *Les Satires* (Le Satire), VI.

<sup>172</sup> N. d. t.: Riferimento a Charles Maurras (1868-1952), cfr. cap. 9.2, in particolare pp. 2373 ss.

dello spettacolo, è realizzabile solo se l'unità d'azione concentra l'interesse nel conflitto che si rivela attraverso la peripezia; e se l'unità di tempo e di luogo non garantissero la "verità" dell'azione, gli spettatori non si sentirebbero feriti nelle loro anime, e al posto della purificazione morale si avrebbe soltanto un divertimento irresponsabile. In Boileau le regole hanno un fondamento psicologico: la sua esigenza di "natura" e "verità" serve a scopi morali. In tal modo è possibile abbandonare gli argomenti storici e scegliere temi mitologici che rappresentino la medesima "verità" psicologica. O se comunque si scegliessero argomenti storici per la tragedia, questi non avrebbero più un significato politico, contingente, ma un significato umano, universale. In *Britannicus*, *Bérénice* e *Mithridate* [di Racine], tragedie di monarchi e di principi, non si tratta più di decisioni politiche, bensì di conflitti di famiglia, come nella mitologia eroica. Se anche si tratta di storie romane, queste non sono "romane" nel senso di Corneille; sono piuttosto "greche", sebbene si sostituisca al mito greco la psicologia cristiana. Il teatro di Racine, a sfondo giansenista, presenta un aspetto greco.

Rimane solo da allontanare l'equivoco che sia stato Boileau a realizzare questa trasformazione. La sua poetica è soltanto il sintomo della trasformazione ormai compiuta. *L'Art poétique* (L'arte poetica) fu pubblicata nell'anno della morte di Molière<sup>173</sup>; tutte le opere teatrali "profane" di Racine, ad eccezione di *Phèdre*, erano già sul palcoscenico. Boileau non sempre comprese la trasformazione della quale era il portavoce teorico. Il suo pessimismo satirico apprezzava solo le commedie "elevate" di Molière, che sarebbero tuttavia inefficaci se non fosse per quella forza comica che si manifesta proprio nelle farse; e Boileau condannava la farsa. Né possiamo affermare con sicurezza che abbia compreso bene Racine. Solo *Athalie* strappò al simpatizzante del giansenismo un elogio incondizionato, che allo stesso tempo sminuì il valore delle tragedie precedenti; per il resto Boileau apprezzava, nell'amico, il potere di emozionare il pubblico fino alle lacrime. Il pubblico tuttavia reagiva allo stesso modo davanti alle penose imitazioni di Jean Galbert de Campistron e di Padron [Jean Nicolas?]<sup>174</sup>. La prova dell'equivoco sta nel fatto che Boileau non pensò mai di menzionare il nome dell'unico precursore notevole di Racine: Tristan l'Hermite.

[891] Tristan l'Hermite (François L'Hermite, signore di Soliers, detto Tristain, 1601-1655) appartiene alla generazione precedente [rispetto a Racine]; i modelli spagnoli e italiani che imitò e lo stile retorico rivelano il contemporaneo e il rivale di Corneille. Tristan sembra addirittura appartenere a un'epoca anteriore a Corneille: scrisse sonetti "preziosi" e un romanzo autobiografico, per metà picaresco e per metà burlesco, *Le page disgracié* (Il paggio disgraziato,

---

<sup>173</sup> N. d. t.: In realtà *L'Art poétique* di Boileau comparve nel 1674; Molière morì il 17 febbraio 1673.

<sup>174</sup> N. d. t.: Questo autore menzionato da Carpeaux non sembra ulteriormente identificabile. Il *Pierers Universal-Conversations-Lexikon*, 1876, vol. 8, p. 457, parlando di Racine, menziona un «Jean Nic. Padron (fl. 1698)», definendolo un suo «rivale [...] da tempo dimenticato».

1643). La sua tragedia *Mariamne* si colloca tra la *Marianna* di Ludovico Dolci e *El mayor monstruo, los celos* di Calderón. Gli aspetti essenziali tuttavia sono gli intrecci lirici, a volte di bellezza raciniana, e soprattutto la trasformazione del caso politico in conflitto psicologico. In questo senso Tristan è un precursore di Racine.

Che Jean Racine (1639-1699) sia il maggior poeta della letteratura francese non lo ammetteranno i sostenitori di Villon, né quelli di Hugo, né quelli di Baudelaire, e con ragioni più o meno sufficienti. Ma Jean Racine è il poeta più perfetto della lingua francese, e questa affermazione può contare sulla quasi unanimità [892] dei critici e dei lettori. La sua dimostrazione è meno facile. “Perfezione” contiene un non so che di banalità, di cose triviali in versi perfetti, e questo lo si sente soprattutto nelle traduzioni, quando l’accento straniero rovina la musica della lingua. Gli scrittori stranieri hanno manifestato, salvo rare eccezioni, ostilità nei confronti di Racine; ma i critici francesi rispondono, in generale, con brillanti generalizzazioni, che non sono risposte. Voltaire definì l’*Iphigénie* (Ifigenia, 1674) la più grande opera dello spirito umano, e il bel libro di Lemaître su Racine è, in fondo, una serie interminabile di luoghi comuni elogiativi. Su Racine sono stati detti più luoghi comuni che su qualunque altro grande poeta, e i manuali propongono il più triviale di tutti i luoghi comuni della critica letteraria per provare la grandezza di Racine: il confronto con Corneille. Si diceva: «*celui-là peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci peint tels qu’ils sont*»<sup>175</sup>; e da allora non si stancano di opporre all’idealista Corneille il realista Racine; la poesia drammatica di Corneille sarebbe l’idealizzazione delle supposte “virtù romane”, mentre Racine rivela le anime con il realismo acuto di Euripide. La critica straniera trovò sempre, in Racine, il contrario: i suoi cortigiani e le sue dame della corte di Luigi XIV vestiti “à la grecque” (alla greca) appaiono abbastanza idealizzati, e tale costume è, alla fine, più romano che greco, non romano come in Tacito ma come in Virgilio; Racine sarebbe, al massimo, un Virgilio teatrale, un elegiaco soave e un po’ frivolo, un grande poeta minore. Non si può negare un pizzico di verità nelle opinioni contraddittorie di entrambi gli schieramenti. Racine necessita di un’interpretazione dialettica. Il premio di questo sforzo sarà, forse, un più giusto confronto tra Racine e Corneille.

Nell’opinione di uno dei più grandi avversari di Racine, Hippolyte Taine, il drammaturgo sarebbe stato un pittore naturalista della sua società, della [893] corte di Versailles, delle ambizioni vittoriose o frustrate dei cortigiani, dei desideri erotici criminali o repressi; una società artificiale e stretta come i sentieri tra le siepi lavorate del parco di Versailles. Gli abitanti di Versailles sarebbero stati d’accordo con il “naturalismo”, con la somiglianza del ritratto; ed era questo ciò che si intendeva dire con “così come sono”: Racine ci dipinge come siamo, con le nostre passioni e i nostri vizi. Ma questo è verità, più vera di quanto pensava Taine. Il cosiddetto realismo di Racine è

---

<sup>175</sup> N. d. .t.: «Quello [Corneille] dipinge gli uomini come dovrebbero essere, questi [Racine] li dipinge così come sono».

realismo psicologico, come quello di Dostoevskij; è non è, a conti fatti, molto lontano dalla forza brutale del grande russo. Quali sono dunque i temi di Racine? Gelosie criminali (*Andromaque*), i crimini di un tiranno (*Britannicus*), in sacrificio di una innocente per fini politici (*Iphigénie*), l'incesto (*Phèdre*). Viene quasi da pensare a un altro poeta "puro" del palcoscenico, John Ford<sup>176</sup>. I personaggi principali di Racine sono, il più delle volte, donne: Hermione, Bérénice, Agrippine, Roxane, Monique, Phèdre, Athalie; perché le donne sono più emotive degli uomini, le loro passioni si esprimono con gesti verbali più vivi, così che divengono meglio rappresentabili sul palcoscenico. E questo sarebbe idealizzazione? Racine è, da più di due secoli, un autore scolastico; i professori leggono le sue opere con i ragazzi, le commentano, e portano i loro allievi a teatro affinché apprendano la buona pronuncia dalla declamazione dei famosi monologhi. Ma Racine non è una lettura infantile: è un poeta del lato notturno dell'anima, un poeta delle passioni morbose e perverse; e tutti gli indizi biografici rivelano che egli stesso era un uomo passionale e perverso, che riusciva appena ad imporsi, penosamente, la compostezza calma e misurata che i suoi versi sereni e musicali suggeriscono nel mezzo delle tempeste psichiche. In questa disciplina umana e poetica risiede il classicismo di Racine, che realizzò come nessun altro poeta della letteratura universale l'ideale classico, che Gide definiva in questo modo: «*L'oeuvre classique ne sera forte et belle qu'en raison de son romantisme dompté. Un grand artiste n'a qu'un souci: devenir le plus humain possible – disons mieux: devenir banal*»<sup>177</sup>. Racine sembra banale perché la sua poesia fornisce la formula più generale, più umana delle emozioni umane.

Taine (per citarlo ancora una volta) definì quel classicismo in maniera diversa, come "*idéal du beau dire*"<sup>178</sup>, come spirito cartesiano di astrazione. Racine avrebbe sacrificato la verità all'armonia musicale del suo [894] verso, e il suo spirito logico avrebbe lasciato sussistere solo una pallida ombra dell'autentica tragedia greca. In effetti, Racine non è greco. Se avesse aspirato a questo avrebbe fallito. E' un grande poeta francese, e del suo secolo. Ma l'armonia del suo verso non risulta dal preziosismo stilistico, bensì dalla malinconia elegiaca del poeta, virgiliana se si vuole, avendo ben chiaro che Virgilio è uno dei maggiori poeti di tutti i tempi. E la poesia elegiaca di Racine non ha nulla, o ha poco, del sentimento della decadenza, della "consumazione dei tempi" del poeta romano; è piuttosto la malinconia che sussiste dopo che gli istinti sono stati soggiogati mediante la più rigorosa autodisciplina. Non basta evidenziare il cristianesimo, il giansenismo di Racine; è necessario ricordare che questo alunno delle "*petites écoles*" (piccole scuole) di Port-Royal lanciò più tardi i libelli e gli epigrammi più mordaci contro i suoi maestri, che tutti i suoi

---

<sup>176</sup> N. d. t.: Su Ford cfr. cap. 5.4. p. 757 ss.

<sup>177</sup> N. d. t.: André GIDE, *Du Classicisme*: «L'opera classica non sarà forte né bella che nella misura in cui riuscirà a domare il suo romanticismo. Un grande artista non ha che una preoccupazione: diventare quanto più umano possibile».

<sup>178</sup> N. d. t.: «Ideale del bel dire».

istinti si rivoltarono contro la morale cristiana, e che uno di quegli istinti era la malizia: *Les plaideurs* (I litiganti, o Gli attaccabrighe, 1668) è una delle commedie più comiche del teatro francese. Racine passò soltanto per Port-Royal; e quando alla fine fece ritorno a quella dimora spirituale della sua giovinezza, lasciò la letteratura. Il giansenismo era lo strumento di disciplina delle sue angustie pascaliane, e il risultato è così “classico” (o così poco cristiano) che il poeta pare il più greco dei poeti moderni, ed è stato chiamato il Sofocle francese.

Una sintesi del giansenismo e della Grecia: ecco la formula che si propone per definire Racine. Più una mistura che una sintesi, dalla quale non è mai nato un Sofocle. E' necessario comprendere il significato del vocabolo “Grecia”. Sofocle non è la Grecia. Vi sono varie Grecie, e storicamente l'aspetto più importante di Racine è l'aver scoperto questa differenza. Da Trissino e Garnier fino a Racine la tragedia classicista (e le sue sintesi come teatro popolare, in Spagna e in Inghilterra) conobbe solo un'alternativa: il modello greco di Sofocle o il modello romano di Seneca. Racine scoprì un'atra Grecia, quella di Euripide, che è il suo modello diretto in *Adromaque*, *Iphigénie* e *Phèdre*; la Grecia del mito in fase di decomposizione per opera della psicologia, come il giansenismo di Racine, veniva divorata dal suo subconscio, così come il cristianesimo del XVII secolo veniva minato dal moralismo laico. In senso euripidiano, Racine è un greco autentico, e allo stesso tempo un poeta moderno. Ecco perché la sua *Iphigénie* è generalmente riconosciuta come più autenticamente greca della *Iphigenie auf Tauris* (Ifigenia in Tauride), soavemente cristiana, di Goethe. Racine fu l'unico drammaturgo [895] moderno che riuscì a creare una tragedia paragonabile a quella greca, mitologica, e tuttavia non più mitologica, come conviene a noi che non crediamo più nel mito. In questo senso speciale (perché la tragedia mitologica è la più duratura di tutte) Racine è il maggior drammaturgo dei tempi moderni, perfino più grande di Shakespeare.

Questa affermazione pare una bestemmia e un'eresia delle peggiori. Il capitolo dei confronti tra Shakespeare e Racine è uno dei più tristi degli annali della letteratura comparata e della critica letteraria. I tentativi di naturalizzare Shakespeare in Francia portarono Voltaire, convinto sostenitore di Racine, alle ingiurie più violente contro il grande inglese; e gli stranieri gli risposero allo stesso modo: a partire da Lessing e dai fratelli Schlegel, e da Hazlitt e De Quincey, Racine è considerato, nell'opinione tedesca e inglese, un poeta minore, un drammaturgo inefficace, un pessimo modello; al massimo vengono accettate alcune sue poesie, ma con un significato meramente nazionale, non universale; paragonarlo a Shakespeare sarebbe impossibile.

E in effetti è davvero impossibile: non per una differenza di valore, ma per le differenti convenzioni teatrali alle quali i due drammaturghi si sottomisero. Oggi conosciamo meglio la relazione tra le particolarità drammaturgiche di Shakespeare e le convenzioni che regolavano, in generale, il teatro elisabettiano; la conclusione inevitabile è che le convenzioni del teatro shakespeariano non possono



valere per i drammaturghi di ogni epoca, e le differenti convenzioni del teatro raciniano hanno la stessa ragion d'essere relativa. Il teatro inglese è di tipo narrativo, cosa da cui derivano la libertà di luogo e di tempo, la relativa incoerenza dell'azione, la varietà degli episodi, la mescolanza dell'elemento tragico e di quello comico. Se Shakespeare rinascesse nel XX secolo non sarebbe un drammaturgo, ma un Dostoevskij o un Joyce; potrebbe esprimersi liberamente solo nel romanzo, perché il fatto è che a vincere fu il teatro di tipo raciniano; non però in funzione delle tre unità aristoteliche, anche se i drammaturghi moderni godono di meno libertà di luogo e di tempo rispetto a Shakespeare e l'unità di azione è oggi ristabilita. Dostoevskij, il grande psicologo (e del resto ammiratore appassionato di Racine) non sarebbe stato un romanziere nel XVII secolo: sarebbe stato un Racine; si sarebbe servito, come Racine, delle unità di tempo, luogo e azione per condensare le sue investigazioni psicologiche in tragedie di grandi crisi morali, come *Delitto e castigo* e *Phèdre*. [896] La logica rigorosa e un po' schematica delle composizioni di Racine è la logica delle convulsioni del cuore, con un rapido sviluppo e una conclusione tragica. Nella "singleness of purpose"<sup>179</sup>, come dice Strachey, le anime si rivelano meglio. Queste tragedie condensate e concentrate non sopportano digressioni episodiche né interventi umoristici. A Racine importano solo gli avvenimenti interiori, nell'anima dei personaggi. Per questo tutte le sue tragedie sono ambientate nella medesima "sala di un palazzo", senza ulteriori particolari descrittivi; ma Strachey, per citarlo ancora una volta, ha osservato bene che il linguaggio scialbo e quasi povero di Racine (si dice che il suo vocabolario consista di cinquecento parole) sa suggerire impressioni altrettanto forti quanto quelle dell'opulenta musica verbale di Shakespeare. L'impressione di calma notturna in

*Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune*<sup>180</sup>

risiede interamente nella musica misteriosa ottenuta componendo le parole più comuni. A molti lo stile di Racine appare scialbo, triviale, prosaico; «*il rase la prose*»<sup>181</sup> diceva Saint-Beuve; ma è lo stesso Racine a fornirci la migliore definizione del suo stile:

*Belle, sans ornements, dans le simples appareil*

*D'une beauté...*<sup>182</sup>

---

<sup>179</sup> N. d. t.: "Unicità dell'intento", concentrazione su un singolo obiettivo.

<sup>180</sup> N. d. t.: Jean RACINE, *Iphigénie*, atto I, scena I: «Ma tutto dorme: l'esercito, i venti, Nettuno» (trad. it. Sansoni, 1984).

<sup>181</sup> N. d. t.: «Rasenta la prosa».

<sup>182</sup> N. d. t.: Jean RACINE, *Britannicus*, atto II, scena II: «Bella, senz'ornamenti, nei semplici veli / d'una bellezza...» (trad. it. Sansoni, 1984).

Questa “prosa” sarebbe la conseguenza dell’uso della lingua come strumento di analisi psicologica; e Racine è in effetti un moralista, che può rivaleggiare con La Rochefoucauld:

*Ainsi que la vertu le crime a ses degrés*<sup>183</sup>.

La vera ragione di quella “chiarezza” è, tuttavia, l’autodisciplina rigorosa del poeta, o come dicevano i giansenisti la subordinazione della “sensibilità” al “giudizio”. La medesima subordinazione permanente è, del resto, la radice del grande talento comico di Racine: il suo “giudizio” trionfa sulla “sensibilità” e, quando non si tratta di se stesso, è capace di ridere, come in *Les Plaideurs*, ridere degli altri con la crudeltà dei personaggi tragici più violenti.

Schlumberger definì Racine “poeta comico”, nel senso di un poeta dei conflitti interiori e familiari senza responsabilità pubblica. [897] La tragedia di Racine sarebbe la versione impoverita della tragedia psicologica, ma politica, di Corneille. Oggi tale comparazione convenzionale ha un senso differente. La prima osservazione è di ordine stilistico: Corneille condensa nei suoi famosi “*mots*” la situazione del conflitto psicologico: «*Rodrigue, as-tu du coeur?*»<sup>184</sup>; Racine, nei suoi “*mots*”, apre delle prospettive: nel finale del *Britannicus*, quando lo spettatore sa già che Nerone commetterà una serie interminabile di crimini, l’ultimo verso dice:

*Plût aux dieux que ce fût le dernier de ses crimes!*<sup>185</sup>

Corneille pretende di rappresentare l’ambiente storico-politico dei suoi intrecci, mentre Racine si accontenta di dare al dramma una colorazione approssimativamente esatta dell’epoca o del paese remoti. Il primo fatto si spiega con le differenti intenzioni dei due drammaturghi: Corneille rappresenta conflitti psicologici, Racine crisi psicologiche; quelli si sviluppano fino a diventare scontri, queste si concentrano in peripezie, di modo che l’ambiente storico perde importanza ritirandosi, per così dire, sul fondo della scena, e lasciando i personaggi soli sul palcoscenico. E’ una poesia drammatica di ordine più generale, indipendente da tutte le contingenze storiche. I personaggi di Racine (tiranni crudeli e donne perverse) agiscono e reagiscono conformemente ai precetti della politica “machiavellica”, ma nell’ambiente familiare. Racine rinuncia, perfino nelle tragedie rigorosamente storiche come *Bérénice* e *Britannicus*, a dare un significato politico all’azione; ciò che importa è la crisi psicologica come risultato finale di un conflitto familiare,

---

<sup>183</sup> N. d. t.: Jean RACINE, *Phèdre*, atto IV, scena II: «Come la virtù, anche la colpa ha i suoi gradi» (trad. it. Sansoni, 1984).

<sup>184</sup> N. d. t.: «Rodrigo, hai coraggio?» (*Le Cid*, atto I, scena V).

<sup>185</sup> N. d. t.: Jean RACINE, *Britannicus*, atto V, scena VIII: «Volesse il cielo che questo fosse l’ultimo suo delitto!» (trad. it. Sansoni, 1984).

umano. La sapienza politica di Corneille è sostituita dal destino delle passioni irresistibili. La volontà, preponderante in Corneille, non conta più: è sempre sconfitta.

Ecco il tema di Racine: volontà spezzate, desideri frustrati; è il “*Romantisme dompté*” (romanticismo domato). E ai vinti si aprono soltanto prospettive di sconfitte future o di riflessione ed espiazione. Il classicismo di Racine è “*Baroque dompté*” (Barocco domato). Da ciò deriva tuttavia la sintassi complicata, a volte “preziosa” di molti dei suoi versi. Barocca è perfino la sintassi di uno dei versi più famosi di Racine:

[898] *Ariane, ma soeur, de quel amour blessée*  
*Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée!*<sup>186</sup>

in cui la simmetria delle armonie vuole produrre l'impressione di equilibrio classico. Leo Spitzer ha richiamato l'attenzione sulla musica “con sordina” del verso del *Phèdre*:

...*dérober au jour une flamme si noire*<sup>187</sup>.

E' la sordina classicista sul violoncello barocco.

*Phèdre* è, in base al consenso dei secoli, il capolavoro di Racine: in questa tragedia si uniscono la raffinata psicologia dell'*Andromaque*, la tragicità ineluttabile del *Britannicus* e il sentimento dell'umano dell'*Iphigénie*. I giansenisti ebbero anche altri motivi per accettare favorevolmente quella tragedia d'amore: la caduta fatale di *Phèdre* simbolizzava, per loro, la corruzione e la caduta dell'anima umana, conformemente al loro dogma. Ciò che a un critico americano moderno sembra, ancor oggi, “la sordida storia di un incesto” significava, per i contemporanei [di Racine] una tragedia religiosa.

Le due tragedie religiose di Racine, le sue ultime opere, non sono a loro volta solamente religiose. Hanno anche un evidente senso politico. *Esther*, questa amabile “drammatizzazione di una favola” destinata ad essere rappresentata da fanciulle, è, allo stesso tempo, una satira politica e un avvertimento al re, così mal consigliato nella lotta contro i giansenisti. *Athalie* è uno studio drammatico della tirannia che finisce sconfitta dall'intervento della provvidenza divina. I suoi drammi celebrano la vittoria di eroi innocenti sulla politica “machiavellica” dei nemici di Esther, di

---

<sup>186</sup> N. d. t.: Jean RACINE, *Phèdre*, atto I, scena III: «Arianna, sorella mia, da quale amore ferita, moriste sulla spiaggia dove foste abbandonata!» (trad. it. Sansoni, 1984).

<sup>187</sup> N. d. t.: Jean RACINE, *Phèdre*, atto I, scena: III «Sottrarre al giorno una fiamma così nera»; traduciamo letteralmente per evidenziare l'antitesi barocca.

Joas<sup>188</sup> e di Dio. Il conformismo politico del “secolo d’oro” è superato da un atteggiamento di opposizione già francamente antibarocca.

Tuttavia questi due drammi politici sono, innanzitutto, opere di profonda ispirazione teologica, biblica. Il loro tema è la grazia che discende dal Cielo, sebbene la nuvola cupa davanti al volto del “*Deus absconditus*” (Dio nascosto) continui ad avvolgere il tempio:

*Courons, fuyons; retirons-nous*

*A l’ombre salutaire*

*Du redoutable sanctuaire*<sup>189</sup>.

[899] Il tempio, in *Athalie*, è pieno di “terrore sacro”, e la salvezza si annuncia mediante lo strumento supremo della poesia raciniana: la musica verbale, che già preludiava come musica d’organo nella tragedia precristiana *Iphigénie en Aulide* e si eleva come un inno nei cori di *Athalie*. L’innegabile elemento barocco è in Racine trasfigurato e superato come nella musica di Gluck, ultimo maestro del Barocco musicale e primo dei classici. Musica è l’ultima parola dell’arte di Racine che diviene, in questo modo, “il più umano possibile”, così generico da sembrare quasi banale.

Questo è il motivo della solitudine assoluta di Racine, che non ebbe rivali né successori. E’ necessario possedere il massimo della personalità per creare una poesia che si mostra così universale e impersonale. I contemporanei si accontentavano delle apparenze, con i sentimenti nobili e con il verso levigato; applaudivano Jean Galbert de Campistron (1656-1723), che possedeva diverse qualità stilistiche e nessuna qualità poetica o drammatica.

L’unico successore legittimo di Racine è Philippe Quinault (1635-1688), e ciò non può non essere paradossale, in vari sensi. Quinault era nato quattro anni prima di Racine, e l’epoca dei suoi grandi successi si colloca tra le prime sconfitte di Corneille e le prime vittorie raciniane. Ma le sue tragedie non hanno valore, e sarebbe inutile il tentativo di erigerlo a intermediario tra i due grandi drammaturghi. Le opere realmente importanti di Quinault furono i libretti che egli scrisse, dopo il *Phèdre*, per le opere di Lully: composizioni liriche, di un lirismo molto generico, in grado di servire come base [900] intercambiabile a recitativi e arie. Tutto il teatro barocco tende a sacrificare la sua verità umana alla macchina teatrale, trasformandosi in melodramma<sup>190</sup>.

---

<sup>188</sup> N. d. t.: Re di Giuda, cfr. *Athalie*.

<sup>189</sup> N. d. t.: Jean RACINE, *Athalie*, atto IV, scena VI: «Corriamo, fuggiamo; ritiriamoci nell’ombra salutare del santuario tremendo» (trad. it. Sansoni, 1984).

<sup>190</sup> R. ROLLAND, *Histoire de l’Opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti*, Paris, 1895; R. ROLLAND, *Musiciens d’autrefois (Les origines de l’opéra; Lulli)*, Paris, 1908.

Non può essere stato un caso che il teatro francese detto “classico” sia terminato nel melodramma allo stesso modo del teatro spagnolo, che tutti riconoscono come barocco. E’ un argomento in più a favore della tesi del carattere segretamente barocco del classicismo francese del XVII secolo. Per altro verso, esistono differenze innegabili. Dopo aver sottolineato i tratti barocchi del cosiddetto “classicismo francese”, sarà necessario sottolinearne gli elementi non barocchi o antibarocchi; la letteratura di Pascal e Bossuet, Corneille e Racine non è, in fondo, quella di San Giovanni della Croce e Donne, Shakespeare e Calderón.

Basta menzionare i nomi per riconoscere immediatamente le qualità proprie e indipendenti della letteratura che quei poeti e scrittori francesi rappresentano. In compenso, è immensamente difficile definirle, al punto che è impossibile trattare il classicismo francese senza ripetere cose già affermate innumerevoli volte. Alla fine del “secolo d’oro” della letteratura francese La Bruyère confessava: «*Tout est dit, et l’on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu’il y a des hommes, et qui pensent*»<sup>191</sup>. Riducendo i “settemila anni” a duemila, la frase si adatta al classicismo francese, che rappresenta la summa del pensiero occidentale (greco-romano, cristiano, rinascimentale) in uno stile estremamente colto; da qui l’impressione di “un immenso luogo comune in periodi armoniosi e versi sonori” che sorge in molti critici stranieri. Quanto alla critica francese, è necessario soltanto ridurre quei “settemila anni” a due secoli e mezzo: «Tutto è stato detto, e si arriva troppo tardi». La Harpe, il commentatore autoritario dei “classici” nel secolo XVIII, ha oggi la fama di critico dogmatico e inetto; ma nel suo *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne* (Liceo, o corso di letteratura antica e moderna, 1799) si trova già quasi tutto ciò che fu poi ripetuto in modo meno affermativo e provocante. Le migliori edizioni di Racine possono, fino ai giorni nostri, avvantaggiarsi di certe note dell’antiromantico impenitente Nisard. In seguito ebbe termine la “critica delle bellezze e dei difetti”; Saint-Beuve introdusse la critica psicologica e organizzò attorno alla storia [901] di Port-Royal una nuova tavola dei valori della letteratura classica. Tuttavia continuò a paragonare Corneille e Racine, a opporre Bourdaloue a Molière e ad apprezzare Regnard. Taine pretese di demolire Racine; ma la parte più duratura della sua critica è l’elogio di La Fontaine. “Alla fine arrivò Brunetière”, riedificando la chiesa dell’ortodossia classica: e Lemaître non fece altro che ripetere, in maniera ogni volta più brillante e arguta, i luoghi comuni stabiliti dalla critica letteraria francese. Nel 1939 è stato pubblicato, sotto la direzione di André Gide, un nuovo *Tableau de la littérature française, XVIIe et XVIIIe siècles, de Corneille à Chénier* (Quadro della letteratura francese dei secoli XVII e XVIII, da Corneille a Chénier): il classicismo visto attraverso la sensibilità contemporanea. Scrissero Schlumberger su Corneille, Léon-Paul Fargue su La Fontaine, Fernández su Molière, Mauriac su Pascal, Thibaudet su Boileau, Giraudoux su Racine,

---

<sup>191</sup> N. d. t.: Jean de LA BRUYÈRE, *Les Caractères, Des Ouvrages de l’Esprit*: «Tutto è stato detto, e si arriva troppo tardi dopo più di settemila anni che gli uomini esistono e pensano».

e dovettero esserci, evidentemente, molti mutamenti nell'opinione stabilita, nuove interpretazioni psicologiche (più psicologiche che propriamente letterarie) e vari aforismi brillanti e inediti; con tutto ciò, il riesame non modificò il panorama d'insieme. E Thibaudet, dopo aver definito Boileau "Président" della "Republique des Lettres"<sup>192</sup> francese, conclude: «*Nous n'avons ni envie ni motifs de modifier cet état des choses. Le Président reste le Président*»<sup>193</sup>.

Il classicismo resta classicismo. E noi "non abbiamo né voglia né motivo di modificare questo stato di cose": la letteratura di Pascal e Bossuet, Corneille e Racine costituisce uno dei valori più duraturi nel panorama della letteratura universale. Il conformismo caratteristico del classicismo francese contribuisce perfino a eliminarne le contingenze storiche, rendendolo degno di essere l'oggetto durevole di una critica letteraria che è, a sua volta, un commentario durevole delle condizioni generali della vita umana. L'interpretazione "barocchista" del classicismo francese (l'unico contributo nuovo) non sarà in grado di modificare sensibilmente quella tavola di valori; chiarire meglio le origini storiche serve anzi a reinterpretare i motivi di quella "permanenza": le ambiguità antitetiche della prosa classica e la politica "machiavellica" del teatro classico sono anche espressioni barocche della psicologia costante del genere umano. Il classicismo francese è un "luogo comune" umano generale nella lingua di Pascal e Racine. E' barocco, a-barocco e antibarocco nello stesso tempo. Si potrebbe arrivare ad affermare che l'elemento classico, quello "a-barocco", è il risultato [902] dell'equilibrio tra le forze barocche e le forze antibarocche che agiscono e reagiscono all'interno del classicismo francese. Di fatto non gli manca un elemento antibarocco, lo stile di pensiero di La Fontaine e Molière; ma questo Antibarocco succede *cronologicamente*, e non solo *cronologicamente*, all'Antibarocco spagnolo, da Cervantes a Gracián, che è a sua volta, come espressione spagnola, un'espressione del Barocco<sup>194</sup>.

\*\*\*

---

<sup>192</sup> N. d. t.: "Presidente della Repubblica delle lettere".

<sup>193</sup> N. d. t.: «Non abbiamo né voglia né motivo di modificare questo stato di cose. Il Presidente rimane il Presidente».

<sup>194</sup> Sul nucleo barocco all'interno della letteratura classica francese si veda l'opera di A. ADAM, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, 4 voll., Paris, 1949-1954.