

[903] Cap. VI: Antibarocco.

Per quanto potente sia il Barocco come espressione politica e sociale e come espressione stilistica, non gli manca un'opposizione. Ma non è facile distinguere tra opposizione autentica, antibarocca, e "*His Majesty's most loyal opposition*"¹, che fa parte della mentalità antitetica del Barocco. Il romanzo picaresco e l'epopea eroicomica sembrano antitesi del Barocco, e non sono altro che antitesi all'interno del Barocco: velleità di opposizione sociale che finiscono in pessimismo alla maniera di Alemán o in fantasia burlesca alla maniera di Bracciolini; il naturalismo, burlesco o cupo, fa parte dello stesso stile barocco, sempre "chiaroscuro". Il criterio stilistico non è in grado di distinguere tra opposizione intrabarocca e opposizione antibarocca: le forme classiche dei grandi francesi non escludono una mentalità barocca, e l'apparente antibarocchismo dei naturalisti non implica una vera opposizione. Racine è altrettanto conformista quanto Bossuet; i *picari* aderiscono allo stoicismo barocco: gli autori di epopee eroicomiche sono intellettuali, eruditi tipicamente barocchi.

Ma lo stile molto barocco di Quevedo, Gracián e Campanella sarà capace di esprimere ideologie incompatibili con la corrente dominante. L'autentica opposizione si rivela nella resistenza all'aristotelismo dominante, negli atteggiamenti degli umanisti, dei nominalisti e degli scettici, nel tentativo di attaccare la stessa realtà sociale barocca, cosa che non fecero né il romanzo picaresco [904] né l'epopea eroicomica. Lo stesso Calderón mette in dubbio la realtà del mondo, ma in favore delle realtà sovranaturali della fede; l'ideologia di *La vida es sueño* non è né più né meno rassegnata di quella del *Guzmán de Alfarache*. Cervantes, Quevedo, Boccacini, Campanella e Sarpi, al contrario, sono uomini d'azione; Galileo si sottomette verbalmente; e Molière è il primo a usare il palcoscenico come tribuna politica, nel senso del tribunato romano. Tra i gesuiti vi sono perfino dei tribuni, come Vieira, e dei soggetti non sottomessi, come Gracián. Le origini di questi atteggiamenti di opposizione si trovano nel Rinascimento: l'umanesimo erasmista degli spagnoli, il nominalismo degli italiani recalcitranti, lo scetticismo epicureo di Montaigne. L'umanesimo spagnolo del XVII secolo, l'antispagnolismo e l'empirismo italiani e il "libertinismo" francese, tutte queste "opposizioni" non poterono nulla contro il Barocco: i loro rappresentanti costituiscono una galleria di grandi sconfitti, perché i loro tentativi isolati non avevano una base sociale abbastanza forte. Considerando le loro origini rinascimentali, sembrano "reazionari". Ma, allo stesso tempo, sono precursori dell'Illuminismo del XVIII secolo. Vincono, in forma postuma, sul terreno del classicismo francese, che nel XVIII secolo continuerà a esistere come "pseudomorfo" stilistica di una società già borghese, preparando, con odi, satire e tragedie classiciste, la Rivoluzione.

¹ N. d. t.: "La lealissima opposizione di Sua Maestà", espressione che indica ufficialmente l'opposizione parlamentare britannica, qui intesa in senso ironico come falsa opposizione, ovvero un'opposizione che non è tale.

La politica dell'imperatore Carlo V fu un tentativo di realizzare gli ideali dell'erasmismo spagnolo nel momento in cui la Riforma e le prime esplosioni del nazionalismo distruggevano l'unità spirituale dell'Europa. Pretese di ristabilirla per mezzo di una politica universalista basata sull'umanesimo cristiano (o meglio sul cristianesimo umanista) di Erasmo. Carlo V è, come lo interpretarono gli storiografi protestanti, l'ultimo rappresentante dell'universalismo medievale: è il primo e il più grande degli statisti con un orizzonte europeo, il sovrano del primo "buon europeo", Erasmo. I motivi ideali della sua politica si rivelano con maggiore chiarezza nelle opere dei suoi storiografi ufficiali: Florián de Ocampo (ca. 1499 - ca. 1558), cerca di collegare in una maniera fantastica, apparentemente medievale, la storia spagnola alla storia romana, per creare un'ampia prospettiva della storia universale e per manifestare il senso universale, [905] "romano", della politica dell'imperatore. Il pericolo che minacciava questa politica era la disgregazione dei suoi elementi fondamentali: il potere spagnolo si trasformerà, dopo l'eliminazione dell'universalismo con la sconfitta di Carlo V, in imperialismo; la politica cristiana si trasformerà, dopo l'eliminazione dell'universalismo con la sconfitta di Erasmo, in Controriforma. La nuova sintesi di politica cristiana e politica spagnola è capace di non essere erasmiana né rinascimentale, ma barocca, assolutista e gesuitica. C'è un'anticipazione letteraria di questa evoluzione posteriore: in pieno impero di Carlo V compare anacronisticamente, prima del tempo, la letteratura prebarocca di Antonio de Guevara². Questa volta (e l'esperienza non è l'unica) la "sovrastruttura" precedette, profeticamente, gli avvenimenti sul piano reale. Carlo V fu sconfitto dalle forze unite della Riforma tedesca, del nazionalismo francese e del papato; Paolo III scollegò la Chiesa dalla politica universalista dell'imperatore, preparando il "particolarismo" romano della Controriforma tridentina. Il ritiro di Carlo V a San [Jerónimo di] Yuste significa la fine definitiva dell'erasmismo politico. Con Filippo II ha inizio l'epoca dell'imperialismo spagnolo, della Controriforma, della politica machiavellica degli stati nazionali, del Barocco.

La grande sconfitta lasciò un problema. Il potere spagnolo si era trasformato in spada della Controriforma, mantenendo la pretesa di realizzare una "politica cristiana". In verità, tuttavia, realizzò l'imperialismo spagnolo, praticando quel machiavellismo che i teorici della Controriforma rifiutavano perché era l'arma degli stati nazionali contro la Chiesa, che manteneva, a sua volta, la pretesa dell'universalità. Il campo in cui si rivelò la contraddizione interna, anche prima delle guerre di religione in Europa, fu la colonizzazione delle Americhe, realizzata con i metodi più violenti dell'imperialismo ma con la pretesa di servire la fede universale. Sorse, all'epoca, la figura evangelica di un Bartolomé de Las Casas (1474/84 - 1566), vescovo di Chiapas e [906] "apostolo degli indios", oratore focoso e perfino violento al servizio di una grande causa, la salvezza degli

² N. d. t.: Cfr. cap. 4.3, pp. 449 ss.

indigeni innocenti soggiogati dal potere degli spagnoli; e ciò che La Casas chiedeva con tanta veemenza era la “politica cristiana”, l’osservanza del diritto naturale, concetto nel quale l’umanesimo cristiano incontrava la sua ideologia politica. Le relazioni di Las Casas, riunite nel *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión* (Sull’unico modo di attrarre tutti i popoli alla vera religione, 1537) e soprattutto nell’impressionante *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (Brevissima relazione della distruzione delle Indie, 1552), suscitarono ripercussioni profonde. Lo stesso imperatore convocò una commissione per esaminare le rivendicazioni del vescovo e i rimedi necessari. Contribuirono alla vittoria dell’apostolo i concetti giuridici del grande teologo umanista Francisco de Vitoria (1483/86 - 1546), fondatore della scienza del diritto delle genti. Il risultato furono le *Nuevas Leyes de Indias* (Nuove leggi delle Indie, 1542), che rimasero purtroppo lettera morta; si trovò un’altra interpretazione, più comoda, del diritto naturale, invece di quella erasmiana: quella aristotelica.

Tra i grandi umanisti della sua generazione Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573) è quasi l’unico a non essere erasmista; tradusse la *Politica* di Aristotele, fu un fervoroso aristotelico e un “umanista al servizio dell’imperialismo” spagnolo. La teoria aristotelico-tomista dei due diritti naturali (il primo è quello paradisiaco, mentre il secondo giustifica la guerra e la schiavitù a motivo del peccato originale) gli serve per respingere il pacifismo cristiano di Las Casas e interpretare come crociate le guerre imperialiste degli spagnoli. L’applicazione pratica dei concetti di Sepúlveda implicava certamente quel machiavellismo [907] senza il quale la politica della forza è impossibile, ma che i gesuiti, grandi sostenitori dell’aristotelismo, combattevano. La contraddizione ripete, sul terreno politico, le contraddizioni create dall’applicazione dell’aristotelismo alla letteratura rinascimentale: la giustificazione dell’“edonismo innocente” di fronte al moralismo aristotelico della Controriforma fu possibile solo per mezzo di un’ipocrisia estetica, corrispondente al machiavellismo. Speroni, Piccolomini e Castelvetro sono i Sepúlveda della letteratura. Ma ciò che si riuscì a dissimulare sul terreno della finzione rivelò le sue contraddizioni sul terreno dell’azione. Un soldato di Carlo V che agli inizi del XVII secolo lottava per gli ideali erasmiani era l’incarnazione di un anacronismo: il “*miles christianus*”³ di Erasmo si era già trasformato in soldato violento e crudele. Cervantes fu un soldato al servizio di Filippo II, e l’incarnazione di quell’anacronismo fu il suo Don Chisciotte.

Nell’opinione generale Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) è l’autore del *Don Chisciotte* in maniera così esclusiva, che autore e opera quasi si confondono. Cervantes sembra aver vissuto [908] la sua disgraziata vita di soldato, di prigioniero dei mori e di letterato povero, soltanto per accumulare quelle esperienze di cui la sua grande opera è la sintesi, il giudizio e la trasfigurazione. Il resto della sua attività letteraria pare soltanto una preparazione all’opera principale. Ancora nel

³ N. d. t.: Soldato cristiano.

Don Chisciotte certi episodi ricordano la letteratura pastorale che Cervantes arricchì con la *Galatea*, la sua prima opera. L'umorismo un po' primitivo, pre-lopiano degli *Entremeses* prepara l'umorismo superiore del romanzo. Quanto alle opere serie e all'ultimo romanzo, *Persiles y Segismunda*, la posterità li condannò a un oblio quasi completo, perché non si armonizzano bene con la "tesi" umoristica del *Don Chisciotte*. Alla raccolta delle *Novelas Ejemplares*, infine, nessuno ha mai negato il titolo di una delle più grandi opere narrative della letteratura universale. Ma questi racconti sono disuguali: alcuni secondo il gusto italiano dell'epoca, altri così romantici che solo i romantici tedeschi e inglesi potevano apprezzarli; novelle dello stesso tipo si trovano inserite nel *Don Chisciotte* (*El curioso impertinente*, *Las bodas de Camacho*), e i due capolavori della novellistica cervantiana, la picaresca *Novela de Rinconete y Cortadillo* e il *Coloquio de los perros Cipión y Berganza*, con la sua filosofia malinconica, preparano direttamente il realismo e l'umorismo del *Don Chisciotte della Mancia* (1605; 1615)⁴, sintesi dell'arte e del pensiero di Cervantes. La visione dell'opera nella memoria dell'umanità si limita, principalmente, alla prima parte del romanzo: le avventure dell'*hidalgo* Alonso Quijano nella [909] taverna che prese per un castello, con i mulini a vento che combattè come fossero giganti, con la bacinella da barbiere che gli parve l'elmo di Mambrino, le conversazioni dell'improvvisato cavaliere errante con Sancio Panza, che mobilita tutto l'asciutto realismo dei proverbi castigliani per convincere il suo padrone della follia di quegli errori e tuttavia lo accompagna, sperando in conquiste immaginarie. Il contrasto è di un umorismo irresistibile, e il *Don Chisciotte* conserverà per sempre le sue due categorie di lettori: i bambini, che ancora non conoscono la vita, e gli altri, che ne sono stati duramente provati. Ma mentre le simpatie del pubblico si indirizzavano al cavaliere, perfetto e ridicolo al punto di essere commovente, la letteratura universale preferì ascoltare la lezione di Sancio Panza e del suo realismo ragionevole. Il "metodo" cervantiano del contrasto tra le idee stravaganti e obsolete, da un lato, e il buon senso comune della gente, dall'altro, ha suggerito innumerevoli imitazioni e versioni, delle quali l'*Hudibras* di Samuel Barber è il primo esempio e il *Tom Jones* di Fielding il primo risultato definitivo. Come ha detto bene il critico americano Trilling, il contrasto tra le apparenze e la realtà è la sostanza peculiare del genere "romanzo". In questo senso il *Don Chisciotte* è il "romanzo dei romanzi". Da lui deriva il romanzo realista, in cui alle dure realtà dell'ambiente si oppongono le idee e le azioni soggettive dell'uomo; è il romanzo moderno, il maggiore di tutti i romanzi. Perché in un'ambiguità intenzionale si nasconde il senso universale dell'intera umanità, rappresentata della due figure di Don Chisciotte e Sancio Panza.

Un altro episodio della prima parte del *Don Chisciotte* è rimasto impresso nella memoria universale: la scena in cui il vicario e il barbiere giudicano i romanzi cavallereschi, responsabili

⁴ N. d. t.: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

dell'anacronistica follia di Don Chisciotte. Questo episodio costituisce la base dell'interpretazione realistica dell'opera, che corrisponde alla rilevanza del *Don Chisciotte* nella letteratura universale: l'opera fu intesa come una satira dell'entusiasmo appassionato degli spagnoli per i romanzi cavallereschi. Nell'elaborazione di questo concetto la satira venne estesa a tutte le forme di "idealismo" stravagante che perde di vista la realtà, e la parodia si trasformò in panorama della vita umana, nella quale gli ideali vengono sempre sconfitti dalla famosa "ostinazione dei fati". Questa antica spiegazione non spiega bene la simpatia dell'autore per il suo eroe matto, simpatia che si comunica a tutti i lettori e che si basa sul fatto che non sono solo [910] i falsi ideali ad essere sconfitti nella vita e nel *Don Chisciotte*, ma anche gli ideali veri; il cavaliere all'antica, che difende la fede, la giustizia e gli indifesi deve scomparire in un mondo senza fede, senza giustizia e molto utilitarista. Heine fu, a quanto pare, il primo a comprendere la commovente tragedia dell'idealismo disilluso che sta dietro al sorriso umoristico. E subito ne derivò una conclusione importante: nella letteratura universale è il *Don Chisciotte* la prima grandiosa opera d'arte in prosa, perché l'umorismo è il sentimento della poesia di fronte alla prosa della vita. Ecco l'interpretazione romantica del *Don Chisciotte*, e questa dialettica tra poesia e prosa già garantisce a Cervantes il senso universale, e alla sua opera il valore permanente. In seguito è stato possibile sottolineare, alternativamente, l'elemento poetico o quello prosaico; e da ciò traggono origine due serie di interpretazioni. La prima via è quella di Turgenev, che spiega la sconfitta di Don Chisciotte come quella della fede in un mondo senza fede; a questa interpretazione Unamuno diede il carattere di un paradosso, intendendo l'opera di Cervantes come protesta della Vita contro la Ragione e celebrando Don Chisciotte come eroe della fede idealista contro il razionalismo utilitarista. Per questo Unamuno diede la debita importanza alla seconda parte del romanzo, nella quale il tono è più solenne, quasi religioso, e il "camino de muerte"⁵ dell'idealista somiglia alla passione di un martire della fede. Il punto debole dell'interpretazione di Unamuno è l'identificazione dell'eroe con il suo autore; è stata criticata la trasformazione del cervantismo in chisciottismo. L'altra possibilità di interpretazione, quella realista, fu iniziata da Menéndez y Pelayo: Cervantes avrebbe ristabilito i diritti della realtà; il suo caso letterario sarebbe stato analogo a quello del romanzo picaresco. E richiamando l'attenzione sull'eccellente racconto picaresco *Rinconete y Cortadillo*, il grande critico arrivò a rammaricarsi che Cervantes non avesse scritto un nuovo *Lazarillo de Tormes* o un *Guzmán de Alfarache*.

Questa osservazione è stata il punto di partenza della nuova interpretazione di Américo de Castro. Il vero *pícaro* compare nella commedia *El rufián dichoso* (Il ruffino beato, 1615): un *pícaro* che diventa un santo, ma senza l'aspetto ascetico di Guzmán. Né è possibile ignorare l'imparzialità della

⁵ N. d. t.: Il sentiero della morte.

distribuzione di ombre e luci in *Rinconete y Cordadillo*, laddove Alemán è il predicatore del pessimismo barocco. L'ottimismo, per quanto malinconico, di Cervantes proviene dalla sovrapposizione dell'idealismo platonico, che gli veniva dalla sua formazione rinascimentale, al realismo picaresco, risultato della [911] sua origine plebea. Da ciò la grandiosa imparzialità di Cervantes, la sua capacità di rendere ugualmente giustizia a Don Chisciotte e a Sancio Panza. E' possibile seguire la graduale acquisizione di questa imparzialità nelle *Novelas Ejemplares* (Novelle Esemplari, 1613). "Esemplare" vuol dire "morale", "che dà lezioni morali"; ma vuol dire anche: "sono esempi che accadono", "la vita è così". E il "così" di Cervantes non fu sempre lo stesso. Nei racconti di tipo italiano, rinascimentale, come *La Señora Cornelia* (La signora Cornelia), *La española inglesa* (La spagnola inglese), *El amante liberal* (L'innamorato generoso), *La fuerza de la sangre* (La forza del sangue), Cervantes è altrettanto idealista, nel senso di Leone Ebreo, quanto nella sua prima opera, il romanzo pastorale *Galatea* (1585). Il realismo interviene già in *La gitanilla* (La zingarella), *La ilustre fregona* (L'illustre sguattera), *El celoso extremeño* (Il geloso estremadurese), e porta al naturalismo picaresco di *Rinconete y Cortadillo* (Angolino e Tagliatello) e del *Coloquio de los perros* (Dialogo dei cani)⁶. La prima sintesi si incontra ne *El licenciado Vidriera* (Il dottor Vetrata), ritratto dell'idealismo che sa che la propria fede è mera illusione di fronte alla realtà. Nel *Don Chisciotte* tale convinzione raggiungerà la profondità dell'idealismo filosofico, quasi cartesiano o kantiano: «*Eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el elmo de Mambrino, e a otro le parecerá otra cosa*»⁷. In verità si tratta di un relativismo erasmiano o pre-cartesiano. Questa è la base sulla quale Cervantes fu capace di trasformare la sua protesta di umanista plebeo contro il Barocco aristocratico in un panorama imparziale, umoristico, della vita. Cervantes è, secondo l'interpretazione di Américo Castro, un uomo dell'epoca di Carlo V, l'ultimo adepto di Erasmo. Américo Castro e i suoi successori hanno dimostrato che López de Hoyos, il maestro di Cervantes, era un erasmiano, e che Cervantes deve a lui il suo relativismo "liberale" e scettico. Il patriottismo romantico della tragedia *El cerco de Numancia* (L'assedio di Numanzia, 1585) è il punto di partenza del viaggio attraverso la vita che lo porterà alla disillusione del *Don Chisciotte*: un racconto umoristico alla maniera delle "facezie" del Rinascimento italiano prese il volto di un simbolo della decadenza spagnola sotto i Filippi; sconfitta, la Spagna deve riconoscere che i mulini a vento non sono castelli, e che i castelli del nemico non sono mulini a vento. Cervantes fu un uomo tra i secoli, l'ultimo degli erasmisti e il precursore del movimento rigeneratore del 1898. L'assenza di manifestazioni propriamente erasmiste, "liberali" nella sua opera è spiegabile con l'oppressione del libero pensiero nell'epoca filippina.

⁶ N. d. t.: O *Novella e Colloquio avvenuto tra Scipione e Berganza*.

⁷ N. d. t. Miguel de CERVANTES, *Don Chisciotte*, parte I, cap. XXV: «Quello che a te sembra il bacino di un barbiere, a me sembra l'elmo di Mambrino, e a un altro sembrerà un'altra cosa».

L'erasmismo di Cervantes è sufficiente a giustificare il suo antibarocchismo. Cervantes fu uno spirito immensamente libero, al punto da smentire, nella [912] grande commedia *Pedro de Urdemalas* (1610/15), il suo stesso idealismo: l'eroe, una specie di Malasarte⁸ spagnolo, viene sconfitto da Belica, il cui machiavellismo ricorda la morale di Gracián; e Pedro ammette francamente la sconfitta come dovuta. Cervantes non è un libero pensatore. Byron disse, in un verso famoso: «*Cervantes smiled Spains chivalry away*»⁹; ma Cervantes soccombette, e lo spirito della cavalleria sopravvisse. La *Galatea*, che a noi sembra abbastanza convenzionale, fu sempre, per lui, la sua opera prediletta; e ancora negli ultimi anni di vita pensava di scrivere una seconda parte di questo romanzo pastorale. L'unico argomento contrario all'interpretazione di Américo Castro è l'ultima opera di Cervantes, il romanzo *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (Le peripezie di Persile e Sigismonda, 1617). E' un romanzo cavalleresco, pieno di episodi fantastici che si svolgono in un ambiente favoloso. I critici antichi classificarono quest'opera come una deplorable recidiva, dichiarandosi incapaci di spiegare perché Cervantes avesse dato a questo romanzo un'importanza molto grande, considerandolo il principale dei suoi libri. Su questo punto tutti sono caduti nella confusione tra cervantismo e chisciottismo. Per Américo Castro l'ultima opera di Cervantes è la professione di fede definitiva del suo idealismo platonico; ma non è possibile ignorare le ombre oscure dell'angustia barocca in *Persiles y Segismunda*. Nella dedica del romanzo, scritta pochi giorni prima della sua morte, Cervantes menziona «...*aquelas coplas antiguas, que fueron en su tiempo celebradas, que comienzan*»:

“*Puesto ya el pie en el estribo*”,

... *casi con las mismas palabras la puedo comenzar, diciendo*:

“*Puesto ya el pie en el estribo,
con las ansias de la muerte,
gran señor, esta te escribo*”¹⁰.

⁸ N. d. t.: Il riferimento è a Pedro Malasarte(s), personaggio della tradizione popolare portoghese.

⁹ N. d. t.: BYRON, *Don Juan*, canto XIII, xi: «Cervantes disperse con un sorriso lo spirito cavalleresco spagnolo».

¹⁰ N. d. t.: Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, lettera dedicatoria a Don Pedro Fernandez de Castro: «...quelle vecchie strofe, celebri ai tempi loro, che così cominciano: “Posto già il piede nella staffa” [...] quasi con le medesime parole posso cominciarla [la mia epistola] dicendo: “Posto già il piede nella staffa / con le angustie della morte / o gran signore, questa io ti scrivo”».

Tutti i biografi di Cervantes citano questa prefazione; tuttavia le più commoventi interpretazioni biografiche non spiegano bene perché l'autore del *Don Chisciotte* sia morto con i versi di un "romanzo" romantico sulle labbra.

Il fenomeno Cervantes è molto più complesso di quanto si pensava. A ragione sono stati evidenziati gli elementi platonici e rinascimentali nella sua opera. Ma altrettanto a ragione Casaldiero sottolinea in Cervantes gli elementi di Barocco idealizzato, basandosi in particolare sulla dimostrazione ben riuscita dell'omogeneità delle *Novelas Ejemplares*: tutte quante sono [913], senza eccezioni, espressioni di un elevato idealismo morale strettamente conforme alla morale severa e aristocratica della Controriforma. Cervantes, spirito libero e suddito ortodosso dei re Filippo II e Filippo III, non fu neanche un ipocrita come Descartes, nel cui pensiero esistono anche elementi aristotelico-scolastici. In uno dei libri preferiti da Cervantes, la *Philosophia antiqua poética* (Filosofia antica poetica, 1596) di López Pinciano, l'autore del *Don Chisciotte* incontrò il problema della relazione tra finzione e verità, problema che aveva condotto alla follia l'autore della maggiore opera cavalleresca cristiana, il Tasso, forse il modello dell'*hidalgo* pazzo. Ma Cervantes riuscì, attraverso l'umorismo, a risolvere la contraddizione tra la prosa e la poesia. La sua opera sottilmente multiforme è un blocco omogeneo.

La dimostrazione dell'omogeneità della raccolta delle *Novelas Ejemplares* fornita da Casaldiero si combina bene con il risultato dell'analisi stilistica di tutta l'opera di Cervantes compiuta da Hatzfeld, che ne dimostra la perfetta unità. Lo stile di Cervantes fu, dall'inizio alla fine, lo stile idealista del Rinascimento, dove l'idealismo rivela la tendenza ad accentuarsi sempre più. La particolarità della seconda parte del *Don Chisciotte* è il tono solenne; in *Persiles y Segismunda* è già quasi uno "stile religioso". L'espressione dell'"erasmista" non fu imbarazzata o repressa, ma si evolvse in direzione del Barocco, al quale appartiene l'elemento fantastico di *Persiles y Segismunda*. Il realismo di Cervantes non fu, come in Alemán, il risultato, bensì soltanto il metodo per rigenerare il falso idealismo, per ristabilire l'autentica "cavalleria", quella del *miles christianus* erasmiano. Cervantes non riuscì a mantenere l'equilibrio superiore e precario tra idealismo e prosa, perché tale equilibrio era già diventato impossibile in pieno Barocco. In questo senso *Persiles y Segismunda* è veramente l'opera definitiva di Cervantes, l'unica in cui il grande umorista scende dal trono della sua superiorità olimpica per confessare le angustie infinite, "*las ansias de la muerte*", della vita umana. Con ragione Azorín ha osservato che proprio quest'opera, definita "antiquata" da una critica inetta, «es el libro que nos da más honda sensación de continuidad, de sucesión, de vida. [...] hay pocos libros tan vivos y tan modernos como este»¹¹. Il *Don Chisciotte* è un'opera di importanza universale, pur dovendo in parte tale importanza, come accade spesso, a un equivoco. Soltanto ora

¹¹ N. d. t.: «E' il libro che ci dà la sensazione più profonda di continuità, di successione, di vita [...] ci sono pochi libri tanto vivi e tanto moderni quanto questo».

Persiles y Segismunda è stato compreso come il lato barocco di Cervantes, che fu realista e idealista allo stesso [914] tempo. Il *Don Chisciotte* è il suo libro per tutte le epoche; il *Persiles* fu un'opera di importanza storica immediata: il *pícaro* viveva dell'elemento realista del Barocco; l'elemento idealista troverà la sua continuazione nell'intellettualismo ribelle di Gracián, quello realista in Quevedo. La sintesi, tuttavia, è solo cervantiana: è la conseguenza poetica della sconfitta esistenziale dell'uomo antibarocco in pieno Barocco. Valbuena Prat ha citato, in maniera opportuna, i versi di *Pedro de Urdemalas*:

*Tu presunción y la mía
han llegado a conclusión;
la mía sólo en ficción,
la tuya como debía*¹².

Gli stessi versi potrebbero servire come epigrafe alla vita e alla letteratura di Francisco de Quevedo Villegas (1580-1645). Con questa differenza: Quevedo non si realizzò pienamente in opere di finzione, bensì nella poesia. La popolarità delle satire [915] eclissò un poco il grande poeta lirico, non il più ispirato, e tuttavia il più completo della letteratura spagnola. Gli editori del suo *Parnaso Español*¹³ (e Quevedo rappresenta un Parnaso intero) classificarono le sue poesie secondo i regni delle nove muse: le poesie eroiche di Clio, le satire morali di Polimnia, le canzoni funebri di Melpomene, la poesie erotiche di Erato ed Euterpe, i "*bailados*" di Tersicore, le poesie burlesche di Talia, le poesie morali di Calliope e le poesie sacre di Urania. La classificazione è poco felice, ma dà un'idea della ricchezza sbalorditiva della poesia di Quevedo, signore di tutti gli stili e modulazioni della voce, padrone assoluto della lingua. E' un "poeta d'occasione" nel senso di Goethe: l'espressione poetica ne accompagna le fasi e gli incidenti della vita agitata di studioso, cortigiano, ministro delle finanze del Viceregno di Napoli, diplomatico, cospiratore contro la repubblica di Venezia, politico più o meno machiavellico, caduto in disgrazia, finito in prigione con pentimento finale. E' un "segretario", figura tipica del Barocco, uomo d'azione; la letteratura significa, per lui, soltanto uno strumento delle sue ambizioni erotiche e politiche e, alla fine, l'espressione delle sue disillusioni. Espressione barocca di un uomo barocco, evidentemente; ma a questa definizione si impongono alcune limitazioni.

Il punto di partenza è, come per Cervantes, il disperato patriottismo spagnolo. Ma non è più il tempo del romanticismo allegorico della *Numancia*. «*Oh desdichada España*», dice l'autore di

¹² N. d. t.: Miguel de CERVANTES, *Pedro de Urdemalas*, Jornada tercera, 906-909: «La tua presunzione e la mia / sono giunte alla conclusione; / la mia soltanto nella finzione, / la tua come doveva».

¹³ N. d. t.: Raccolta postuma delle poesie di Quevedo, pubblicata nel 1648.

España defendida y los tiempos de ahora (La Spagna difesa e i tempi attuali, ca. 1609): «*revuelto he mil veces en la memoria tus antigüedades y anales, y no he hallado por qué causa seas digna de tan porfiada persecución*»¹⁴. Il contrasto tra la grandezza di pochi anni prima e la disgrazia dei “*tiempos de ahora*” (tempi attuali) gli ispira i sentimenti più amari contro il materialismo dominante del «*poteroso caballero don Dinero*»¹⁵: la satira contro l’amoralismo miserabile dietro la facciata aristocratica, nel romanzo picaresco *La vida del Buscón* (La vita del pitocco, 1626), la parodia di *La hora de todos y la Fortuna con seso* (L’ora di tutti e la fortuna con senno, 1636), nella quale un Giove grottesco alla maniera di Offenbach deve piegarsi davanti alla Fortuna. E’ molto barocca, molto naturalista questa satira: la luce della realtà smaschera le divinità brillanti e false del Rinascimento.

Una sfilata di tipi della società barocca, come quella del *Buscón*, collocata in quell’Ade burlesco è l’ambiente della satira più famosa di Quevedo, *Los sueños* (I sogni, 1606-1623), a proposito della quale si è parlato di Dante. In effetti [916] si tratta di un giudizio universale nell’altro mondo: dei poeti, dei mercanti, dei ministri, dei giudici in *El alguacil alguacilado* (o *El alguacil endemoniado*; Lo sbirro (o L’ufficiale giudiziario) indemoniato); degli adulatori, dei ruffiani, degli astrologi e degli eretici ne *Las zahúrdas de Plutón* (I porcili di Plutone); dei medici, dei farmacisti, dei barbieri e dei ciarlatani ne *La visita de los chistes* (La visita degli scherzi). E’ una *Divina Commedia* burlesca; ma la satira contro tutte le classi e le professioni ricorda piuttosto le danze macabre medievali (la stessa irriverenza di Quevedo è più medievale che moderna) se non fosse per l’amarezza barocca della disillusione, dello smascheramento delle vanità mondane, come ne *El mundo por de dentro* (Il mondo dal di dentro). Un mondo cupo che è stato giustamente paragonato alle visioni infernali di Hieronymus Bosch (sarebbe opportuno uno studio delle caratteristiche del gotico *flamboyant* nello stile di Quevedo) e di Goya, ma al quale non manca del tutto la luce sovranaturale della visione di El Greco. Quevedo è barocco, anche suo malgrado; perché Quevedo fu il maggior nemico della stile barocco nella letteratura. Non perse occasione di prendersi gioco di Góngora, e pubblicò le poesie del dimenticato Francisco de la Torre per rivalutare il classicismo rinascimentale. Ma lo stile dello stesso Quevedo non è rinascimentale, è prerinascimentale, *flamboyant*. Negando l’evoluzione dal Rinascimento al Barocco, Quevedo cadde nell’estremo opposto, abbracciando il concettismo, specie di ginnastica del pensiero, stile che si presta a riserve mentali e a sottili sotterfugi. Il concettismo è uno stile essenzialmente iperbolico, e l’iperbole è lo strumento principale della satira quevediana: esagerazioni grottesche delle mostruosità reali di questo mondo e ridimensionamenti burleschi di ciò che in esso passa per grande e degno di

¹⁴ N. d. t.: «Oh, sfortunata Spagna. Mille volte ho esaminato, nella memoria, le tue antichità e i tuoi annali, e non vi ho trovato la causa per la quale tu sia degna di una persecuzione così ostinata».

¹⁵ N. d. t.: Il «potente cavalier Don Denaro».

considerazione. Ma il concettismo è anche il metodo adatto per evitare le conclusioni, e in questo senso Azorín ha criticato la riserva quasi timida di Quevedo nell'oltrepassare la frontiera tra satira morale e denuncia sociale. L'ordine stabilito dallo stato e dalla Chiesa non è mai posto in dubbio. Bergamín sottolinea, tuttavia, l'inutilità delle rivendicazioni sociali nel mondo quevediano, "*llamado a desaparecer*"¹⁶ perché tutto è vano e nullo, comprese le rivendicazioni. Ma (la dialettica di Quevedo può essere interpretata solo con molti "ma") c'è in questo una confusione tra espressione e ideologia. L'espressione di Quevedo è barocchissima, espressione perfetta dell'ortodossia cattolica e della classe aristocratica; e tuttavia lo stesso Azorín ammette l'irriverenza nella satira e perfino nelle opere serie di Quevedo. Dámaso Alonso, per quanto preoccupato di salvare l'ortodossia di Quevedo, ricorda, a proposito di *Los sueños*, i capricci e le caricature mostruose [917] del liberale rivoluzionario Goya. Quevedo è lo spirito più inquieto del secolo; e si impongono alcune distinzioni, mai troppo sottili quando si tratta di uno scrittore sottilissimo.

Le ultime opere di Quevedo sono ascetiche. E' ascetico il commiato del politico sconfitto, che pare consolarsi con il sottotitolo drammatico della sua *Vida de San Pablo*: "*La caída para levantarse*"¹⁷ Il pensiero dell'asceta Quevedo rimane stoico; ma è differente dallo stoicismo comune del Barocco. Distinguendosi dallo stoicismo pessimista del plebeo Alemán, quello dell'aristocratico Quevedo è altezzoso e attivo, vinto, ma sul punto di "*levantarse*". Non è stoicismo barocco. Basta il confronto con una delle poesie più famose della lingua spagnola, l'anonima *Epístola moral a Fabio* (Lettera morale a Fabio, ca. 1626)¹⁸, sintesi unica dello stoicismo erudito alla maniera di Seneca e dello stoicismo popolare, che è la filosofia degli angoli delle strade della Spagna antica. Il tema di questa sintesi è il luogo comune oraziano "*Beatus ille qui procul negotiis...*", il ritiro dalla vita ingannatrice della corte nella solitudine:

*Fabio, las esperanzas cortesanas
prisiones son do el ambicioso muere*¹⁹;

ma la mentalità che ispira la variante è così tipicamente spagnola che a Luiz Cernuda ha ricordato le *Coplas* di Jorge Manrique. Il nobile classicismo del poema sembra collocarlo nel XVI secolo; nel Rinascimento, tuttavia, non sarebbe stato possibile tradurre l'oraziano "*Ille mihi terrarum angulus...*" come

¹⁶ N. d. t.: Chiamato a scomparire.

¹⁷ N. d. t.: "La caduta per rialzarsi".

¹⁸ Attribuita successivamente a Francisco d Rioja, Francisco de Medrano, Rodrigo Caro, e da Adolfo de Castro ad Andrés Fernández de Andrada.

¹⁹ N. d. t.: *Epístola moral a Fabio*: vv. 1-2: «Fabio, le speranze cortigiane / sono prigioni in cui l'ambizioso muore».

*Un ángulo me basta entre mis lares,
Un libro y un amigo, un sueño breve*²⁰.

[918] Il libro e l'amico appartengono all'epoca del *Cortegiano*; il "sueño breve" non più. E l'ascetismo arriva fino al misticismo dell'espressione "muerte callada"²¹ e all'idealismo (in senso filosofico) dei versi finali:

*...rompí los lazos.
Ven y verás al alto fin que aspiro
Antes que el tiempo muera en nuestros brazos*²².

L'*Epístola moral a Fabio* appartiene, per la forma, alla corrente classicista, antibarocca, all'interno della poesia barocca; per questo venne disprezzata dai neogongoristi, e oggi è rivalutata come documento ideologico di una segreta "religione" laicista, così come l'erasmismo fu la "religione segreta" di Cervantes; in Quevedo l'estremo Barocco si trasforma dialetticamente in Antibarocco.

Lo stoicismo di Quevedo non è lo stoicismo barocco dell'*Epístola moral*, ma è piuttosto lo stoicismo rinascimentale di Justus Lipsius, con il quale Quevedo intratteneva rapporti e la cui filosofia gli ispirò la sua opera più cara, la *Vida de Marco Bruto* (Vita di Marco Bruto, 1644). Non è uno stoicismo di rassegnazione barocca, ma di condotta politica. E la condotta politica è il grande problema dell'epoca e il problema personale di Quevedo.

La *Vida de Marco Bruto* è uno "specchio dei principi"; è un genere barocco. Ma il suo fine è di "enmendar el mundo"²³, e soprattutto la Spagna decadente. In Quevedo, come in Michelangelo, non c'è pensiero

*que no fuese recuerdo de la muerte*²⁴.

Le sue espressioni funebri somigliano a volte a quelle di Góngora:

*Azadas son la hora y el momento
que a jornal de mi pena y mi cuidado,*

²⁰ N. d. t.: *Ibidem*, vv. 127-128: «Un angolo mi basta tra i miei Lari / un libro, un amico, un sonno breve».

²¹ N. d. t.: *Ibidem*, v. 182: «Oh, muerte!» *Ven callada* «Oh, Morte! vieni silenziosa».

²² N. d. t.: *Ibidem*, vv. 203-205: «...ho rotto i legami / Vieni e vedrai a quale alto fine aspiro / prima che il tempo muoia tra le nostre braccia».

²³ N. d. t.: Emendare il mondo.

²⁴ N. d. t.: Francisco de QUEVEDO, sonetto *Miré los muros de la Patria mía*, v. 14: «che non fosse ricordo della morte».

*cavan en mi vivir mi monumento*²⁵.

Ma ciò che predomina in Quevedo è il senso del tempo, della “durata”:

*Ya no es ayer, mañana no ha llegado,
hoy pasa y es, y fué, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado*²⁶.

[919] La forza motrice del suo pensiero funebre è l’aspetto della decadenza spagnola.

*Miré los muros de la patria mía
Si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
De la carrera de la edad cansados...*²⁷

dice Quevedo, quasi come uno spagnolo disperato della “generazione del 1898”. Con tutto ciò, non è esatto definirlo “umanista in forma barocca”. L’ideologia di Quevedo è tanto ambigua quanto la sua personalità; e certamente non è un erasmiano. La mitologia grottesca dei *Sueños* non sarebbe stata possibile nel Rinascimento; ed è necessario osservare che *Las zahúrdas de Plutón* (I porcili di plutone) si intitolava, nella prima versione, *El sueño del Infierno* (Il sogno dell’inferno). La modificazione di vari titoli delle opere di Quevedo e la trasformazione del suo inferno cristiano in Olimpo burlesco è il risultato dell’opera inquisitoriale, della censura. L’umanesimo di Quevedo si limita ad opporsi all’aristotelismo ufficiale; per questo è anche avversario della poesia aristotelica, del culteranismo di Marino e di Góngora. Lo stoicismo di Quevedo sembra umanista, perché reagisce contro l’etica aristotelica: il “*buen tirano*”²⁸ e il “*mal leal*”²⁹ che compaiono nella *Vida de Marco Bruto* ricordano Antonio Pérez e i personaggi machiavellici della tragedia seneciana. Ma ciò che Quevedo oppone al machiavellismo non è l’etica aristotelico-tomista dei gesuiti, né la condotta del *miles christianus* erasmiano, bensì quella di un *miles christianus* stoico. Nei *Grandes anales de quince días* (Grandi annali di quindici giorni, ca. 1623) Quevedo fornisce un breve e perfetto panorama della politica machiavellica; ne *La hora de todos* combatte, in forma burlesca, la

²⁵ N. d. t.: Francisco de QUEVEDO, sonetto *Fue sueño ayer, mañana será tierra*, vv. 12, 14: «Zappe sono le ore e il momento / che, compensando la mia pena e il mio timore, / scavan nella mia vita il mio monumento».

²⁶ N. d. t.: *Ibidem*, vv. 9-11: «Ieri non è più, domani non è arrivato, / l’oggi passa ed è, e fu, con un movimento / che mi conduce a precipizio verso la morte».

²⁷ N. d. t.: Francisco de QUEVEDO, sonetto *Miré los muros de la Patria mía*, vv- 1-3: «Guardai le mura della patria mia / un tempo forti e ora sgretolate / dallo scorrere del tempo spossate».

²⁸ N. d. t.: Buon tiranno, riferito a Cesare.

²⁹ N. d. t.: Sleale, riferito a Bruto.

resistenza astuta dei machiavellici contro la “Fortuna”; nella *Política de Dios* (Politica di Dio) offre il manuale della condotta politica e umana che lui stesso aveva rinnegato nelle sue attività politiche in Italia. In questa contraddizione troviamo la risposta della disperazione patriottica dello scrittore: «non vi ho trovato la causa per la quale tu sia degna di una persecuzione così ostinata»³⁰. La politica spagnola, abbandonando l’universalismo di Carlo V e di Erasmo, era diventata imperialista e controriformista, adottando quel machiavellismo che i suoi principi cristiani le proibivano. La vita politica di Quevedo è una “novella esemplare” che simbolizza tale contraddizione. Gli elementi dell’ideologia sono umanistici; la sintesi contraddittoria [920] è barocca. Nacque così dall’umanesimo sconfitto di Quevedo la più potente contraddizione del XVII secolo: la sua satira più violenta. Quasi contemporaneo di Quevedo è, infine, un poeta satirico dell’altra sponda dell’Atlantico, il brasiliano Gregório de Matos (1636-1696), quevediano veemente, satirico violento e molto licenzioso, che ha anche i suoi momenti di emozione religiosa.

Il problema politico di Quevedo si presentò anche allo spirito tollerante, “liberale”, di Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648): alla decadenza spagnola si poteva rimediare solamente tramite l’esecuzione intelligente della politica machiavellica, alla quale si oppongono tuttavia gli obiettivi cristiani della politica spagnola. Saavedra Fajardo pensa come un liberale del XIX secolo, spiega la decadenza della patria con le conseguenze nefaste delle scoperte [geografiche], con l’espulsione dei mori e degli ebrei, con le guerre inutili. Manifesta un pacifismo molto erasmiano, con espressioni che l’umanista liberale Ludovico Vives avrebbe sottoscritto: «*Muchas veces se levantan las armas con pretexto de celo de la mayor gloria de Dios, y causan su mayor deservicio; otras, por la religión, y la ofenden; otras, por el público sosiego, y le perturban; otras, por la libertad de los pueblos, y los oprimen*»³¹. La forma stilistica delle *Cien Empresas* è barocca: è uno “specchio dei principi” in stile emblematico, tanto caro al Barocco. L’umanista liberale Saavedra Fajardo non conosce altra soluzione al problema spagnolo che quella tradizionale, che si proclama antimachiavellica ed è invece machiavellica.

[921] La soluzione radicale si trova nella letteratura del gesuita Baltasar Gracián (1601-1658), che riprendendo il machiavellismo aristocratico del Rinascimento lo trasforma in un altro, quello della borghesia dei secoli a venire. Gracián non sembra appartenere in alcun modo, dal punto di vista ideologico, al suo tempo; ma è costretto a esprimersi in maniera sottile, iperbolica ed ellittica. E’ un concettista, e (quasi) lo scrittore più barocco del Barocco.

³⁰ N. d. t.: Cfr. n. 14.

³¹ N. d. t.: Diego de SAAVEDRA FAJARDO, *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien empresas*, Empresa 78: «Molte volte si levano le armi col pretesto dello zelo per la maggior gloria di Dio, e lo si serve nel modo peggiore; altre volte per la religione, e la si offende; altre per la tranquillità pubblica, e la si perturba; altre per la libertà dei popoli, e li si opprime».

Gracián è il teorico del concettismo: nella *Agudeza y arte de ingenio* (Acutezza e arte dell'ingegno, 1648) aveva insegnato i processi stilistici che gli avevano reso possibile l'espressione del machiavellismo politico nel suo *El Político don Fernando el Cathólico* (Il Politico don Fernando il Cattolico, 1640). e del machiavellismo individuale nel suo *Oráculo manual y arte de prudencia* (Oracolo manuale e arte della prudenza, 1647); nei suoi pochi scritti religiosi, trattando altri argomenti non sospetti, Gracián aveva scritto in uno stile semplice, senza reticenze né sottigliezze. Questa doppiezza di Gracián piacque molto a Schopenhauer, traduttore dell'*Oráculo manual*; il filosofo tedesco mostrò una contraddizione analoga tra la prosa sublime del suo pessimismo cosmico e le lezioni di prudenza egoistica dei suoi aforismi. Delle "peculiarità" ideologiche del gesuita, come pure del suo pessimismo, è stata data una spiegazione: il secondo sarebbe stato semplicemente il malumore di un professore disilluso, mentre le prime soltanto delle velleità ostinate di un chierico recalcitrante, in stato di permanente "incompatibilità di genio" con i suoi superiori della Compagnia di Gesù. Perfino Menéndez y Pelayo, che ristabilì la gloria di Gracián, lo elogiò soltanto come grande stilista; poco più tardi, la "generazione del 1898" arrivò a considerarlo un pensatore profondo.

[922] In realtà i conflitti di Gracián con la Compagnia di Gesù furono soltanto, effettivamente, dei casi disciplinari, e ricordano le difficoltà di Mariana. Ma questa volta i superiori avevano pienamente ragione. Mariana portò l'antimachiavellismo teorico all'assolutismo incipiente; Gracián non rivelò alcun segreto della Compagnia se non quello che tutti conoscevano, quando ne menzionò la pratica machiavellica. L'"eroe" "politico" e "discreto" di Gracián è un tipo morale altrettanto perfetto quanto il "cortigiano" del Rinascimento; ma è "prudente" come un gesuita, e questa "prudenza" è un machiavellismo raffinato ed educato. Alla base di questo atteggiamento vi è il disprezzo per la natura umana. Gracián apprezza gli uomini come il suo contemporaneo La Rochefoucauld: la vita gli appare come una lotta permanente e implacabile tra irrimediabili egoisti. Ma non per questo pensa di maledire il mondo; vuole solamente "ricavarne il meglio", vale a dire fare quanto può affinché i migliori vincano e dominino sugli altri, inetti e imbecilli. Qui risiede ciò che Azorín definì il "niccianesimo" di Gracián; non si tratta tuttavia di un'anticipazione anacronistica, bensì dello sviluppo implacabilmente logico del concetto di élite, che fu il concetto politico fondamentale della Compagnia di Gesù. Le élite devono dominare il mondo. Ma come riuscirci? La cosa è possibile perchè la Fortuna non è, come nel "machiavellismo" di Machiavelli, la grande avversaria della "virtù": si può conquistare la Fortuna fino farne la propria alleata, di modo che, alla fine, la morale e il successo coincidano. Il machiavellismo allora non avrebbe nulla di immorale, di anticristiano; sarebbe anzi una direttrice della condotta cristiana, e il grande problema politico e morale del Barocco sarebbe risolto. Ma come vincere la Fortuna? Mediante

un'autodisciplina rigorosa; come gesuita Gracián è in primo luogo un pedagogo, un professore energico.

La pedagogia di Gracián vince il pessimismo barocco. Nel romanzo picaresco il mondo aristocratico del Rinascimento viene svalutato come “illusione” e “inganno”; il *pícaro* perviene al “disinganno” attraverso un difficile viaggio nell’inferno barocco. E’ una soluzione cristiana. Non diverso è il fine del romanzo picaresco del protestantesimo, il *Pilgrim’s Progress* dell’ambulante e *pícaro* puritano Bunyan. Il gesuita Gracián è meno tradizionalista del settario protestante. Andrenio e Critilo, gli eroi del [suo] romanzo allegorico *El Criticon* (Il criticone, 1651/57), rappresentanti dell’uomo allo stato naturale primitivo e dell’uomo civilizzato, viaggiano, come il pellegrino di Bunyan, attraverso i paesaggi allegorici della civiltà umana; ma il [923] punto d’arrivo non è la redenzione, bensì la cultura. Afonso Reyes considera Gracián un pragmatista, Azorín lo considera un intellettualista. In realtà il pragmatismo pedagogico di Gracián è un mero strumento disciplinare per ottenere la razionalizzazione e l’intellettualizzazione dell’uomo istintivo. In questo modo Gracián intende insegnare come creare una nuova élite in sostituzione dell’antica, già chisciottesca; e se non realizzò tale obiettivo, per lo meno anticipò il futuro. Il romanzo pedagogico *El Criticon*, che sembra la continuazione concettista delle *Soledades* [di Góngora], è il precursore del romanzo pedagogico *Robinson Crusoe*, nel quale prende forma l’“*homo novus*” (uomo nuovo) del capitalismo e dell’utilitarismo. La disciplina degli istinti in Gracián non è molto differente dall’“*asceti del lavoro*”, base calvinista della mentalità borghese secondo Max Weber. L’interpretazione della vita come lotta tra egoismi anticipa l’analoga interpretazione di Mandeville e le armonie prestabilite del liberalismo economico di Adam Smith. La coincidenza di successo e morale risolse realmente il problema barocco del machiavellismo, ma in un modo che andava oltre la volontà e le possibilità del Barocco aristocratico. Gracián anticipò il nuovo machiavellismo della nuova élite borghese. La sua espressione è barocchissima; ma cominciò ad essere compresa soltanto quando il “secolo d’oro” della letteratura spagnola era già trascorso, e l’egemonia letteraria era passata, dappertutto, al classicismo francese, anche nella Spagna dei Borboni. Gracián morì nel 1658, ma il suo successo internazionale cominciò soltanto intorno al 1680; e nella prospettiva storica il gesuita appare l’ultimo grande scrittore della Spagna barocca prima che l’egemonia passi alla Francia e inizi il percorso verso la rivoluzione della borghesia.

La sconfitta di un Cervantes, di un Quevedo e di un Saavedra Fajardo è quella degli spagnoli che si ribellano allo spagnolismo. Ma presto l’Europa intera si sollevò contro la dominazione della grande potenza del Barocco; e tra i primi, i portoghesi.

Le ambiguità e le esitazioni della transizione caratterizzano il portoghese Francisco Manuel de Melo (1608-1666), grande scrittore nella propria lingua e in quella spagnola, umanista e uomo

d'azione come Quevedo, stoico come [924] Lipsius, critico letterario di una modernità sorprendente, che anticipa l'atteggiamento di opposizione della "*Querelle des Anciens et Modernes*"³². Si salvò da conclusioni forse troppo pericolose dedicandosi all'estetismo di una grande cultura stilistica bilingue. E' tuttavia, ancora una volta, un gesuita ribelle ad anticipare il futuro: il padre Antonio Vieira (1608-1697), autore di una *História do Futuro* (Storia del futuro, 1718, postuma). Quanto allo stile, è barocco come Quevedo e Gracián e più ancora di Sègneri. Un'erudizione enciclopedica e l'esperienza di una vita movimentatissima di novant'anno gli fornirono l'abbondanza di immagini e metafore che impressionarono il suo secolo. Come predicatore e come epistolografo, Vieira è un grande giornalista, al servizio di una politica coraggiosa nella quale un liberalismo alla maniera di Saavedra Fajardo si allea a un patriottismo alla maniera di Quevedo. Ma Vieira è più audace degli altri. Parla con eloquenza torrenziale in favore degli ebrei e degli indios resi schiavi, contro le tasse ingiuste, propugnando una nuova politica coloniale, ragionevole e mercantilista. Le sue "eresie", che lo rendono incompatibile con l'Inquisizione, si spingono a professioni di fede semioccultiste; ma ancora non si sa se il "sebastianismo"³³ di Vieira fosse il residuo dell'idea di una "Terza Chiesa" erasmista o magari gioachimita. In ogni caso, poteva utilizzare il sebastianismo utopico della superstizione popolare in favore della nuova dinastia portoghese e contro gli spagnoli. L'Antibarocco in forma barocca attacca i fondamenti politici e sociali dell'edificio di cui quello stile è l'espressione.

La rivolta portoghese contro la Spagna è uno dei vari sintomi politici di una rivolta ideologica generale. I primi grandi ideologi antispagnoli sono gli eredi diretti del Rinascimento, gli italiani. Nello *Hospital das Letras* (Ospedale delle lettere, 1657), l'arguta satira letteraria di Francisco Manuel de Melo, appare come interlocutore, accanto a Lipsius e Quevedo, l'italiano Traiano Boccalini (1556-1613), uno dei creatori del genere della critica letteraria in forma [925] allegorica nei suoi famosi *Ragguagli di Parnaso* (1612-15). Boccalini si finge il segretario della corte di Apollo, che ha convocato un parlamento con i più grandi uomini di tutti i tempi per risolvere i problemi del momento. In primo piano vengono trattati i problemi letterari: Ludovico Castelvetro, il teorico antiaristotelico, suggerisce agli dei le soluzioni più mordaci contro le lettere barocche. Il relatore delle questioni politiche è Castiglione, che fa misurare le catene spagnole in Italia; trovandole troppo grandi, propone di ridurle mediante lime francesi, inglesi o addirittura turche; e la realizzazione di una mappa politica dell'Europa si rivela difficile, essendo impossibile determinare l'esatta longitudine della curia romana. Boccalini è il Quevedo italiano, più diretto e meno barocco.

³² N. d. t.: "Questione (o controversia) degli Antichi e dei Moderni", polemica letteraria e artistica sviluppatasi nella Francia del tardo Seicento, cfr. cap. 6.1, pp. 957 ss.

³³ N. d. t.: Il sebastianismo fu un movimento profetico sorto in Portogallo alla fine del XVI secolo il cui nome deriva da quello del re Don Sebastiano, scomparso nella battaglia di Alcácer-Quibir nel 1578. La credenza sebastianista sosteneva che Don Sebastiano sarebbe tornato per riportare il Portogallo all'antico splendore.

Gli eredi diretti del Rinascimento sembrano, in confronto agli spagnoli loro contemporanei, quasi dei classici. Tassoni³⁴, nelle sue *Filippiche contra gli Spagnuoli* (1612), rivela un'eloquenza demosteniana; ma il duca di Piemonte, al quale si rivolgeva, poteva altrettanto poco contro gli spagnoli quanto la Repubblica di Venezia, la cui protezione Bracciolini aveva cercato; lo scrittore satirico non sfuggì alla morte, essendo stato probabilmente avvelenato.

Come forza internazionale, politica e stilistica, il Barocco spagnolo cadde quando sul terreno ideologico venne attaccato l'aristotelismo e sul terreno politico venne adottato il machiavellismo. L'unione impossibile tra aristotelismo teorico e machiavellismo pratico fu il problema che gli spagnoli non seppero risolvere. Il machiavellismo antiaristotelico divenne la dottrina tramite la quale l'assolutismo francese preparò l'ascesa di una nuova élite, la borghesia. Un precursore tra i più grandi di questo movimento è Tommaso Campanella (1568-1639), l'italiano antispannolo che passò alla Francia. [926] Guardandolo da lontano, pare una figura barocca come Quevedo, ed è un ribelle come Gracián. Barocca è la sua erudizione enciclopedica e confusa, nella quale la magia riveste un ruolo importante; barocco è lo stile ricco della sua prosa; barocche sono le sue idee politiche teocratiche; c'è chi ha ritenuto che lo stato teocratico e semisocialista dei gesuiti nel Paraguay si basasse su idee campanelliane. Guardandolo da vicino, le cose cambiano. Come "filosofo", Campanella non è così moderno come si credeva, e soprattutto non è possibile attribuirgli idee deiste; Campanella è discepolo dell'ultimo grande platonico del Rinascimento italiano, Telesio, di cui continua l'antiaristotelismo un po' fantastico. Espressione del suo antiaristotelismo è la sua poesia, alla quale un tempo si era data poca importanza, ma che oggi è riconosciuta come la più sincera e la più profonda del XVII secolo italiano; è una poesia antimarinista, antiedonista, a sfondo etico:

Io nacqui a debellar tre mali estremi:

Tirannide, sofismi, ipocrisia³⁵.

E' un programma. La sua ortodossia di domenicano non gli impedisce di esigere, per rendere possibile la realizzazione del suo sogno teocratico, la riforma morale e spirituale della Chiesa. In realtà, Campanella si colloca tra l'illuminismo sebastianista di Vieira e le speranze in una "Terza Chiesa" dei francescani ribelli del XIII secolo, quelli dell'"*Ecclesia spiritualis*"; Campanella era nato nella terra di Gioacchino da Fiore, la Calabria. La sua *Città del Sole* (1602) è un'utopia ecclesiastica; ed è degno di nota il fatto che il secolo barocco ignori, in generale, le utopie, di cui il Rinascimento era stato così fertile, come poi lo sarà l'Illuminismo del XVIII secolo. Campanella

³⁴ N. d. t.: Su Tassoni cfr. cap. 5.5, p. 670 ss.

³⁵ N. d. t.: Tommaso CAMPANELLA, *Poesie filosofiche, Delle radici de' gran mali del mondo*, vv. 1-2.

non si limita all'utopia; come tutte le grandi figure dell'Antibarocco è un uomo d'azione, sebbene sconfitto. Dopo aver difeso la realizzazione della teocrazia per mezzo delle armi spagnole, Campanella passò al patriottismo italiano, coinvolgendosi in una cospirazione rivoluzionaria antispagnola che doveva pagare con ventisei anni di prigione durissima, torturato fino al martirio. A nessuno possono sfuggire gli accenti di terribile verità di versi come questi:

Cinquanta prigionieri, sette tormenti
Passai, e pur son nel fondo;
E dodici anni d'ingiurie e di stenti³⁶;

[927] e, con naturalismo più pungente:

Le membra sette volte tormentate
[...]
Il sol negato agli occhi,
I nervi stratti, l'ossa scontinoate³⁷.

Durante quei ventisei anni di martirio Campanella scrisse i suoi innumerevoli trattati filosofici e politici, diventando, per vie clandestine, il consigliere di tutti i principi antispagnoli d'Europa; infine liberato, si recò in Francia, che gli pareva destinata a realizzare la politica universalista che la tirannica Spagna aveva tradito. Campanella non fu un entusiasta lunatico. La letteratura italiana non ha prodotto, tra Dante e Leopardi, una poesia più autentica di quella di questo spirito libero, per quanto confuso:

Quindi l'ale sicure a l'aria porgo,
Nè temo intoppo di cristallo o vetro;
Ma fendo i cieli, e a l'infinito m'ergo.
E mentre dal mio globo agli altri sorgo,
E per l'eterio campo oltre penetro,
Quel ch'altri lungi vede, lascio al tergo³⁸.

³⁶ N. d. t.: Tommaso CAMPANELLA, *Poesie, Orazioni tre in salmodia metafisicale congiunte insieme, Canzone prima*, vv. 50-42.

³⁷ N. d. t.: *Ibidem, Canzone terza*, vv. 88, 90-91.

³⁸ N. d. t.: I versi qui citati da Carpeaux, per quanto in tema, appartengono in realtà a Giordano Bruno (*De l'Infinito, universo e mondi, Proemiale epistola*, terzo dei sonetti conclusivi, vv. 9-14).

Nel “globo” terrestre, tuttavia, al di sopra del quale si ergeva l’anima del sognatore martirizzato, il suo sogno politico si realizzò. L’ambiente francese nel quale entrò Campanella era ideologicamente ben preparato alla lotta antispagnola. La dottrina di Jean Bodin aveva subito l’influenza del machiavellismo antimachiavellico dello spagnolo esiliato Antonio Pérez. Il teorico della nuova condotta è Gabriel Naudé (1600-1653), glorificatore cinico della violenza e della frode a fini politici; Naudé fu l’intermediario tra Campanella e Richelieu. Alla luce di queste relazioni appare meno scandalosa la mescolanza di machiavellismo e misticismo dell’“eminenza grigia” di Richelieu, il Padre Joseph. L’illuminismo di Vieira e Campanella non li ostacolò neppure [928] nella politica pratica. La relativa tolleranza religiosa dell’Olanda, liberata dagli spagnoli, permise, nel paese dei mistici pre-erasmiani, la rinascita della “Terza Chiesa” e dei suoi ideali religiosi, che con molta facilità si trasformarono in ideali politici. La setta degli arminiani, che protestava contro la rigorosa dottrina della predestinazione dei calvinisti, si avvicina abbastanza al pelagianesimo, che ritornerà, più tardi, come antropologia ottimista dei “filosofi” dell’Illuminismo. Certe espressioni degli arminiani sanno di unitarismo e di deismo. E’ da questo ambiente che emerse Hugo Grotius (1583-1645), grande apologista e ancor più grande giurista. Le concessioni che fece al cattolicesimo nel suo famoso trattato *De veritate religionis christianae* (Sulla verità della religione cristiana, 1627) hanno origine nel desiderio ardente di unione (o meglio riunione) delle Chiese separate; ma lo sforzo per ridurre la distanza tra i credi porta a ridurre l’importanza delle differenze dogmatiche, e alla fine dello stesso dogma. Nei suoi commentari biblici, Grotius arriva ad anticipare l’esegesi critica, di modo che, occasionalmente, l’apologista parla come fosse un libero pensatore. La tendenza del suo pensiero va proprio in questa direzione. Grotius è il rinnovatore del diritto internazionale, tanto che il suo *De jure belli ac pacis* (Il diritto della guerra e della pace, 1625) eclisserà la memoria di Francisco de Vitoria³⁹. L’interpretazione grotiana del diritto naturale nel senso della libertà dei mari servì agli interessi politici e commerciali dell’Olanda contro il monopolio spagnolo; ma i motivi di questo neo-erasmismo giuridico non sono meramente occasionali. Antiaristotelismo filosofico e pelagianesimo teologico dovevano, insieme, portare all’abolizione del “diritto naturale secondario” di Sepúlveda e dei gesuiti; e da ciò risulterà un pacifismo più radicale e meno religioso di quello di La Casas. E’ anzi l’inizio del liberalismo politico, corrispondente al liberalismo giuridico ed economico. Comincia la distinzione tra diritto naturale e diritto divino; e il risultato finale sarà un diritto naturale che non ha più bisogno di sanzione religiosa: quello dei “filosofi” dell’*Encyclopédie*. Alla vigilia della rivoluzione francese l’abbé Raynal [929] lancia all’*ancien régime* (antico regime) e alla Chiesa l’accusa dei crimini che avevano commesso nelle colonie in nome del cristianesimo: la *Histoire philosophique et politique*

³⁹ N. d. t.: Cfr. sopra, p. 906.

des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes (Storia filosofica e politica dei possedimenti e del commercio degli europei nelle due Indie, 1770-1780) si basa principalmente sulla documentazione di Las Casas, che servì in tal modo al liberalismo per fondare la “*leyenda negra*” (leggenda nera) ostile alla “Spagna dell’Inquisizione”. E’ la conclusione di un ciclo storico. La trasformazione dell’antimachiavellismo spagnolo in ideologia rivoluzionaria francese si compì attraverso l’Antibarocco, insieme complesso di motivi machiavellici, antiaristotelici e mistici. Gli stessi motivi sono capaci di apparire in altre combinazioni, le più importanti delle quali contribuirono alla genesi della storiografia critica e della fisica matematica. Nel 1683 venne pubblicata una delle opere principali del machiavellismo barocco italiano: l’anonima *Opinione di come debba governarsi internamente ed esternamente la Repubblica di Venezia per havere il perpetuo dominio*, scritta intorno al 1615 e attribuita al padre Paolo Sarpi (1552-1623), consigliere della Repubblica di Venezia nella lotta contro le rivendicazioni della Curia romana. Tali rivendicazioni, riguardanti la giurisdizione ecclesiastica, si basavano sui decreti del Concilio di Trento, che la Repubblica aveva rifiutato di riconoscere; e per combatterli Sarpi scrisse la famosa *Istoria del Concilio Tridentino* (1619), dimostrazione storiografica della tesi secondo cui il Concilio di Trento non era riuscito a ottenere la riforma necessaria alla Chiesa perché non era stato ispirato dallo Spirito Santo, bensì manovrato dagli intrighi e dalle macchinazioni della Curia romana e dei gesuiti. Per quanto riguarda lo stile, quest’opera si distingue da tutta la prosa del secolo: non imita l’eloquenza sublime di Livio né la concisione severa di Tacito; riferisce i fatti con rigore logico e precisione implacabile. Uno stile apparentemente impersonale e che è, tuttavia, espressione personale dell’autore: Sarpi non fu, come i suoi avversari [930] lo dipinsero, un monaco ambizioso venduto al governo veneziano, ma uno spirito di grande statista e, allo stesso tempo, un religioso austero, pieno di zelo per l’autentica riforma della Chiesa. Religiosità e logica non escludono ironia e vivacità; Sarpi è un grande narratore, superiore, sotto questo aspetto, a tutti gli storiografi moderni, ad esclusione di Gibbon, con il quale ha in comune un’ironia mordace, capace di ritrarre un avversario con poche parole caricaturali, ferendolo a morte. E’ addirittura superiore a Gibbon per il rigore della documentazione, sempre di prima mano; è un precursore della storiografia critica. La pericolosa mistura di documentazione precisa e di ironia satirica avvicina Sarpi a Bayle; ma non sono queste le qualità alle quali il religioso dovette il successo della sua opera, pubblicata innumerevoli volte e tradotta in tutte le lingue. L’*Istoria del Concilio Tridentino* divenne un’arma potente delle monarchie assolute in lotta contro il papato; servì al gallicanesimo francese e alla lotta antigesuitica del XVIII secolo. Sarpi è il successore, dopo un grande intervallo di tempo, di Marsilio da Padova, il cui *Defensor pacis* rivela le stesse tendenze, contrarie alle esigenze teocratiche e favorevoli allo stato laico e assoluto, nominalista e sostenitore della “*Ecclesia spiritualis*”. In effetti,

questi anticlericalismi hanno un fondamento mistico. Sarpi non fu, come affermavano i suoi avversari, un criptoprotestante. Salvatorelli ha messo in luce un sfondo occasionalista della sua religiosità. Ma altre combinazioni di naturalismo antiaristotelico e misticismo si incontrano agli inizi della fisica moderna.

Galileo Galilei (1564-1642) fu uno degli spiriti più illustri di ogni tempo. Le sue scoperte astronomiche e le sue formule fisiche appartengono oggi al patrimonio intellettuale degli allievi dei collegi; è difficile oggi immaginare la forza logica che fu necessaria per organizzare quegli esperimenti e condensarne i risultati, così opposti ai concetti vigenti della fisica aristotelica, [931] in formule semplici e lapidarie. Qualcosa di quella forza ci si rivela ancora nella formulazione precisa del suo stile. Galileo, fondatore della fisica matematica, non era un grande matematico; in compenso possedeva il talento raro di esprimere in parole chiarissime il contenuto di riflessioni e formule matematiche; il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632), difesa convincente e deliziosamente ironica del sistema di Copernico contro i sostenitori ostinati del geocentrismo, è uno dei capolavori della prosa italiana e la prima grande opera scientifica scritta in una delle lingue moderne; Olschki arriva a vedere in questo il principale merito di Galileo. Il grande toscano è decisamente “moderno”. Il suo antiaristotelismo si estende alla letteratura, e nelle famose *Considerazioni al Tasso* (1580-95) censurò il Tasso nella maniera più implacabile, per meglio elogiare il suo poeta prediletto, l’Ariosto. Questo amore per il poeta più fantasioso del Rinascimento non cessa di sorprendere in uno spirito così logico. Ma è così. Dingler ha fatto notare che gli esperimenti fisici di Galileo non erano il punto di partenza, ma il risultato del suo pensiero; per idearli, doveva possedere un’opinione precostituita, che anticipasse il risultato delle osservazioni. Galileo è un pensatore platonico, e questa osservazione di Koyré è bene accertata. Tuttavia quando Galileo si dichiarò “aristotelico”, non lo fece per mera ipocrisia controriformista; fu solo il suo modo di esprimersi che non fu corretto. Il termine “virtuale”, così importante nella dinamica galileiana, deriva dalla scolastica, sebbene non tomistica; e Galileo cita, occasionalmente, i grandi nominalisti del XIV secolo della scuola di Parigi, che ne anticiparono le idee: Oresme, Buridano, Holkot, William di Heytesbury.

Le radici scolastiche e addirittura mistiche della fisica moderna si riflettono in una certa “confusione”, in parte scientifica e in parte religiosa, presente negli spiriti scientifici del Barocco⁴⁰. Galileo sembra scherzare quando, nelle *Due lezioni* su Dante (1588), pretende di determinare la «figura sito e grandezza dell’inferno»; ma Pascal non scherza quando trae conclusioni teologiche da osservazioni astronomiche. Napier, l’inventore dei logaritmi, si occupò [932] di esegesi dell’*Apocalisse*; Guericke, l’inventore delle macchine pneumatiche, pretese di spiegare il miracolo

⁴⁰ E. A. BURTT, *The Metaphysical Foundations of Modern Physical Science*, 2.a ed., New York, 1932; D. MAHNKE, *Unendliche Sphaere und Allmittelpunkt. Beiträge zur Genealogie der mathematischen Mystik*, Halle, 1937.

di Giosuè e di scoprire la posizione geografica dell'inferno (questa volta non si tratta dell'inferno di Dante, ma di quello della Chiesa luterana); Keplero elaborò degli oroscopi; Newton trasse dall'*Apocalisse* lezioni di cronologia matematica. Censurare questo come "confusione poco scientifica" è un anacronismo, altrettanto grande, per altro, quanto quello che sottolinea la fede cristiana di quegli antichi scienziati in paragone al "deplorable ateismo di quelli moderni". In realtà l'opposizione degli scienziati del XVII secolo alla fisica aristotelica li condusse fatalmente al platonismo, che nelle epoche moderne appare quasi sempre sotto le forme del misticismo religioso. Non è strano del resto che il primo grande centro della fisica sperimentale, l'Inghilterra, sia stata altresì il centro di un platonismo semifantastico. In poeti dall'erudizione enciclopedia come Donne e Milton si mescolano nel modo più strano l'antico e il moderno sistema del mondo, e i teologi anglicani, puritani e "indipendenti", si aprono di buon grado alle influenze del misticismo continentale, che giunse loro nella persona di Comenius e nei libri di Böhme.

Iohannes Amos Comenius (Jan Amos Komenský, 1592-1670) è un caso notevole di combinazione antibarocca di elementi barocchi. Il secolo XVIII era solito dimenticare le origini mistiche delle correnti spirituali, per considerare soltanto i risultati razionali; e anche Comenius sopravvive nella memoria dell'umanità [933] solo come padre della pedagogia "naturale", della "lezione delle cose" al posto dell'"insegnamento delle parole", dell'*Orbis sensualium pictus* (Il mondo sensibile illustrato, 1658) al posto delle regole della grammatica; Rousseau e Pestalozzi ne continuarono l'opera. Questo sensualismo pedagogico è in stretto rapporto con il sensualismo epistemologico di Locke; ma ha fondamenta differenti. Locke è nominalista in quanto empirista; Comenius era nominalista in quanto platonico. Sognava una scienza ideale, la "Pansophia", combinazione matematica di idee pure che ricorda Lullo e Leibniz. Comenius è antiaristotelico, ma non con l'empirismo dello scienziato, bensì con gli scrupoli del cristiano contrario alla mistura scolastica di fede cristiana e filosofia pagana. E' un protestante, e un protestante slavo. Latinizzò il suo cognome in Comenius per inserirsi meglio nella "repubblica delle lettere" dell'Europa, ma il suo cognome era Komenský. Fu un vescovo della setta dei "Fratelli Moravi", uno dei rami più importanti della "Terza Chiesa". I "Fratelli", perseguitati ed espulsi dalla Boemia, conservano un canto commovente, nello stile delle canzoni popolari slave, che dice più o meno così:

Bello è il fiume, il fiume Moldava, dove sono le nostre case.

Bella è la città, la città di Praga, dove risiede

la nostra famiglia.

Non c'è più fiume, né città: siamo esiliati;

Nulla portiamo se non la Bibbia e il Labirinto.

L'ultima parola allude al *Labirinto del Mondo*⁴¹, romanzo allegorico di Comenius, scritto in lingua ceca, che ricorda stranamente *El Criticon* di Gracián, sebbene sia più vicino all'ideologia del *Pilgrim's Progress* di Bunyan.

Nel 1641 Comenius visitò l'Inghilterra, invitato dal parlamento inglese per studiare una riforma dell'insegnamento. Là, così come più tardi in Svezia e in Olanda, non si stancò di lavorare per l'unione delle Chiese separate, di cui attendeva il "Millennio"; in realtà l'irenismo di Comenius preparava il terreno all'indifferenza dogmatica, così come il suo platonismo precedette il sensualismo. Questo non è un caso isolato. I libri del mistico slesiano Jacob Böhme esercitarono un'influenza profonda [934] sull'Inghilterra del XVII secolo⁴²: sui quaccheri, sugli indipendentisti e su altri settari, su Vaughan e Milton, e in particolare sui filosofi Henry More e Ralph Cudworth, capi della "scuola platonica" di Cambridge⁴³. Stanno qui le origini del platonismo entusiasta di Shaftesbury; e sarebbe difficile dire se il razionalismo cartesiano soccombette all'empirismo di Locke e Newton, divulgato in Francia da Voltaire, o piuttosto all'entusiasmo platonico di Shaftesbury, filosofo prediletto dal Preomanticismo, di Rousseau e Saint-Pierre. Tutte le correnti antibarocche sboccano nel paese della "pseudomorfose borghese", la Francia.

In Francia l'opposizione è rappresentata da un gruppo di letterati e di personaggi dell'alta società che si oppone alla fede e soprattutto alla morale dominante: i "libertini"⁴⁴. Il termine comunica oggi un senso di vita dissoluta e sregolata; nel secolo XVII significava un atteggiamento ideologico misto di eresia, scetticismo, deismo e ateismo, basato non sempre, ma a volte, su convinzioni materialiste epicuree. Non sempre, ma il più delle volte, i libertini traevano da queste convinzioni delle conclusioni pratiche, nel senso di un "epicureismo" volgare, di libertinaggio nell'accezione moderna del termine. Erano di questo tipo gli aristocratici che si riunivano nel "Temple": il duca di Vendôme, Nevers e Bouillon, molti "frondisti", cavalieri come Méré e Milton, gli amici della gioventù allegra di Pascal. Méré, peraltro, era un *moraliste*, un osservatore e un autore di aforismi epigrammatici, di un livello non indegno di La Rochefoucauld, ma meno pessimista. Il tipo del *frondeur* e dilettante in lettere è Roger de Bussy-Rabutin (1618-1693), una specie di Retz laico, scrittore frivolo e piccante, epistolografo di poco inferiore a sua cugina Madame de Sévigné. Il più importante dei libertini aristocratici [935] Saint-Évremond, assunse atteggiamenti da critico filosofico; per l'influenza che ebbe, appartiene già a un'altra epoca.

⁴¹ N. d. t.: *Labyrint světa a ráj srdce*, Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore (1631).

⁴² W. STRUCK, *Der Einfluss Jacob Böhmes auf die englische Literatur des 17. Jahrhunderts*, Berlin, 1936.

⁴³ F. J. POWICKE, *The Cambridge Platonists*, London, 1926.

⁴⁴ F. LACHÈVRE, *Le libertinage au XVIIe siècle*, 4 voll., Paris, 1921.

Tra gli aristocratici dilettanti e gli scrittori di professione esiste un altro gruppo di libertini, anticonformisti e fantasiosi, con velleità di opposizione religiosa e sociale, che nascondono le loro tendenze sotto espressioni “preziose” o burlesche. Théophile de Viau⁴⁵ appartiene a questo gruppo di irregolari; nel 1625 venne processato come “ateista”. La figura più complessa tra costoro è Savinien de Cyrano de Bergerac (1619-1655): i versi arguti e altisonanti di Rostand l’hanno troppo semplificata, adattandola al gusto del grande pubblico. In Cyrano c’era la stoffa di un poeta autentico e forse di un pensatore originale. La sua tragedia *La mort d’Agrippine* (La morte di Agrippina, 1654) non è l’opera di un seneciano sorpassato: rivela la possibilità di un’evoluzione teatrale che partendo da Rotrou e indipendentemente da Corneille avrebbe portato a un altro teatro, diverso da quello di Racine. La ricchezza di pensieri filosofici nel dialogo ricorda Chapman; secondo la leggenda, del resto, Cyrano era stato, insieme a Molière, un discepolo dell’epicureo Gassendi. Per poco Cyrano non fu lo scopritore della commedia “*endiablée*” (indiviolata) come mezzo di espressione dell’Antibarocco; e il suo *Pedant joué* (Il pedante gabbato, ca. 1645) non smise di influenzare Molière. Ma il genio fantastico di Cyrano de Bergerac gli permise di scoprire un’altra forma di espressione che, la di là delle reminiscenze dell’Ariosto e di Rabelais, appartiene a lui: il romanzo fantastico. I viaggi immaginari di Cyrano nei regni della Luna e del Sole⁴⁶ rappresentano una delle rare utopie del XVII secolo, per quanto con un fine satirico; si collocano tra Moro e Campanella e ispirarono Swift e Voltaire. Tuttavia Cyrano rimase un letterato minore, forse perché non seppe decidere tra pensiero e arte, tra le vie della letteratura polemica e quelle dell’arte spensierata.

[936] L’unico artista puro tra i libertini è Jean de La Fontaine (1621-1695); la posterità lo ricompensò perdonandogli le oscenità dei *Contes et nouvelles en vers* (Racconti e novelle in versi, 1665-1671) e utilizzando le *Fables* (Favole, 1668-1694) come libro didattico. Sono le qualità didattiche quelle che i manuali celebrano in La Fontaine: ciascuna favola è un pezzo caratteristico, adatto ad essere imparato a memoria; La Fontaine sarebbe un poeta accessibile ai bambini, e tuttavia apprezzato dagli adulti; la lettura delle *Fables* risveglierebbe il senso della natura e l’amore per gli animali; e per finire, le sue “lezioni” morali sarebbero assai profittevoli! Elogi del genere provocano un senso di stranezza soprattutto negli stranieri; a coloro ai quali non è stata inculcata, fin dalla fanciullezza, la venerazione per La Fontaine sarà impossibile comprendere frasi come questa: “*La Fontaine est notre Lucrece ou Arioste*”⁴⁷. E sono stati fatti paragoni tra il grande favolista e Omero o Dante. Saint-Beuve ne diede la definizione conclusiva: «*Le poète national*»⁴⁸.

⁴⁵ N. d. t.: Su de Viau cfr. cap. 5.2, pp. 612 ss.

⁴⁶ N. d. t.: *Histoire comique des États et Empires de la Lune* (Storia comica degli stati e degli imperi della Luna, 1657) e *Histoire comique des États et Empires du Soleil* (Storia comica degli stati e degli imperi de Sole, 1662).

⁴⁷ N. d. t.: “La Fontaine è il nostro Lucrezio o Ariosto”.

⁴⁸ N. d. t.: «Il poeta nazionale».

Nel culto nazionale di La Fontaine Hazlitt riconobbe il sintomo dell'incomprensione dei francesi per la vera poesia.

Ma queste limitazioni sono inesatte. La Fontaine è un grande favolista, ma la favola è un genere minore, basato sul procedimento di allegorizzazione delle virtù e dei vizi umani in qualità di animali, e questo procedimento ha qualcosa di razionale, incompatibile con il lirismo e perfino con la stessa poesia. La Fontaine può essere considerato poeta nel senso dei secoli XVI e XVIII, o anche XIX, epoche nelle quali la poesia comprendeva tutto quanto [937] era scritto in versi: il lirismo, l'ode, l'elegia, il *Lied*, la narrazione versificata, e perfino l'epigramma arguto; ma non certamente nel senso della poesia "suggestiva" dei secoli XVII e XX. Il metro, in La Fontaine, è uno strumento di stilizzazione: vengono stilizzati la natura e gli animali, conservando le proporzioni naturali soltanto degli uomini, che sono gli eroi di diverse favole e che esibiscono concetti morali molto "naturalisti" e poco edificanti. Avevano ragione Rousseau e Lamartine nel deprecare la lettura delle *Fables* nelle scuole, censurandone l'egoismo malizioso e la concezione utilitarista della vita. Se La Fontaine possedesse un sistema morale, esso assomiglierebbe a quello di Gracián. Non fu l'"uomo bonario" della leggenda biografica: fu un irregolare che sapeva vivere a spese dell'aristocrazia, un pigro che godeva irresponsabilmente della vita. Brunetière osservò che l'atteggiamento di La Fontaine di fronte alla vita è quello di uno spettatore, e considera tale atteggiamento come eminentemente artistico. Tuttavia solo l'arte parnassiana si definisce in questo modo, e La Fontaine è un artista di un'altra razza: un "libertino", con la sola responsabilità di comporre versi efficaci. La Fontaine scrive versi epigrammatici e versi voluttuosi, versi ragionevoli e versi fantastici, versi barocchi, come *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (Gli amori di Psiche e di Cupido, 1669) e versi tanto suggestivi da sembrare quelli di Du Bellay, al punto che lo stesso Brunetière, così sordo alla poesia, li ammira:

*Sur les humides bords des royaumes du vent*⁴⁹.

In La Fontaine il dominio straordinario della lingua non è virtuosismo; è conseguenza dell'amore dell'artista per tutte le cose e per tutti i mezzi espressivi:

*J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique,
La ville et la campagne, enfin tout...*⁵⁰;

⁴⁹ N. d. t.: Jean de LA FONTAINE, *Le Chêne et le Roseau*, v. 16: «Sugli umidi confini dei reami del vento».

⁵⁰ N. d. t.: Jean de LA FONTAINE, *Les Amours de Psyché, Éloge de la Volupté*, vv. 35-36: «Amo il gioco, l'amore, i libri, la musica, / la città e la campagna, insomma tutto».

confessione che ricorda l'epicureismo comprensivo di Montaigne e colloca il poeta nell'atmosfera del Rinascimento.

Je chéris l'Ariost et j'estime le Tasse

e

*Plein de Machiavel, entêté de Boccace*⁵¹:

[938] così si presenta La Fontaine, dichiarando le fonti della sua cultura metrica, della sua morale e delle sue trame. Quello che in La Fontaine viene chiamato “*esprit gaulois*”⁵² è piuttosto il sogno idilliaco del Rinascimento, di un Aminta francese, sognato in un secolo in cui tutti i frutti avevano il sapore del peccato originale. L'epicureismo di La Fontaine sarebbe immaginario se il poeta non potesse addurre un forte argomento: gli uomini parlano come santi, ma agiscono come epicurei. E così li dipinge, senza far violenza alla verità, senza stilizzarli:

*il ne faut pas quitter la nature d'un pas*⁵³.

Di “morale” non c'è nulla, se non la morale dei *moralistes* imparziali e implacabili. Intesa come lezione, la morale di La Fontaine sarebbe la stessa di Gracián, pragmatica e utilitarista. Ecco perché il procedimento di La Fontaine assomiglia a quello degli altri favolisti soltanto superficialmente: invece di umanizzare gli animali, egli animalizza gli uomini. Il procedimento è quello di Balzac, e sarebbe quello di Zola se questi avesse posseduto l'umorismo epicureo di La Fontaine:

Une ample comédie à cent actes divers

Et dont la scène est l'Univers.

*Hommes, dieux, animaux, tout y fait quelque rôle*⁵⁴.

In ultima analisi, La Fontaine non rappresenta, nelle centinaia di atti della sua grande commedia, gli animali nel ruolo di dei offenbachiani e di uomini burleschi: i suoi uomini e i suoi dei sono animali.

⁵¹ N. d. t.: JEAN DE LA FONTAINE, *Poésies diverses, Epître à Mgr. l'évêque de Soissons*: «Amo l'Ariosto e stimo il Tasso»; «Pieno di Machiavelli, appassionato di Boccaccio».

⁵² N. d. t.: “Spirito gallico”.

⁵³ N. d. t.: JEAN DE LA FONTAINE, *Lettre à Mr. de Maucroix*: «Non bisogna allontanarsi neanche di un passo dalla natura».

⁵⁴ N. d. t.: JEAN DE LA FONTAINE, *Fables, Le Bûcheron et Mercure*, vv. 27-29: «Una vasta commedia di cento atti diversi / il cui scenario è l'universo. / Uomini, dei, animali, tutto vi recita un ruolo».

Le *Fables* costituiscono una raccolta completa e coerente di racconti brevi in versi, sempre ricchi di spirito perché il “libertinismo” spirituale di La Fontaine lo eleva al di sopra del pessimismo inevitabile dell’epicureismo scientifico.

Se mai l’arte è riuscita a trasfigurare la vita, quella di La Fontaine ha conseguito questo obiettivo, fino a dimenticare il punto da cui era partita: le *Fables* si trasformano in libro per bambini. Ciò che si può apprendere in La Fontaine (e generazioni di futuri scrittori impareranno alla sua scuola) è la precisione del linguaggio e del verso, che Taine elogiò: nessuna parola di troppo e ogni parola certa; un risultato che sarebbe difficile ottenere nella prosa. La Fontaine è un grande poeta, sebbene in un senso diverso da quello a cui oggi [939] siamo abituati. Non è, come sembra, una poesia intellettuale; lo era quella del Barocco, e La Fontaine non è un intellettuale; la sua è una poesia intellettualista come quella del Rinascimento, e poi del XVIII secolo: una poesia che, più che estranea, è superiore al lirismo soggettivo; una forma originale tra ode ed epigramma che si presenta con un aspetto narrativo, perché solo così il XVII secolo poteva accettarla. La grandezza poetica di La Fontaine può essere debitamente apprezzata solo considerando la solitudine storica della sua poesia, assolutamente *sui generis*: quasi non ha precursori, né ha alcun successore degno di menzione. E’ la poesia dell’Antibarocco antipoetico.

L’epicureismo di La Fontaine è poetico perché non è militante; in assenza di questa qualità sarebbe stato poesia didattico-filosofica, realmente lucreziana. A tal fine non mancavano le condizioni ideologiche: accanto all’epicureismo libertino esisteva, peraltro in buoni rapporti personali con esso, l’epicureismo filosofico. Dell’austero François La Mothe Le Vayer (1588-1672) basta citare i titoli di due opuscoli, *De la vertu des païenes* (Sulla virtù dei pagani, 1641) e *Opuscule, ou Petit traité sceptique* (Opuscolo o piccolo trattato scettico, 1646), per riconoscere la direzione del suo pensiero; e Pierre Gassendi (1592-1655) è addirittura un materialista, che eserciterà un’influenza su Hobbes e La Mettrie. L’epicureismo “leggero” di Montaigne arriva, alla fine, ad assumere un aspetto sistematico. Notizie biografiche un po’ vaghe sostengono che Gassendi abbia avuto rapporti personali con Cyrano e Molière. In gioventù Molière aveva frequentato, questo è certo, la casa di Luillier, amico intimo di Gassendi; nelle sue commedie si incontrano alcune reminiscenze delle letture di Lucrezio, che però si trovano anche in altre opere dell’epoca, e ciò dimostra soltanto l’ampia diffusione del materialismo filosofico nei circoli letterari. Tuttavia non sarebbe stato possibile propagandare quelle idee mediante una letteratura di divulgazione sotto forma di trattati: il conformismo politico e religioso del classicismo francese non lo avrebbe permesso. La forma espressiva doveva essere “moralista”, nascondendo il pensiero dietro a lezioni morali dalla decenza insospettabile e diminuendone la portata col porre quelle [940] lezioni in bocca a personaggi appartenenti a una categoria sociale inferiore. Questa forma letteraria attraverso la quale il pensiero

antibarocco si diffonde in Francia, conquistandola, è la commedia, o più esattamente l'“alta commedia” molieriana, che è una creazione assolutamente originale, a prescindere dai modelli plautini e terenziani; una creazione altrettanto originale quanto la favola di lafontainiana, a prescindere dal modello esopico. Nel compito di creare una commedia altrettanto nazionale quanto la tragedia corneliana, i procedimenti consueti del classicismo fallirono: *Le menteur*⁵⁵ è piuttosto un dramma borghese. I modelli spagnoli e del Rinascimento italiano di cui si servirono Rotrou e Thomas Corneille non diedero un risultato apprezzabile. La commedia antibarocca aveva bisogno di una certa atmosfera irreale per potersi muovere liberamente; e una tale atmosfera irreale riguardo ai temi della trivialità quotidiana regnava negli ambienti popolari (vale a dire non barocchi) della letteratura italiana, della “Commedia dell'Arte”⁵⁶.

La leggenda attribuisce l'invenzione delle famose “maschere” all'attore e commediografo popolare Ruzante. Ma in questo caso non esiste una paternità individuale, e la commedia improvvisata è popolare, ma non è rustica come il teatro del Ruzante. E' un ultimo prodotto, abbastanza degenero, della commedia rinascimentale, adattato al gusto delle masse, che incontra anche il plauso delle persone colte che nella Commedia dell'Arte riconoscono qualcosa dell'Ariosto e dell'Aretino. Le “sceneggiature”, vale a dire gli abbozzi degli intrecci, che oggi sono stati in parte pubblicati⁵⁷ permettono di verificare le fonti delle improvvisazioni: [941] trame prese da Plauto (*Amphitruo*, *Pseudolus*), da Terenzio (*Eunuchus*), e dall'Ariosto (*Suppositi*); ma anche trame spagnole, come nel caso del *Convitato di pietra* nella versione di Giacinto Andrea Cicognini. L'improvvisazione del dialogo si imponeva, di fronte alla grande diversità dei dialetti e dei costumi regionali italiani; lo stesso testo non sarebbe stato apprezzato allo stesso modo in Sicilia e a Venezia. Tuttavia esisteva una certa standardizzazione delle battute, delle risposte e di intere scene comiche, i “lazzi”, che non era necessario modificare molto. La lettura delle sceneggiature e dei lazzi pubblicati smentisce gli elogi che i critici romantici hanno tessuto della Commedia dell'Arte: dialoghi e azione sono di una grossolanità incredibile, in parte del tutto ordinari, senza la minima traccia di poesia; si prova un senso di stranezza nel considerare lo stato mentale del pubblico colto che applaudiva tali esibizioni di pessimo gusto. Quello che non possiamo giudicare è l'abilità degli attori. Le rappresentazioni popolari nell'Italia di oggi e certe scene dell'opera comica danno un'idea del “brio” insuperabile di

⁵⁵ N. d. t.: *Il bugiardo* (1644) di Pierre Corneille, cfr. cap. 5.5, pp. 868 ss.

⁵⁶ M. SCHERILLO, *La commedia dell'arte in Italia*, Torino, 1884; W. SMITH, *The Commedia dell'Arte*, New York, 1912; E. DEL CERRO, *Nel regno delle maschere*, Napoli, 1914; C. PETRACCONE, *La Commedia dell'Arte*, Napoli, 1927; M. CONSTANT, *La Commedia dell'Arte*, Paris, 1927; B. CROCE, *Sul significato storico e il valore artistico della Commedia dell'Arte*, Napoli, 1929; M. APOLLONIO, *Storia della Commedia dell'Arte*, Milano, 1930; K. M. LEA, *Italian Popular Comedy. A Study in the Commedia dell'Arte, 1560-1620*, 8 voll., Oxford, 1934; P. L. DUCHARTRE, *La Commedia dell'Arte*, Paris, 1956.

⁵⁷ Si veda l'edizione di A. BARTOLI, *Scenari inediti della commedia dell'arte*, Firenze, 1880. Rimane inedito il corposo manoscritto di Annibale Sersale, in due volumi, del 1700, donato da Benedetto Croce alla Biblioteca Nazionale di Napoli.

quegli attori, della declamazione acrobatica, ora rapidissima, come nella conversazione popolare degli italiani, ora intenta a parodiare le espressioni sublimi della poesia barocca, e dell'arte acrobatica in senso letterale, delle arlecchinate. La standardizzazione degli intrecci e delle scene portò inevitabilmente alla standardizzazione dei ruoli, alla creazione di tipi permanenti: i modelli erano i caratteri della commedia plautina, modificati all'infinito per rappresentare le figure tipiche delle città e delle provincie italiane, traendo vantaggio dall'elemento comico della parodia dei dialetti. Conosciamo, almeno in parte, i nomi degli attori che crearono le maschere: Francesco Andreini, il primo e più famoso attore della Commedia dell'Arte, trasformò il *miles gloriosus* di Plauto in "Capitan Spaventa", tipo dell'ufficiale spagnolo brutale e fanfarone; Silvio Fiorillo creò la figura simile di "Matamoro"; Ludovico De Bianchi e Bernardo Lombardi inventarono il "Dottore", giureconsulto bolognese, astuto e ciarlatano; il suo corrispondente imbecille è il "dottor Tartaglia" che, per maggior divertimento del pubblico, si presenta come balbuziente. La vittima degli intrighi è "Pantalone", commerciante veneziano, burlato dalla propria moglie e dall'amante di lei; Luigi Benotti e, soprattutto, Antonio Riccoboni impersonarono tale figura. Il servitore saggio ed esperto che dirige gli intrighi, la maschera più plautina di tutte, è "Arlecchino", ruolo nel quale brillarono Tristano Martinelli e il famosissimo Giuseppe Domenico Biancolelli; Tiberio Fiorilli creò la figura simile di "Scaramuccia", e le più famose attrici recitarono nel [942] ruolo corrispondente di "Colombina". Ma c'era anche il servitore sciocco, "Brighella" o "Meneghino", vittima dei peggiori tiri, consolato infine dal matrimonio con la compagna "Pulcinella"⁵⁸.

La posterità non conserva memoria certa dell'arte degli attori; e tuttavia i nomi di quegli attori italiani meritano di sopravvivere nella storia letteraria. Le maschere della Commedia dell'Arte sono creazioni tra le più interessanti della letteratura universale. Sono le marionette di un deposito antichissimo di comicità. Gli stessi lazzi si rappresentavano nei teatri di Napoli, Venezia e Parigi dei secoli XVII e XVIII, come già era avvenuto nei teatri rinascimentali e in quelli dell'antica Roma; la loro origine risale forse al *mimos* greco, e hanno lasciato ovunque ricordi indimenticabili. La grossolanità dei dialoghi e delle zuffe si perde in lontananza; rimane nella memoria la verità umana di quei personaggi semplicissimi, e perciò duraturi, sempre vivi come la gente delle strade italiane di oggi. Ma non ci possono illudere: sono meri pupazzi, figure improvvisate per divertirci un paio d'ore. Questa mistura di naturalismo popolare e di finzione teatrale crea intorno alle maschere un'atmosfera di ironia, di irrealtà; e i costumi di tempi irrimediabilmente passati (gli abiti spagnoli della Napoli barocca, quelli della Venezia del Settecento, della Madrid dei Borboni, della Parigi dell'*ancien régime*) conferiscono all'ironia quel sapore di malinconia lieve che ci incanta nei quadri di Watteau, Tiepolo e Longhi (c'è un'eco di questo nelle *Fêtes galantes* (Feste galanti) di

⁵⁸ N. d. t.: Carpeaux sembra confondere Pulcinella, maschera maschile napoletana, con Colombina, maschera femminile veneziana e compagna di Brighella.

Verlaine). I contemporanei non sentivano, evidentemente questo sapore passatista; ma mentre il pubblico si limitava a ridere delle storielle piccanti, gli artisti comprendevano la fine ironia della “realtà irreale” delle maschere. Una realtà quotidiana che era soltanto un gioco dell’immaginazione: e questo è un concetto barocco; un’irrealtà teatrale che rivela i problemi seri della vita: e questo è un punto di vista antibarocco. E tra questi due poli nacque la commedia francese.

Il repertorio più completo della Commedia dell’Arte, quello di Evaristo Gherardi (1663-1700), è in lingua francese⁵⁹. In effetti, al di fuori dell’Italia fu Parigi il centro degli improvvisatori. La “*comédie italienne*” (commedia italiana) arrivò a far parte [943] della storia letteraria francese⁶⁰: soppiantò le *farces* parigine, ottenne il maggior plauso dalla corte e dal pubblico delle strade, riuscì a sopravvivere malgrado l’acanita concorrenza delle compagnie francesi, sfidò i reiterati ordini di espulsione (Watteau dipinse in due famosi quadri la disperazione dei commedianti esiliati e la gioia di quelli che facevano ritorno); la *comédie italienne* scomparve soltanto nelle tempeste della rivoluzione. Nonostante il nome, era già del tutto francesizzata. All’inizio del XVII secolo Tabarin rappresentava, vicino al Pont-Neuf, applauditissime farse alla maniera italiana, e cominciavano perfino ad apparire delle maschere francesi, come Gros-Guillaume, Turlupin e altre. In seguito alcuni *university wits* tentarono di far rappresentare commedie letterarie a farsisti francesi: Scarron rappresentò il *Jodelet ou Le maître valet* (Jodelet, o il maestro valletto) e Cyrano de Bergerac il *Pedant joué* (Il pedante gabbato). Tuttavia le trame di queste commedie, prese in prestito dal teatro spagnolo o dalla commedia letteraria italiana, mancavano sia dell’irrealtà ironica, sia del realismo francese. La gloria cronologica di essere stata la prima commedia “seria” spetta a *Les visionnaires* (I visionari, 1637), del poeta cristiano Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1595-1676)⁶¹. E’ la prima commedia da salotto, con i personaggi leggermente caricaturali di un poeta compositore di versi ronsardiani e di una dama che adora i romanzi eroico-galanti. E’ un’anticipazione di *Le misanthrope* e *Les femmes savantes* [di Molière]; mancano soltanto una visione sicura della vita e il genio poetico di Molière.

Molière (Jean Baptiste Poquelin, detto M., 1622-1673) non si discute, e nemmeno in maniera dialettica, per spiegarne le origini e i propositi. I francesi riconoscono in lui [944] il loro genio nazionale e in questo caso, a differenza di quelli Racine e di La Fontaine, ebbero sempre il sostegno delle altre nazioni, in ogni epoca. Molière è, quasi come Omero, oggetto di ammirazione unanime. L’unica obiezione che gli hanno mosso alcuni critici ha a che fare col suo linguaggio, che è stato

⁵⁹ Evaristo GHERARDI, *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Recueil général de toutes les comédies*, Paris, 1694-1697 (successive edizioni 1700, 1741).

⁶⁰ N. M. BERNARDIN, *La comédie italienne en France et les théâtres de la foire et du boulevard, 1570-1791*, Paris, 1902; P. L. DUCHARTRE, *La comédie italienne*, Paris, 1925; G. ATTINGER, *L’esprit de la Commedia dell’Arte dans le théâtre français*, Paris, 1950.

⁶¹ N. d. t.: Su Desmarets de Saint-Sorlin si veda il cap. 5.5, pp. 830-831.

definito trascurato e prosaico. Non gli negano, con ciò, la qualità di poeta, capace di trasfigurare esperienze umane in visioni verbali; vero è tuttavia che Molière non sembra essersi preoccupato di “castigare lo stile”. Cercava soltanto argomenti comici, prendendoli dove li trovava. La sue prime commedie sono farse alla maniera italiana; in seguito si fa più letterario, adattando commedie latine di Plauto e di Terenzio, e a volte commedie spagnole; ma ritorna sempre, e con piacere, alla farsa. Boileau non gli perdonò l'incoerenza di aver prodotto, tra *Le Misanthrope* (Il Misanthropo, 1666) e *Les Femmes savantes* (Le donne saccenti, 1672), le *Fourberies de Scapin* (Le furberie di Scapino, 1671). Molière è, innanzitutto, il grande maestro del divertimento leggero, per i borghesi e per il popolo, e solo a volte sembra essersi servito della libertà dell'attore comico per improvvisare alcune verità sgradevoli; sarebbe stato, in tal modo, simile a un famoso [945] buffone di corte, una specie di Scarron meno insolente e più colto. Il moralismo di Molière nelle “commedie alte” non differisce dalla psicologia tipica del *moralistes*, dai quali poteva anche apprendere l'elemento essenziale della sua arte: la creazione di caratteri, di personaggi completi. Lo stesso Molière, in *Les précieuses ridicules* (Le preziose ridicole, 1659) e in *Le Misanthrope*, allude alla “mania” di abbozzare *portraits* (ritratti), che erano apparsi dapprima nei romanzi eroici-galanti e in seguito, perfezionati, in Retz, La Rochefoucauld e Madame de Sévigné. E il famoso “*esprit*” di Molière? Malizia di un borghese parigino colto o, se si vuole, l'espressione più alta della giocosità francese, l'incarnazione dello “spirito gallico”. Molière resterebbe così definito come il prodotto, sia pur di valore durevole, del momento letterario e della razza, come il risultato di un'equazione cartesiana. Rimane da spiegare perché e in che senso la sua arte possa essere detta “classica”.

La commedia, come la trovò Molière, era convenzionale: le medesime situazioni comiche ritornavano continuamente, e Molière non modificò tale stato di cose. Le sue opere teatrali sono equidistanti dalle complicazioni romantiche della commedia spagnola e dai problemi nuovi, inediti, del teatro moderno. Molière è innanzitutto un drammaturgo professionista, come Shakespeare; ma la sua sapienza nella costruzione drammaturgica è superiore. L'intreccio presenta un'estrema semplicità; la comicità risulta soltanto dalla logica implacabile del susseguirsi delle situazioni. In questo ambiente dalla regolarità cartesiana, quasi un compendio della vita reale, agiscono e reagiscono i personaggi della Commedia dell'Arte, ciascuno mosso da una determinata virtù o da un determinato vizio, come astrazioni “moralì”: a volte si tratta di personaggi caricaturali, perché privati del libero arbitrio dalla forza delle loro manie, “macchine” come gli animali della psicologia di Descartes. La documentazione psicologica di Molière si basa sull'osservazione dell'ambiente; in una delle sue prime commedie, *Les fâcheux* (Gli importuni, 1661), i tipi osservati compaiono, l'uno dopo l'altro, in scene incoerenti. Con l'inquadramento dei personaggi in azioni tipiche (gli intrecci millenari della commedia greco-romano-europea) si perdono i contorni della società

contemporanea. I nomi semiantichi denotano bene la permanenza “classica” di intrecci e personaggi. Molière perfeziona di volta in volta il suo potere di astrazione, arrivando a creare figure “essenziali” come “l’avarò Harpagon”, “l’ipocrita Tartuffè”, “il misantropo Alceste”, “l’ipocondriaco Argan”. [946] Molière dà solo “essenze”, ma col suo genio drammatico infonde in esse una vita autentica. Per questo Molière non è solamente un “classico”, ma è realmente un classico.

Molière è il classico cartesiano della commedia; ma non per questo, bensì al di là di questo, è il più grande dei commediografi. Non conviene accostarlo troppo ai suoi amici letterari: il classicismo francese è conformista in tutti i sensi, e Molière non è conformista, è addirittura irriverente. Ai critici tradizionalisti spettò il compito di armonizzare il pensiero di Molière con quello del suo secolo, e il mezzo per ottenere questo fine fu il “realismo”, che lo stesso Boileau attribuì alla letteratura classica francese e in particolare alla letteratura drammatica del suo amico. Due espressioni ritornano sempre in Molière, come ha osservato da Heiss: “*droite raison*” e “*juste nature*”⁶². Il drammaturgo si rivolta contro le convenzioni che violentano la natura: il preziosismo, l’ipocrisia, la falsa coscienza dei medici, l’educazione errata. E quando la vita non è capace di correggere questi vizi, la commedia vendica la natura, esponendoli al riso. Nella definizione esatta di chi ride, nelle commedie di Molière, è perfino possibile completare le formule tradizionali, applicando la filosofia del riso di Bergson: è la società che corregge, ridendo, i difetti dei suoi membri che hanno smarrito la strada della “*droite raison*” e della “*juste nature*”. Molière, lavorando per la “*société*” (società) e istituendola come giudice supremo e inappellabile degli errori umani, è a buon diritto la più alta espressione di quella letteratura intensamente sociale che è la letteratura francese. Le sue tesi non sono, tuttavia, rivoluzionarie, e neppure ribelli; sono le direttrici permanenti della società ragionevole: *L’école des femmes* (La scuola delle mogli, 1662) ristabilisce il dignitoso trattamento delle donne nella famiglia; *Les femmes savantes* combatte le esagerazioni del culto, molto francese, delle lettere; Harpagon è una tesi vivente contro l’esagerazione degenera di una delle principali qualità del carattere francese, l’economia; Tartuffè non tollera la pretese eccessive del clero, ma *Le malade imaginaire* satireggia ugualmente le prevaricazioni della pretesa scienza. Molière creò uno dei personaggi più caratteristici del teatro francese: il “*raisonneur*” (ragionatore), che accompagna l’azione con le sue osservazioni giuste e ragionevoli. Lo stesso Molière è il più grande *raisonneur* della vita francese di tutti i tempi; e la *raison* (ragione) delle sue *thèses* (tesi) mostrerebbe una sorprendente somiglianza con il “*juste milieu*” (giusto mezzo) delle opinioni di un “*républicain modéré*” (repubblicano moderato) del 1880.

⁶² N. d. t.: “Retta ragione” e “giusta natura”.

[947] Un repubblicano moderato del 1880, Brunetière, fu il primo a riconoscere l'errore di questa interpretazione. Molière è un maestro della “*conduite*” (condotta), non c'è dubbio; ma è anche nutrito di esperienza umana, e soltanto di essa; e una condotta che pretende di ispirarsi soltanto all'esperienza è “naturalista”, nel senso della filosofia semilibertina di Montaigne: non sarà una condotta morale secondo il gusto dei “benpensanti”. Molière era un “*libertin*”. Quand'anche i suoi rapporti con Gassendi appartenessero al regno della leggenda, restano le lettura di Lucrezio, le innegabili analogie con Rabelais e Montaigne, e una inconfondibile tendenza epicurea alla maniera di La Fontaine, anche se molto più combattiva; restano altresì le eresie, non confutate dalla conclusione burlesca, di Don Juan nel *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (Don Giovanni o il convitato di pietra, 1665), commedia audace che è l'opera principale del libertinismo francese. E *Le Tartuffe* (Il Tartuffo, 1664) non si rivolge soltanto contro i gesuiti, né (come altri ritenevano) soltanto contro i giansenisti, ma contro la falsa e la vera devozione insieme. Molière è naturalista in un senso molto esatto: difende la natura contro i freni della morale cristiana. E in mezzo alla lotta tra giansenisti e gesuiti sull'interpretazione del peccato originale Molière nega lo stesso dogma, difendendo la bontà della natura umana. E' il precursore dell'ideologia della Rivoluzione.

La tesi di Brunetière, che ha il merito di aver demolito l'immagine del classico conformista, può essere accettata solo con certe modifiche. Molière era libertino, ma più alla maniera del libertino La Fontaine che alla maniera dei discepoli di Gassendi. I suoi personaggi somigliano agli animali del favolista, che sono “macchine” psicologiche, come gli animali di Descartes; macchine che sono soggette ai loro istinti asociali e ai loro vizi irragionevoli, automi dalla comicità involontaria, che fanno ridere come lo sfortunato Buster Keaton. La conclusione inevitabile di questa filosofia della commedia è il pessimismo di Molière, un pessimismo malinconico alla maniera di Charlie Chaplin. Ma anche Chaplin fa ridere, e il riso è la via della liberazione, liberazione dai freni che ci rendono degli automi. Questo libertinismo di Molière si basa su principi da moralista, per quando di una morale differente da quella di un Brunetière. E' il moralismo di un poeta, e pertanto non sempre rigorosamente saldo, come rivelano le ambiguità di *Le Misanthrope*: è Alceste che ha ragione o Philinte? Molière è un artista, un poeta; ma dove si trova la poesia in questo autore la cui “lingua trascurata” non pretende di diventare “poetica”, ma di servire esclusivamente come strumento drammatico?

[948] Molière è un poeta soprattutto nelle sue farse, nell'allegria esuberante di *Le médecin malgré lui* (Il medico per forza, 1666) e delle *Fourberies de Scapin*, quando esce dal terreno della verosimiglianza naturalistica abbandonandosi al gioco delle maschere; un grande poeta, forse il maggiore di questo grande genere minore che è la farsa, nel quale è superiore a Plauto e a Ben Jonson. A ragione Reynold parla della poesia aristofanesca di *Amphitryon* (Anfitrione, 1668), e

paragona una certa scena de *La princesse d'Élide* (La principessa d'Elide, 1664) alla farsa nel *Midsummer-Night's Dream*⁶³. Il segreto della sua "filosofia" si troverebbe dunque nelle sue farse? Molière si prende gioco di Monsieur de Pourceaugnac e della Comtesse d'Escarbagnas, personificazioni dell'orgoglio aristocratico. Ma in *Le bourgeois gentilhomme* (Il borghese gentiluomo, 1670) attacca pure, in maniera molto barocca, il borghese che pretende di oltrepassare le frontiere tra le classi sociali; e nel *George Dandin* (George Dandin o il marito confuso, 1668) il borghese oltraggiato dai nuovi parenti aristocratici è un personaggio tragicomico. Non è possibile che Molière avesse preso le parti dell'aristocrazia contro la borghesia; il suo atteggiamento antiborghese è quello dell'irregolare, del libertino-poeta, del nemico dell'ascesi a fini economici. Il suo atteggiamento è paragonabile all'antipuritanesimo allegro di Shakespeare nella *Twelfth Night* (La dodicesima notte). Due elementi della farsa sono così costanti in Molière, che si incontrano anche nella sua "commedia alta": la satira contro le *précieuses* e l'ostilità verso i medici. L'elemento comune a queste reazioni, contro la poesia aristotelica del Barocco e contro la scienza aristotelica della medicina del tempo, è l'antiaristotelismo. Molière non è un moralista in lotta contro gli elementi asociali: è un autore di farse che lotta contro lo "spirito oggettivo" della sua epoca. Le sue farse più inverosimili rivelano ironicamente l'irrealtà, non della società, ma della sua stessa condizione di pensatore e uomo d'azione ridotto a commediante: un atteggiamento chapliniano. Quello che in Cervantes è il romanzo cavalleresco, in Quevedo è la satira e in Gracián è il concettismo, in Molière è la farsa semimalinconica, l'alta "commedia dell'arte": è il punto di partenza, ma altresì il punto d'arrivo della sua arte tra *Les précieuses ridicules* (Le preziose ridicole, 1659) e *Le Malade imaginaire* (Il malato immaginario, 1673); sono i divertimenti comico-malinconici di quel Don Chisciotte francese che si chiama Alceste⁶⁴.

L'arte di Molière serve a smascherare le ideologie della sua epoca ed è, in questo senso, un'arte "antisociale". La commedia si trasforma in tragedia quando la società è vincente, come in *Le Misanthrope*. La cosiddetta ambiguità di quest'opera si rivela una conseguenza dell'atteggiamento antibarocco [949] in pieno Barocco. Il grande spirito libero di Molière ammette questa vittoria dell'avversario, e può ammetterla perché si tratta già di un'altra società, che non è libertina ma che non è neanche più barocca: Philinte, il "ragionevole", è il rappresentante della borghesia futura: non il borghese barocco e timido, come Dandin o Orgon, ma il nuovo padrone del mondo. Il vero nemico è Tartuffe, perché rappresenta la più formidabile delle ideologie antiborghesi: il *Tartuffe* è la protesta contro l'intervento della religione nella vita privata. Molière aspira, come *libertin*, alla separazione tra religione e vita. La borghesia francese, superando la lotta tra gesuiti e giansenisti, ne realizzò il programma. Da quel momento si celebra Molière, il moralista; ma si pensa meno al

⁶³ N. d. t.: *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare.

⁶⁴ N. d. t.: Il protagonista de *Il Misanthrope*.

Molière *libertin*, che nel *Festin de pierre* (Il convitato di pietra) sfidò la morale cristiana, che non al poeta il cui mondo comprende l'allegria farsesca di Scapin, la grandezza demoniaca dei falsi medici di Argan e la malinconia da agonizzante dello stesso Argan.

Molière è un risultato altrettanto definitivo quanto La Fontaine. Non era possibile proseguire lungo la sua strada: il teatro doveva tornare alla farsa pura, oppure progredire nell'atteggiamento rivoluzionario. I contemporanei e i successori immediati di Molière⁶⁵ sono autori di farse: sono più "italiani" di lui, e tuttavia meno poeti. Il loro debito verso il maestro è quasi soltanto il coraggio di prendere argomenti dall'ambiente e dall'attualità; e lo fecero con un successo considerevole. Il *Crispin médecin* (Crispino medico) di Le Breton de Hauteroche è un degno corrispondente delle migliori farse contro i medici di Molière; solo recentemente [1950] è stata richiamata l'attenzione su questo commediografo fantasioso e *libertin* che sopravvisse al libertinismo della Fronda per vivere fino al libertinismo della Reggenza. Boursault è un autore di farse dotato di spirito ma superficiale, che rivela tutta la distanza tra la farsa di Molière e il *vaudeville*⁶⁶. Baron, più ambizioso, ha qualcosa della malinconia nascosta di Molière, ma senza le stesse motivazioni profonde. Brueys e Palaprat sono semplici "*vaudevillistes*"⁶⁷: basta dire che Faguet li trovò eccellenti, per riconoscerli come precursori di un teatro che accamperà pretese letterarie col fine di servire soltanto al divertimento leggero.

Jean-François Regnard (1655-1709) è il più famoso dei commediografi post-molieriani, l'unico che possa stare accanto a Molière, sebbene in posizione assai inferiore. Regnard merita l'attenzione dei posteri, per quanto possieda poche qualità letterarie o poetiche. E' tuttavia un eccellente autore di farse. Non è possibile immaginare situazioni più comiche di quelle del *Légataire universel* (L'erede universale, 1706): la trama è quasi l'inversione di quella del *Volpone* di Ben Jonson, ma la commedia è molto più allegra, perché Regnard non conosce le preoccupazioni satiriche dell'inglese. Vuole soltanto divertire (e in questo limite risiede la sua forza) e il suo ambiente di giocatori, donnaioli e scialacquatori gli offre i temi più ricchi per farse in cui abbonda la comicità. Regnard è un maestro della tecnica teatrale; ciò che gli importa è la coerenza drammatica delle sue situazioni, ma non gli importa affatto della coerenza con la realtà. Trasforma la vita in una danza frenetica di passioni senza conseguenze. Sarà l'autore delle farse del clima libertino della Reggenza, così come Molière era stato quello del clima libertino successivo alla Fronda; nessun drammaturgo non

⁶⁵ Commediografi contemporanei e successivi a Molière: Noël LE BRETON DE HAUTEROCHE (1617-1707, *Crispin médecin* (1674)); Edme BOURSULT (1638-1701, *La Comédie sans titre ou Le Mercure Galant* (1683); *Ésope à la ville* (1690); *Ésope à la cour* (1701)); Michel BOYRON, detto Baron (1653-1729, *L'Homme à bonnes fortunes* (1686)); David-Augustin DE BRUEYS (1640-1723) e Jean PALAPRAT, 1650-1721 (*Le grondeur* (1691), *L'important* (1693), *Le bourru* (1706)). Un'edizione di opere scelte in V. FOURNEL, *Les contemporains de Molière*, 3 voll., Paris, (1863-1875); Cfr. anche V. FOURNEL, *Le Théâtre du XVIIe siècle. La comédie*, Paris, 1892.

⁶⁶ N. d. t.: *Vaudeville*: genere teatrale francese nato verso la fine del Settecento, che alla recitazione in prosa univa strofe cantate.

⁶⁷ N. d. t.: Autori di *vaudeville*.

italiano fu mai più vicino alla Commedia dell'Arte di Regnard, perché gli mancava il senso morale. La società che Molière aveva attaccato non esisteva più, o meglio, aveva già [951] abbandonato la sua ideologia, Regnard è il commediografo di una decadenza sociale, ma rivela anche il raffinato gusto letterario delle società in decomposizione.

L'unico commediografo che proseguì la linea anti-ideologica di Molière fu Dancourt (Florent Carton detto D., 1661-1725). Ma malgrado le sue velleità satiriche era un conformista, e per questo potè diventare realista. L'Antibarocco non era più "anti", perché il Barocco era finito.
