

## PARTE VI: ILLUMINISMO E RIVOLUZIONE

[955] Cap. I: Il Rococò.

I titoli di certe opere storiografiche ebbero la sorte di definire, come formule “classiche”, il carattere dell’epoca oggetto della loro trattazione. *L’autunno del Medioevo* di Jan Huizinga ha definito per sempre il carattere crepuscolare del “gotico *flamboyant*” del XV secolo. Il caso opposto è il carattere primaverile degli anni tra il 1680 e il 1715, che minarono ideologicamente il regno di Luigi XIV, ponendo fine al Barocco e preparando l’Illuminismo, il razionalismo del XVIII secolo. Non fu possibile realizzare questa grande rivoluzione spirituale senza sconvolgere tutto ciò che fino ad allora era considerato santo e sacrosanto. Vi era una grande crisi nelle coscienze, una crisi di rinnovamento e di fertilizzazione, che continueremo a chiamare, seguendo il titolo del libro in cui Paul Hazard l’ha descritta, la *Crisi della coscienza europea*<sup>1</sup>.

La Francia, che nel 1680 marciava “alla testa della civiltà”, si trasformò quasi all’improvviso in oggetto di cambiamenti realizzatisi all’estero, specialmente in Olanda e in Inghilterra, fatto che coincide con il mutamento delle sorti delle guerre del Gran Re contro le cosiddette “potenze marittime”. Questa espressione, luogo comune del linguaggio diplomatico del XVIII secolo, indica bene l’origine del potere olandese e inglese nel commercio e nell’imperialismo coloniali. E tale espansione non cessò di allargare [956] gli orizzonti spirituali. L’incontro con le civiltà indiana e cinese ebbe effetti simili al rinnovamento della scienza storiografica attraverso le grandi raccolte di documenti del Muratori: si cominciò a dubitare dell’infalibilità degli storici antichi, meno precisi, e del valore assoluto della civiltà occidentale. La struttura dogmatica del modo di pensare, comune al Medioevo, al Rinascimento e al Barocco, cominciò a sgretolarsi. Tale effetto incise particolarmente sui protestanti francesi, che dopo la revoca<sup>2</sup> dell’editto di Nantes nel 1685 si erano rifugiati in Olanda, dove i rifugiati per motivi di differenze dogmatiche trovavano allora un’atmosfera di relativa tolleranza religiosa. Tipico è il caso di Jean Le Clerc, pensatore che oscillava tra protestantesimo combattivo e criticismo teologico. Gli stessi cattolici contribuirono alla crisi; Bossuet, per demoralizzare gli avversari protestanti, aveva dimostrato le continue variazioni del loro credo, cosa che equivaleva a un invito ad applicare tale metodo all’intera storia ecclesiastica. Poco più tardi, Bossuet dovette combattere l’oratoriano Richard Simon, che difendendo il ruolo della tradizione nella dogmatica cattolica contro il biblicismo rigido dei protestanti rivelò le continue modifiche nei testi dei manoscritti e delle versioni della Bibbia, pervenendo a risultati critici che inquietarono molto il grande vescovo. Ne risultò scossa la fiducia in tutti quei documenti la cui

---

<sup>1</sup> P. HAZARD, *La crise de la conscience européenne*, 3 voll. Paris, 1935.

<sup>2</sup> N. d. t.: Nell’originale si legge “*renovação*” (rinnovamento), chiaramente un errore per “*revocação*”, revoca.

garanzia era la fede secolare. Perché credere nei miracoli del cristianesimo quando i miracoli degli dei e dei taumaturghi pagani, narrati dagli storiografi più sinceri dell'Antichità, non erano degni di fede? Gli attacchi di Bayle alla credulità degli antichi sono una serie ininterrotta di attacchi sottilmente mascherati alla credulità dei cristiani. L'arma più potente contro la fede nei miracoli era il cartesianesimo, resuscitato al momento opportuno. L'autonomia del mondo fisico, indipendente, secondo Descartes, dagli interventi del mondo spirituale, significa una separazione netta tra gli avvenimenti astronomico-geografici e gli avvenimenti storici: per questo Bayle non crede nel significato storico dell'apparizione delle comete. E l'indipendenza cartesiana tra corpo e spirito rende impossibile la credenza nella magia, nella stregoneria e nella possessione demoniaca; si estingue la credenza nelle streghe, e il teologo olandese Balthasar Bekker spiega le storie degli esorcismi dei Vangeli come casi di trattamento psicoterapeutico. A questo punto è difficile ammettere l'intervento diretto di Dio nelle faccende terrene. Il concetto [957] di "legge" scientifica esclude i miracoli fisici; e Swammerdam e Boerhave scoprono leggi di uguale valore nella biologia; Newton scopre addirittura una legge di validità cosmica, quella della gravità tra corpi celesti. L'idea di "legge di natura" rinnova la sicurezza scossa dal relativismo geografico-storico. L'uomo si sente ancora una volta a casa in un universo ben regolato, purché il "padrone di casa" non intervenga in maniera arbitraria distruggendo le leggi che Egli stesso ha dettato: Dio è ridotto alla condizione di legislatore senza il diritto di modificare la legislazione vigente. E' il deismo. Esiste un deismo astronomico, fisico, storico, e perfino un deismo giuridico: il diritto naturale, concesso all'uomo al momento della creazione, non permette più di fare appello al tribunale divino. Con Thomasius e Pufendorf il diritto diviene indipendente dalla sanzione teologica; e la conclusione sarà una morale laicista. Le possibilità di perfezionamento dell'uomo sono considerate limitate, e nella morale sociale di Mandeville gli stessi vizi, ammessi entro i limiti di un equilibrio, risultano utili alla società, promuovendone il progresso attraverso la competizione degli egoismi. Dov'è dunque il peccato originale? Durante tutto il secolo XVIII gli ultimi giansenisti lottano contro l'ottimismo pelagiano della dottrina che afferma che "l'uomo è buono". Lottano tuttavia da una posizione perdente. Da Shaftesbury a Rousseau si proclamerà con entusiasmo crescente il diritto dell'uomo alla felicità terrena, e le applicazioni tecniche delle scienze già promettono il paradiso futuro. Ricompaiono le utopie, spariscono le leggi e le convenzioni assurde di un mondo caduco, del mondo medievale e barocco, e si crede nella rapida estinzione delle ultime vestigia dell'irrazionalismo aristocratico ed ecclesiastico, e nella perfetta razionalizzazione della vita. E' l'inizio del mondo moderno.

Accanto ai "preconcetti politici" e ai "preconcetti religiosi" esistono i preconcetti letterari. Adesso si crede molto nella "*raison*" (ragione), e non c'è ragione alcuna per ammettere l'infallibilità

letteraria degli antichi. Uno dei primi scettici era stato Alessandro Tassoni, che già nel 1612, nei *Pensieri Diversi*, aveva osato affermare la superiorità dell'Ariosto e del Tasso su Omero e Virgilio. Questo era avvenuto poco prima che si stabilisse il dominio assoluto dei modelli antichi: nel classicismo francese, accompagnato dal classicismo di Milton in Inghilterra e seguito dal classicismo dell'Arcadia in Italia. Con la "crisi della coscienza europea" si risveglia l'orgoglio letterario dei "moderni". Nasce la famosa "*Querelle des Anciens et des Modernes*"<sup>3</sup>. [958] Il culto unilaterale degli antichi avrebbe impedito il processo, del quale il secolo [XVII] aveva già fornito prove magnifiche. Il 27 gennaio 1687 Charles Perrault lesse all'Accademia di Francia un poema, *Le Siècle de Louis le Grand* (Il secolo di Luigi il Grande), nel quale paragonò la propria epoca a quella dell'imperatore Augusto, affermando la superiorità dei grandi scrittori francesi sugli antichi. Nei *Parallèles des anciens et des modernes* (Confronto tra gli antichi e i moderni, 1688, 1697) Perrault elogiò Racine, La Fontaine, Pascal e Boileau a spese di Sofocle, Esopo, Platone e Orazio; ed ebbe l'audacia di parlare dei difetti di Omero. Gli stessi elogiati non furono d'accordo con il rivoluzionario, radunandosi attorno a Boileau, che rispose con violenza aggressiva. All'argomento ragionevole secondo cui i greci e i romani non erano gente diversa da noi e la natura umana è capace di realizzare le stesse cose in ogni epoca, Boileau oppose insulti diretti contro il "cattivo gusto" e l'"ignoranza" di Perrault, così che questi poté replicare:

*Nous dirons toujours des raisons,  
Ils diront toujours de injures*<sup>4</sup>.

Evidentemente, ciò che fece tanto infuriare Boileau fu il timore che venissero abolite, insieme al culto degli antichi, le "regole" sacrosante, e che si demolisse l'intero edificio del Classicismo, riportando la letteratura alla "barbarie". Basta vedere come nella lettera di riconciliazione indirizzata nel 1700 a Perrault, Boileau avrebbe ammesso la superiorità della letteratura francese rispetto a quella latina, purchè l'avversario fosse disposto ad attribuire il merito di tale superiorità all'imitazione degli antichi, soprattutto dei greci. La discussione si riaccese a proposito di una traduzione dell'*Iliade* pubblicata nel 1699 dalla famosa filologa Madame Dacier (1647-1720) e attaccata dal poeta Houdart de La Motte, che oltre a negare il valore della traduzione negava quello dello stesso Omero, poeta barbaro che non poteva più soddisfare i gusti di un'epoca illuminata. La

---

<sup>3</sup> N. d. t.: "Questione ( o controversia) degli Antichi e dei Moderni".

N. d. A.: H. GILLOT, *La querelle des anciens et des modernes en France, de la "Defense et Illustration de la Langue française" aux "Parallèles des anciens et des modernes"*, Paris, 1914.

<sup>4</sup> N. d. t.: «Noi porteremo sempre delle ragioni, essi porteranno sempre degli insulti».

Motte pubblicò perfino un'altra traduzione dell'*Iliade*, compendiata ed emendata secondo criteri "moderni".

Tra le due facce della "*Querelle*" si colloca un caso analogo, sorto in Inghilterra. Il tramite fu l'ultimo dei *libertins*, che visse [959] in esilio tra gli inglesi: Saint-Évremond (Charles de Marguetel de Saint-Denis, signore di, 1614-1703). Fu uno spirito di opposizione antibarocca, che conservò sempre la mentalità della Fronda, dei *précieus* e dei *libertins*, senza cessare tuttavia di essere, in molti sensi, un precursore dei "moderni": le sue riflessioni sulla storia romana anticipano alcune idee di Montesquieu. Nella "*Querelle*" il suo punto di vista fu l'unico ragionevole: gli antichi sono sempre degni di ammirazione, ma non sempre ci servono come modelli. Saint-Évremond è uno dei primi rappresentanti di un'estetica relativista, che alla fine sconfiggerà l'assolutismo dei classicisti preparando il "gusto cattolico" dei romantici.

La soluzione di Saint-Évremond non incontrò il plauso unanime dei *gentlemen* di Oxford e Cambridge. In difesa degli antichi si levò sir William Temple (1628-1699), il primo grande saggista inglese, epicureo fine e colto, dotato del senso pratico della vita politica. Nel suo *Essay Upon Ancient and Modern Learning* (Saggio sul sapere degli antichi e dei moderni, 1690) citò con molta sicurezza le lettere di Phalaris, famose, ma di dubbia autenticità; Richard Bentley (1662-1742), il principale tra i filosofi critici, gli rispose nella *Dissertation upon the Epistles of Phalaris* (Dissertazione sulle lettere di Phalaris, 1699) dimostrando la falsità del documento "antico" e demolendo così l'avversario. La vittoria del filologo scientifico sull'umanista letterato è altamente significativa; in questo già si anticipa qualcosa dello spirito del XIX secolo. Ma nella letteratura del XVIII secolo, che in quel periodo stava cominciando, la vittoria fu, in un primo momento, di Temple. Lo spirito classicista e tuttavia pratico di questo amico di Swift sarà lo stesso spirito della letteratura inglese della prima metà del secolo, l'epoca di Pope. E in Francia? Il poeta rappresentativo della [960] "*Querelle*", Antoine Houdart de La Motte (1672-1731), è una figura interessante. Non possedeva il minimo talento poetico: le sue favole sono involontariamente ridicole, le sue odi non sono nulla più che trattatelli cartesiani messi in versi; ma dal suo anti-talento Houdart trasse la singolare conclusione di considerare inutile e assurda la stessa poesia. E la sua epoca fu d'accordo con le sue teorie. Perché mettere in versi ciò che si può dire meglio in prosa? Per la prima volta, la stessa letteratura viene messa in questione. Applicando la sua teoria al dramma, pretese l'abolizione del verso, delle unità [aristoteliche], del monologo: pretese, in definitiva, quella tecnica teatrale che sarà di Ibsen e di Shaw. Ma neppure nel teatro La Motte fu capace di realizzare le proprie teorie, e ne venne fuori una cosa differente. La tragedia *Inês de Castro* (1732) dovette il suo grande successo unicamente al falso sentimentalismo che sostituiva la poesia, così come accadrà per certe tragedie di Voltaire.

Il nome di Voltaire<sup>5</sup> ricorda immediatamente il tratto caratteristico della maggior parte della letteratura del XVIII secolo: la combinazione di ideologie progressiste e avanzate con forme letterarie semiobsolete, “reazionarie”. Voltaire lotta con grande coraggio per le idee di tolleranza religiosa e di “culto ragionevole della divinità”; e malgrado il suo conservatorismo politico da “nuovo ricco” non cessa di seminare i germi della resistenza contro l’assolutismo. Tutti i generi letterari (poesia, tragedia, romanzo racconto, dialogo, trattato, storiografia) gli servono per diffondere quelle idee. Ma nella forma di quei generi rimane “classico”, e perfino classicista. Fa del *Siècle de Louis le Grand* l’oggetto di un culto appassionato, difendendo le “regole” classiche con il fanatismo di un Boileau e la serietà di un Bossuet; solo non gli piace Pascal, che è il meno classico dei classici. Tutta la letteratura francese del XVIII secolo è una ripetizione più o meno intenzionale dei modelli “classici” del secolo precedente; la stessa assenza quasi assoluta della poesia lirica non è una conseguenza della vittoria del “modernista” antipoetico La Motte, quanto piuttosto il risultato estremo delle idee critiche di Boileau, per il quale la poesia lirica non esisteva. Dal punto di vista della letteratura [961] universale il problema si fa ancor più grave che dal punto di vista della letteratura francese. Tra il 1650 e il 1680 il Classicismo fu un fenomeno più o meno limitato alla Francia. In tentativo inglese di conseguire una sintesi tra teatro inglese e teatro francese (il dramma della Restaurazione) produce soltanto un risultato ibrido ed effimero. Ma alla fine del secolo i poeti italiani tornano al Classicismo: viene fondata l’Arcadia, che contribuisce alla conquista di tutta l’Europa da parte del Classicismo francese. In Inghilterra e in Germania, in Spagna e in Italia, in Svezia e in Russia si scrivono, tra il 1700 e il 1750, odi pindariche, satire oraziane, poemi didattici, epopee comiche alla maniera del *Lutrin*<sup>6</sup>, tragedie raciniane, favole, lettere e riflessioni moraliste. I generi apparentemente nuovi, come la poesia anacreontica, rivelano ancor più il carattere alessandrino di questa pretesa imitazione dell’Antichità, il carattere decadente di questa letteratura, per la quale la “crisi della coscienza europea” sembra non essersi verificata. La “*Querelle des anciens et des modernes*” fu un’*ouverture* senza opera; ma per passare dall’immagine alla realtà occorre notare che di opere [liriche] ce n’erano molte nel XVIII secolo, che idolatrava questo genere, il più aristocratico di tutti. Esiste una contraddizione flagrante tra il rinnovamento intellettuale e la reazione artistica.

Fino a pochi decenni or sono la storiografia letteraria non aveva preso molto sul serio tale contraddizione. La debolezza politica del XVIII secolo pareva una conseguenza inevitabile della vittoria sempre più accentuata delle idee razionaliste, e il razionalismo esclude la poesia. Il merito del XVIII secolo sarebbe stato “filosofico”, vale a dire ideologico e politico, ma non “letterario” nel senso delle “*belles lettres*” (belle lettere). Il razionalismo dell’Illuminismo, incontrando una

---

<sup>5</sup> N. d. t.: Su Voltaire si vedano il presente capitolo e il successivo cap. 6.2, in particolare pp. 1077 ss.

<sup>6</sup> N. d. t.: Cfr. cap. 5.3, p. 673.

letteratura aristocratico-tradizionalista, non poteva far altro che distruggerla lentamente, condannandola alla decadenza. Questo processo di distruzione e di decomposizione cominciò durante gli ultimi anni del regno di Luigi XIV con certe velleità d'opposizione, con i seri avvertimenti di Vauban e Fenelon, con il malumore di La Bruyère, con le confabulazioni degli "ateisti" nel salotto di Ninon de l'Enclos. Dopo la morte del re la Francia si sentì come liberata da un incubo; la letteratura libertina della Reggenza è una specie di allegra caricatura delle forme ereditate. In questo modo non fu necessario abbandonare il conformismo estetico del secolo classico; i generi tradizionali erano perfettamente capaci di funzionare come veicoli delle nuove idee: ecco la fase voltairiana. In seguito si celebrerà in metri [962] classici e con allusioni all'Antichità la vittoria politica del razionalismo: la Rivoluzione.

Questo schema dialettico "Reggenza – Illuminismo – Rivoluzione" corrisponde appena all'evoluzione della letteratura francese, e anche così soltanto superficialmente: lascia da parte il fatto che la Rivoluzione è accompagnata da un rinnovamento radicale e profondo del Classicismo (Goethe, Alfieri, Foscolo) il cui rappresentante in Francia è Chénier; la Rivoluzione è immediatamente seguita, se non accompagnata, da un'altra letteratura, antirazionalista, quella del Romanticismo. Lo schema lascia inoltre da parte il fatto che il Romanticismo venne preparato, durante la seconda metà del XVIII secolo, da un rinnovamento della sensibilità, soprattutto in Inghilterra e in Germania. Né è possibile negare che questa nuova sensibilità abbia esercitato una potente influenza nella stessa Francia: basta citare il nome di Rousseau. Basta compiere solo un altro piccolo passo per riconoscere che la rivoluzione dovette il suo "slancio vitale" non al razionalismo dell'Illuminismo, di cui ereditò l'ideologia, bensì all'irrazionalismo delle nuove correnti. La coerenza di queste correnti è verificabile nell'intera Europa: il sentimentalismo di Richardson e Rousseau, il nuovo senso della natura, la scoperta delle montagne e dell'incanto dei mondi esotici, l'entusiasmo per la poesia popolare, Ossian e le ballate inglesi, la scoperta della poesia nella Bibbia, il gusto per il meraviglioso in Milton e nella letteratura medievale, tutto ciò costituisce uno stile letterario ben definito che rivela molti tratti caratteristici del Romanticismo, che tuttavia precede cronologicamente; da qui il nome di "Preromanticismo".

Il Preromanticismo (non il nome, ma il concetto) fu sempre familiare agli storiografi della letteratura inglese e tedesca. I grandi poeti e scrittori dell'Inghilterra, nella seconda metà del XVIII secolo, sono tutti, o quasi tutti, preromantici. Dall'Inghilterra si diffusero il romanzo sentimentale di Samuel Richardson, la commedia borghese-sentimentale di George Lillo, la nuova poesia descrittiva della natura di James Thomson, la poesia malinconico-meditativa di Edward Young, la poesia delle ballate, l'ossianismo, che conquistarono l'Europa intera. In Germania la prima fase della letteratura "classica" di Weimar è un movimento di "angoscia e tormento", lo "*Sturm und*

*Drang*<sup>7</sup>, al quale Goethe e Schiller appartengono con le loro opere giovanili. Perfino in Italia esiste un Preromanticismo violento travestito da Classicismo, in Alfieri. Tuttavia l'introduzione del termine "Preromanticismo" [963] nella letteratura comparata si deve ai comparatisti francesi, a Texte, Baldensperger, Van Tieghem, Hazard, e per buoni motivi: il Preromanticismo francese nacque da influenze straniere, soprattutto inglesi, e non di origini svizzere come in Rousseau. Il "Preromanticismo" liberò la letteratura francese dall'isolamento in cui si era trovata nel corso degli ultimi decenni del XVIII secolo, reintegrandola nella letteratura europea. La rivoluzione della letteratura universale sarebbe incomprendibile se non si ammettesse la sua fase preromantica. Il riconoscimento del "Preromanticismo" fu una delle grandi conquiste della storiografia letteraria moderna.

Accanto al vecchio schema dialettico "Reggenza – Illuminismo – Rivoluzione" ne appare adesso un'altro: "Preromanticismo – Romanticismo – Realismo". La seconda metà del XVIII secolo non appartiene più alla decadenza del passato, ma alla preparazione del futuro. Il progresso è evidente; e tuttavia non risolve certi problemi. Tra Preromanticismo e Romanticismo esiste una differenza fondamentale: il primo è caratterizzato dallo sviluppo di nuove capacità psichiche, della sensibilità per conquistare aspetti fino ad allora ignorati del mondo esterno, della natura e delle relazioni sociali; il secondo vuole conquistare nuovi mondi interiori: il suo terreno prediletto è il sogno. Il termine Preromanticismo, forse poco felice, approssima troppo i due movimenti. L'esistenza di una fase classicista (quella di Goethe, Chénier, Foscolo) tra Preromanticismo e Romanticismo diviene più incomprensibile di prima. Se è stato opportuno sottolineare la differenza essenziale tra il razionalismo illuminista e la nuova sensibilità preromantica, non è tuttavia conveniente separarli del tutto. Una delle maggiori influenze del Preromanticismo, il romanzo sentimentale di Samuel Richardson, appartiene alla prima metà del XVIII secolo; e i romanzi di Marivaux non sono imitazioni di romanzi inglesi: hanno priorità cronologica, allo stesso modo dei romanzi dell'*abbé* Prevost. I due francesi ricevettero, tuttavia, l'influenza dei periodici morali di Addison e Steele<sup>8</sup> e le commedie di quest'ultimo già preparano il dramma sentimentale del Preromanticismo. Ma entrambi, Addison e Steele, subirono forti influenze del Classicismo francese. L'inizio dell'influenza inglese sulla letteratura tedesca data, forse, alla traduzione delle *Seasons* di Thomson fatta dal poeta amburghese Brockes; ma il traduttore era deista, uno dei primi rappresentanti dell'Illuminismo tedesco, e perfino la sua poesia [964] descrittiva, anteriore a quella traduzione, ha fonti barocche. Quanto più si studiano le origini del Preromanticismo, tanto più esse paiono retrocedere nel tempo. Le prime tracce di un'estetica antirazionalista compaiono negli italiani Muratori e Gravina, nel 1706 e nel 1708. Prima che la poesia imparasse a piangere, piansero le arie

---

<sup>7</sup> N. d. t.: "Tempesta e impeto"; si veda il cap. 6.4

<sup>8</sup> N. d. t.: "*The Spectator*" e "*The Tatler*".

dell'opera lirica italiana. L'*abbé* Chaulieu, uno dei *libertins* della Reggenza, rivendica i diritti dell'istinto nell'*Ode contre l'esprit* (Ode contro lo spirito) del 1708. Hazard riconosce la sensibilità di Rousseau nella *Lettre sur les voyages* (Lettera sui viaggi) che un altro svizzero, Muralt, scrisse nel 1700. Il Preromanticismo sembra altrettanto vecchio quanto il XVIII secolo, di un'età uguale a quella del razionalismo illuminista. E questo non è un mero caso.

Il Preromanticismo ha un certo aspetto religioso: bastano i nomi di Cowper e Rousseau, Klopstock e Jean Paul per provare questa affermazione. In generale, l'atmosfera spirituale dell'Europa intorno al 1780 è piena di sentimenti di angustia, mistero e misticismo che l'epoca di Voltaire non conosceva né avrebbe ammesso. E tuttavia è il secolo di Voltaire: la religiosità ecclesiastica, ortodossa, è impossibile. Il Preromanticismo cercava ispirazione nei movimenti mistici, nell'illuminazione, in una specie di massoneria misticamente interpretata nelle società segrete. In Inghilterra il metodismo di Wesley esercitò una grande influenza letteraria; in Germania fece altrettanto il pietismo di Spener e gli *Herrnhuter* di Zinzendorf; in Francia il martinismo. E' la tradizione mistica della "Terza Chiesa" che resuscita; è possibile seguire, procedendo a ritroso nel tempo, la filiazione di questi movimenti risalendo fino a Böhme e ai battisti dell'Olanda e dell'Inghilterra. Tutti questi misticismi appaiono, nel XVIII secolo, più o meno legati a correnti razionaliste<sup>9</sup>. Lessing è un deista razionalista; ma in fondo al suo pensiero Dilthey scoprì la fede, per metà pietista e per metà massonica, in un terzo cristianesimo. Shaftesbury, il filosofo del *moral sense* (senso morale) e dell'entusiasmo estetico, è deista. La filosofia della storia di Vico, difficilmente compatibile con l'ortodossia, ha come fondamento l'anticartesianesimo. Bayle, il maestro dello scetticismo ironico, non può dissimulare certe idee manichee, prodotto della degenerazione della dottrina della predestinazione calvinista. Locke, sensualista e utilitarista, è il traduttore degli *Essais de morale* (Saggi di morale) del [965] giansenista Nicole, il che ricorda le relazioni tra il giansenismo e l'ascesa della borghesia. Lo stesso liberalismo politico di Locke è erede della democrazia delle sette calviniste. La fede utopistica, semireligiosa, che Carl Becker segnala nei "filosofi" deisti o ateisti del XVIII secolo, è conseguenza di questo fatto di importanza fondamentale: il razionalismo dell'Illuminismo e il Preromanticismo hanno le medesime fonti.

Alla luce di questo fatto, tutti gli aspetti mutano. La tesi della divisione del XVIII secolo in una prima metà razionalista e una seconda metà preromantica è insostenibile. I due movimenti hanno fonti comuni e la stessa età, potendo essere seguiti con precisione a partire dall'inizio della "crisi" in Francia, intorno al 1680, e dalla rivoluzione del 1688 in Inghilterra, lungo l'intero secolo, fino alla Rivoluzione Francese e agli inizi del Romanticismo inglese. La storiografia letteraria deve trarne le conclusioni. Il concetto di "Preromanticismo" era di ordine stilistico, e serviva a chiarire la

---

<sup>9</sup> Fr. HEER, *Europäische Geistesgeschichte*, Stuttgart, 1953.



situazione ideologica del XVIII secolo; adesso le ideologie apparentemente si confondono, e solo una nuova distinzione stilistica può essere capace di distinguerle. La dissoluzione delle forme classiciste è conseguenza della secolarizzazione delle idee religiose che costituivano la base del Classicismo. Ma il razionalismo non è l'unica variabile della dissoluzione. Il Barocco nascosto all'interno del Classicismo è un altro. Alla fine del XVII secolo ricompare un Neobarocco, fenomeno stilistico che non è mai stato debitamente studiato e che ebbe grandi conseguenze. Molto di ciò che, nel Classicismo del XVIII secolo, sembra dissoluzione, è in realtà una specie di "barocchizzazione" o "ribarocchizzazione"; e questo Neobarocco è il precursore diretto del Preromanticismo. Ciò che rimane da fare è l'analisi stilistica di certe espressioni tipiche, apparentemente classiciste, del XVIII secolo, per determinarne il contenuto neobarocco.

L'analisi comprenderà l'Arcadia italiana, spagnola e portoghese, la poesia anacreontica in Germania e in Francia, il Rococò svedese; poi l'opera seria e l'opera buffa, in Italia e nel resto d'Europa, fino alla Rivoluzione; la tragedia, la commedia e la poesia satirica della Restaurazione inglese; le correnti "di opposizione" in Francia (Fénelon, La Bruyère, Saint-Simon, Lesage e la letteratura della Reggenza fino a Marivaux); e infine i primordi dell'Illuminismo, con Locke, Bayle, i deisti inglesi, Giannone, Vico, Montesquieu. L'ordine dell'esposizione obbedirà meno al criterio cronologico che non [966] a considerazioni di carattere stilistico e ideologico; ma trattare Bellman e Bocage prima di Pole e Voltaire implica già una rottura violenta della cronologia. In effetti il fine di questa esposizione non è di narrare cronologicamente i fatti letterari, ma piuttosto di effettuare una sezione trasversale della letteratura del XVIII secolo, conformemente a quei principi stilistici e ideologici. Si analizzeranno quelle correnti letterarie nelle quali si congiungono i residui classicisti e le anticipazioni preromantiche, vale a dire le correnti della letteratura neobarocca, a partire dai suoi primordi nell'Inghilterra della Restaurazione e nella Francia della Reggenza. Su questa letteratura neobarocca agiscono, discendendo da origini comuni, il razionalismo dell'Illuminismo e il misticismo sentimentale; la loro separazione finale produce le due letterature ugualmente importanti e quasi contemporanee del XVIII secolo: il Classicismo razionalista e il Preromanticismo.

Una delle più tipiche espressioni neobarocche è la poesia anacreontica. Imitando assiduamente la poesia dello Pseudo-Anacreonte, prodotto della decadenza alessandrina della Grecia, il XVIII secolo rivela chiaramente il suo modo di comprendere l'Antichità classica: è un classicismo decadente, o per lo meno così appare. E' una poesia fastidiosa, di un falso idillio di baci mai dati e vini mai bevuti cantati da timidi borghesi nell'atmosfera erudita dei gabinetti di studio. Le poche eccezioni (tra gli anacreontici vi sono alcuni poeti autentici e almeno un grande poeta, Bellman) non sono le famose eccezioni che confermano la regola, ma il sintomo di uno spirito differente che si

nasconde dietro alle forme classiciste dell’Arcadia: questo è il nome significativo, teneramente idilliaco, della poesia anacreontica in Italia e poi in Spagna e in Portogallo.

In Italia vi furono dei precursori appartenenti alla scuola classicista del Chiabrera. Durante il predominio del naturalismo barocco esiste ancora la possibilità di un’interpretazione più realistica del piacere anacreontico, nella formula “vino, donne e musica”: è il caso di Francesco Redi (1626-1697)). Fu un poeta elegante e un grande scienziato; forse fu il realismo della scienza biologica, [967] insieme all’attaccamento alla terra e alla lingua della Toscana, che gli ispirarono il piccolo capolavoro intitolato *Bacco in Toscana*, elogio entusiasta di «Montepulciano, d’ogni vino il re», con audaci onomatopee dell’ebbrezza in un crescendo irresistibile:

Ariannuccia, leggiadribelluccia,

Cantami un po’...

Cantami un po’...

Cantami un poco, e ricantami tu,

Sulla viò...

Sulla viola, la cuccurucù,

La cuccurucù,

Sulla viola la cuccurucù...<sup>10</sup>

Redi, in quest’opera, maneggia magistralmente gli effetti che saranno poi quelli dell’opera buffa: velocità vertiginosa del parlare, musica di accordi umoristici; per il resto, è soltanto un abile versificatore, degno di essere incluso tra i primi membri dell’Arcadia<sup>11</sup>. L’origine di questa famosa associazione fu il salotto letterario di Roma della regina Cristina di Svezia, che aveva abdicato per convertirsi al cattolicesimo nel 1654<sup>12</sup>. Dopo al sua morte, i suoi amici fondarono, il 5 ottobre 1690, l’“Arcadia, conversazione di belle lettere”, invocando i nomi di Teocrito, Virgilio e Sannazaro, e istituendo un vero e proprio carnevale di costumi e di soprannomi pastorali. Ma dell’idillio rinascimentale restava ben poca cosa. Sopravvive un ricordo delle conversazioni teologiche con la regina nella poesia del conte Francesco de Lemene (1634-2704), uomo serio, “capace di mettere in versi l’intera *Summa* di San Tommaso”, ma che nei suoi “capricci” fa già danzare gli amorini<sup>13</sup> nudi del Rococò. L’arcade [968] tipico è Benedetto Menzini (1646-1704), che canta il vino e l’amore

---

<sup>10</sup> N. d. t.: Francesco REDI, *Bacco in Toscana*, vv. 873-880

<sup>11</sup> G. TOFFANIN, *L’eredità del Rinascimento in Arcadia*, Bologna, 1923; M. FUBINI, *Arcadia e Illuminismo*, in “Questioni e correnti di storia letteraria”, edito da A. Momigliano, Milano, 1949.

<sup>12</sup> N. d. t.: Nell’originale troviamo «por volta de 1656» (intorno al 1654), ma l’abdicazione di Cristina avvenne il 23 febbraio 1654.

<sup>13</sup> N. d. t.: Nell’originale: *amoretti*.

con la grazia di una farfalla e nella vita reale è un povero prete che lotta per una cattedra di professore. La sua erudizione è interamente barocca, così come la violenza delle sue satire molto personali contro i numerosi avversari, soprattutto contro l'ipocrita Curculione,

che dentro è un Epicuro e fuor Zenone<sup>14</sup>.

Il riferimento agli antichi non nasconde lo spirito di opposizione anticlericale di questo prete, e ciò già preannuncia il XVIII secolo: Menzini è un “*abbé*” (abate), nel senso francese che il termine aveva all'epoca. Ma, in generale, i poeti della prima generazione arcadica sono uomini con la parrucca barocca, per quanto pretendano di apparire classicisti. Il modello di tutti loro fu Carlo Alessandro Guidi (1650-1712), dapprima marinista, poi cantore di odi pindariche pompose come le decorazioni di Le Brun a Versailles; la sua ode *La Fortuna* fu ancora ammirata da Leopardi. L'Arcadia appare già decadente in Carlo Innocenzo Frugoni (1692-1768), fecondissimo autore di poemi per tutti i momenti allegri o tristi della vita degli altri. E' un poeta che scrive su commissione; è il tipo dell'improvvisatore italiano che, approfittando della ricchezza di rime melodiose della propria lingua, diverrà famosissimo in tutta Europa. Uno di questi “internazionali”, Paolo Rolli (1687-1765), fu tuttavia differente: autentico maestro del verso armonioso [969] elegiaco, un po' sentimentale, padroneggiava tutti gli stili: imitò Virgilio, tradusse Racine, e avendo vissuto in Inghilterra tradusse anche Milton. Nel suo sentimentalismo si preannuncia la poesia preromantica. Si dice che le “canzonette” di Rolli fossero cantate, accompagnandole col clavicembalo, da tutte le signore europee, dalla Spagna alla Svezia. Le cantanti professioniste, nei teatri dell'opera lirica, cantavano, nello stesso periodo, il versi del più famoso degli arcadi, Metastasio<sup>15</sup>, che era un anacreontico melodiosissimo, artificiale come il Marino, sentimentale come il Tasso, erotico come il Guarini: un compendio della decadenza della poesia italiana, ma con tratti di autentica bellezza lirica, soprattutto nelle cantate; la sua *Galatea* è un interessante corrispondente rococò della favola di Góngora.

La poesia dell'Arcadia pare oggi infantile e affettata; Croce la condanna senza appello. Ma conviene osservare che l'Arcadia stabilì un rispettabile modello di onestà intellettuale e morale del poeta. La sua ultima fase saranno la nobile poesia del Parini e il teatro del Goldoni<sup>16</sup>.

L'influenza della poesia metastasiana determinò l'evoluzione dell'Arcadia spagnola. In Spagna il terreno era stato preparato dalla tradizione anacreontica di Villegas<sup>17</sup>, che nel XVIII secolo fu il più

---

<sup>14</sup> N. d. t.: Benedetto Menzini, *Satira III*, v. 81.

<sup>15</sup> N. d. t.: Su Metastasio si veda più avanti, p. 981 ss.

<sup>16</sup> G. TOFFANIN, *L'Arcadia. Saggio storico*, Bologna, 1946.

<sup>17</sup> N. d. t.: Cfr. cap. 5.2, p. 607.

apprezzato degli antichi poeti spagnoli. Villegas appartenne alla corrente classicista all'interno del Barocco. La possibilità di un'Arcadia barocca è dimostrata da José León y Mansilla (? – dopo il 1730), che nella sua *Soledad tercera* (Solitudine terza, 1718) si avventurò nella continuazione delle *Soledades* di Góngora, trasformando il paesaggio barocco in giardino anacreontico. Poi venne l'influenza di Metastasio<sup>18</sup>, potente soprattutto sui poeti minori. Si ebbero alcune resistenze, delle eccezioni: Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780) preferì certamente alle poesie anacreontiche le sue tragedie nello stile di Racine, così come noi preferiamo a queste e a quelle la briosa *Fiesta de toros en Madrid* (Festa dei tori a Madrid, 1776), una delle più vigorose espressioni poetiche [970] della tauromachia spagnola. Juan Bautista Pablo Forner (1756-1797), satirico violento al servizio degli ideali del Classicismo, è anche un autentico poeta lirico; Diaz-Plaja ne ha riscoperto il bel sonetto *Herido de tu amor, Silvia, que espero?* (Ferito dal tuo amor, Silvia, che spero?). Metastasio è, giustamente, il maggior arcade e maggior poeta spagnolo del XVIII secolo, Meléndez Valdés, che già rivela un sentimentalismo preromantico di cui non c'è traccia nel suo maestro italiano, e la cui forma è già così classica da essere adatta a un contemporaneo di Goethe. Non dalla Spagna, ma direttamente dall'Italia l'Arcadia arriva in Portogallo. Pedro António Correia Garção (1724-1772) sembra un metastasiano, quando lo si giudichi dalla famosa cantata di Didone («*Já no roxo Oriente branqueando...*»<sup>19</sup>), che compare nella sua commedia di costume *Assembléa ou Partida* (Assemblea o riunione, 1770). E' tuttavia necessario osservare il tono elegiaco, preromantico, delle poesie religiose di questo classicista oraziano. Correia Garção appartenne all'Arcadia Lusitana, fondata a Lisbona nel 1756. Tra questa e la Nuova Arcadia, più "moderna", si colloca Filinto Elísio (Francisco Manuel do Nascimento, 1734-1819). Questo scrittore era un anacreontico e un oraziano, versificatore vacuo con velleità di filosofo enciclopedista, che alla fine fu vittima dell'Inquisizione; fu traduttore di La Fontaine, di Wieland e dei *Martyrs* di Chateaubriand. Nell'arcadismo c'è di tutto. Ciò che in Filinto Elísio è una mistura caotica, malgrado il suo carattere tranquillo, è invece in Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805), il più abile (per quanto non il più profondo) dei versificatori portoghesi, l'espressione di un'anima caotica: innumerevoli sonetti magistralmente costruiti con elementi della massima banalità, e innumerevoli epigrammi più triviali che mordaci; sentimentalismo erotico e oscenità brutalissima; il razionalismo audace [971] della *Pavorosa Ilusão da Eternidade*<sup>20</sup> e le angustie spaventevoli degli estremi pentimenti; tutto ciò, nell'insieme, rivela, dietro alla verbosità ingegnosa, una personalità interessante. Hernâni Cidade ha caratterizzato bene l'irregolare indisciplinato di Lisbona come figura di transizione tra il cattolicesimo tradizionale e un razionalismo superficiale, tra idee sublimi

<sup>18</sup> V. CIAN, *Italia e Spagna nel secolo XVIII*, Torino, 1896.

<sup>19</sup> N. d. t.: P. A. CORREIA GARÇÃO, *Cantada de Dido*, v. 1: «Già nel rosso Oriente biancheggiando».

<sup>20</sup> N. d. t.: «Spaventosa illusione dell'eternità», primo verso dell'*Epístola a Marília*, Parte I.

e istinti selvaggi, tra stile arcadico e temperamento romantico. La poesia di Bocage forse non è, come è stato detto, l'espressione sintomatica della decadenza del Portogallo; è piuttosto il sintomo della trasformazione dell'Arcadia in poesia preromantica. Come sintesi esotica di questa evoluzione compare, in Brasile, la poesia di Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810). Gli viene attribuita una traduzione del *Pastor Fido* del Guarini; ma il suo erotismo non è artificiale, è autentico. Le "liras"<sup>21</sup> che il cospiratore di Minas Gerais<sup>22</sup> indirizzò alla sua amata Marília costituiscono un diario psicologico del suo amore, e anche il tono elegiaco non lascia dubbi sul carattere preromantico di questa poesia, forse la più popolare in lingua portoghese, perché la "saudade nacional"<sup>23</sup> e la mentalità preromantica vi si incontrano.

Un'altra coincidenza simile si trova nella poesia popolare, sempre elegiaca, dei popoli dell'Europa orientale. A Bocage può essere paragonato il suo antipodo ungherese Mihály Csokonai Vitéz (1773-1805), tutto rococò nelle sue epopee eroicomiche, irregolare indisciplinato nella vita come Bocage, e autentico romantico, più di Gonzaga, nelle sue *Lilla dalok* (Canzoni a Lilla), la prima produzione moderna della poesia ungherese. La poesia anacreontica servì anche a risvegliare poeticamente nazioni che ancora non possedevano una letteratura, [972] che è del resto la funzione tipica del movimento preromantico. Kristian Donalitis (Kristijonas Donelaitis, 1714-1780), il primo poeta della Lituania, è una figura complessa: gli esametri classici del suo idillio *Le Stagioni* li apprese probabilmente dai pastori protestanti tedeschi della sua terra, che divulgarono poi la sua poesia in Germania perché apprezzavano il realismo popolare e forse le reminiscenze delle *Seasons* dell'inglese Thomson, universalmente ammirate. Donalitis, cui Lessing dedicò un elogio, esercitò un'influenza sulla poesia anacreontica tedesca.

Anche la poesia anacreontica tedesca<sup>24</sup> esercitò diverse influenze, di valore ridotto ma di considerevole importanza storica. Le sue origini sono barocche. Johann Christian Günther (1695-1723) scrisse, quando era studente, una tragedia barocca alla maniera di Gryphius; e con canzoni religiose di sentito pentimento terminò la sua breve vita di studente travolto, ubriacone e dissoluto. Le sue poesie di "vino e amore" sono autentiche, a volte brutali. E' il primo poeta tedesco che, rinunciando al grande stile barocco, torna all'ispirazione della poesia popolare. La sua influenza postuma sui preromantici e sui romantici fu considerevole; Günther viene letto ancor oggi, come un poeta dal sentimento e dall'espressione personali; gli anacreontici lo apprezzarono solo come anacreontico. Veramente anacreontico è, tuttavia, Friedrich von Hagedorn (1708-1754), del quale

---

<sup>21</sup> N. d. t.: *Liras*: tipo di composizione poetica con strofe di cinque versi.

<sup>22</sup> N. d. t.: Il riferimento è all'episodio storico della *Inconfidência Mineira* (Cospirazione di Minas Gerais) del 1789, movimento indipendentista della regione coloniale di Minas Gerais; Tomás Antônio Gonzaga vi prese parte, e per tale motivo venne incarcerato e poi confinato in Mozambico, dove morì.

<sup>23</sup> N. d. t.: "Nostalgia nazionale".

<sup>24</sup> F. AUSFELD, *Die deutsche anacreontische Dichtung des 18. Jahrhunderts*, Strasbourg, 1907.

sopravvivono tra gli studenti alcune poesie allegre. La poesia anacreontica tedesca, dopo Günther, non è tipicamente [973] tedesca: è piuttosto un rococò francese mediato dalla mentalità di pacati professori e pastori e degli studenti, meno pacati, dell'università di Lipsia. Un anacreontico di tipo provinciale, tenero e già molto sentimentale, è Johann Ludwig Gleim (1719-1803), a suo tempo famosissimo; segno di nuove tendenze è il suo nazionalismo prussiano, che celebra le vittorie di Federico il Grande. Una nuova e forte influenza straniera sugli anacreontici tedeschi venne dall'Inghilterra: la poesia descrittiva di Brockes e Ewald von Kleist sarebbe stata impossibile senza il modello di Thomson. Ma la poesia anacreontica tedesca di ispirazione francese ebbe una vita più tenace: i circoli degli studenti di Lipsia continuarono a coltivare la poesia rococò, e tra i poeti-studenti di Lipsia troviamo, intorno al 1765, il giovane Goethe.

In Svizzera le influenze francesi si incontrano con quelle tedesche. Svizzero è il grande anacreontico Salomon Gessner (1730-1788); “grande” è, peraltro, un modo di dire, perché gli *Idyllen* (Idilli, 1772) in uno stile dolce e affettato, sono oggi illeggibili, così che non riusciamo a comprendere gli elogi unanimi che furono rivolti al “Teocrito tedesco”. E non furono soltanto elogi tedeschi: Gessner ebbe successo in tutta Europa, venne tradotto in tutte le lingue, esercitò un'influenza considerevole, soprattutto in Francia. La poesia anacreontica francese è soprattutto erotica: è contemporanea dei quadri di Boucher e Fragonard. Tipica è la figura di François-Joachim de Pierre de Bernis (1715-1794), amico di Madame de Pompadour, eccellente “*causeur*” (conversatore), autore di poesiucole paragonabili agli oggettini di porcellana di Meissen e di Sèvres, che bastarono a renderlo celebre; fu nominato ambasciatore di Francia a Roma e cardinale della Chiesa romana. Titoli come *Les baisers* (I baci, 1770), di Claude-Joseph Dorat (1734-1780), e *L'art d'aimer* (L'arte di amare, 1775), di Joseph Gentil-Bernard (1708-1775), [974] respirano l'atmosfera di un'Arcadia ovidiana. Chénier scriverà ancora poesie del genere. Influenze della poesia descrittiva inglese si manifestano in Jacques Delille (noto come l'*abbé* Delille, 1738-1813), poeta dei giardini della Francia ma anche pensatore che riflette sui problemi dell'ordine dell'universo. Questo carattere filosofico si accentua in Jean-Pierre Louis de Fontanes (1757-1821), poeta ufficiale di Napoleone I, freddo lucreziano e versificatore magistrale, “l'ultimo dei classici”; al termine della sua vita arrivò ad apprezzare le rovine gotiche e fu amico di Chateaubriand. Perfino in Francia l'Arcadia conduce al Preromanticismo.

L'artificialismo aristocratico del Rococò francese, i presagi del Preromanticismo nella poesia della natura inglese e un certo realismo tedesco si unirono per produrre il fiore più incantevole della poesia del secolo XVIII: la letteratura “gustaviana” dell'epoca di re Gustavo III (1771-1792) di Svezia. I lettori della *Goesta Berlings saga* di Selma Lagerlöf<sup>25</sup> conoscono un poco l'ambiente

---

<sup>25</sup> N. d. t.: Scrittrice svedese (1858-1940), cfr. cap. 9.1, pp. 2143-44.

raffinato delle classi superiori della società svedese della seconda metà del Settecento. Si faceva già sentire l'influenza di Rousseau; *philosophes* [francesi] e inquieti filosofi tedeschi collaboravano a creare un'atmosfera semirivoluzionaria, della quale l'aristocrazia fu scarsamente consapevole, trascorrendo il proprio tempo tra feste sontuose e sognando una Versailles o una Venezia sulle rive del freddo Mar Baltico. La Svezia si era francesizzata. Il famoso idillio *Atis och Camilla* (Atis e Camilla, 1761) di Gustav Philip Creutz (1731-1785) è un poema francese in lingua svedese: erotico, leggermente epicureo, del più fine alessandrinismo. Con l'avvento di re Gustavo III nel 1771 i sogni rivoluzionari parvero sul punto di realizzarsi: il re apprezzava le idee dell'*Encyclopédie*. Cominciò allora un'epoca fantastica, una "danza sul vulcano", [975] un sogno d'artista<sup>26</sup>. Il re offese terribilmente l'orgogliosa aristocrazia svedese abolendo le libertà della costituzione medievale e stabilendo l'assolutismo regio. Utilizzò il suo nuovo potere per introdurre importanti riforme nel senso dell'Illuminismo razionalista; ma era un esteta, e il suo vero obiettivo era di trasformare la sua corte e la città di Stoccolma in una "féerie"<sup>27</sup> fantastica. Nel 1773 venne inaugurata l'Opera svedese con *Thetis og Peleus* (Teti e Peleo), con testo di Wellander e musica dell'italiano Uttini; ebbe inizio il dominio di Metastasio. Ma il gusto letterario del re era rigorosamente francese. Nel 1786 egli fondò l'Accademia di Svezia. Il suo ideale era un teatro classico sul tipo di quello di Racine e di Voltaire, ma che trattasse argomenti nazionali tratti dalla storia svedese. Lo stesso re scrisse le prime opere, e come se il suo talento di versificatore non fosse sufficiente, si servì della collaborazione del suo prediletto poeta di corte Johan Henrik Kellgren (1751-1795). Questo virtuoso del verso svedese ricorderebbe in più di un senso le figure di Günther e Bocage, se il suo talento e il suo gusto non lo avvicinassero maggiormente a Chénier. Irregolare dissoluto e anacreontico, classicista sensuale ed elegiaco disperato, satirico mordace, razionalista anticristiano e idealista quasi romantico, non creò nulla di definitivo, ma un'abbondanza di bei versi e un'atmosfera artificiale di arte pura. La corte contagiò la città. La borghesia si risvegliò dal sonno del moralismo luterano e cominciò a imitare gli aristocratici. Anna Maria Lenngren (1754-1817) accompagnò con poesie allegre, elegiache e satiriche quella vita borghese, creando un nuovo realismo poetico che si trasmise agli irregolari più o meno plebei, i quali, non appartenendo alla corte né alla borghesia conducevano una vita libera nei caffè letterari della città. Era questo l'ambiente di Bellman.

[976] Carl Michael Bellman (1749-1795) appartiene alla stirpe di Villon e Verlaine: uno dei grandi poeti per tutte le epoche. *Bohémien* plebeo, trascorreva giorno e notte nelle taverne di Stoccolma, nei *cafés* che erano la grande novità del Nord; ne rese anche immortale uno, il "Thermopolium

---

<sup>26</sup> A. H. LINDGREN, *Sveriges vittra storhetstid*, 2 voll. Stockholm, 1895-1896; O. LEVERTIN, *Från Gustaf IIIs dagar*, 2.<sup>a</sup> ed., Stockholm, 1897.

<sup>27</sup> N. d. t.: *Féerie*: rappresentazione teatrale a soffitto fantastico, per estensione mondo fatato.

Boreale”. Lì, avvolto da nuvole di fumo, tra il tintinnare dei bicchieri, tenendo la sua grassa amante, la “ninfa” Ulla, sulle ginocchia e la sua chitarra in mano, scrisse le sue “epistole” e le sue canzoni, componendone anche la musica, affinché fossero cantate dai suoi compagni, i membri dell’“Ordine di Baccho”: il musico cittadino Berg, il sergente Molberg e altri che compaiono quali personaggi permanenti di quelle poesie, soprattutto Ulla e Fredman, pseudonimo dello stesso poeta. Le poesie di Bellman sono chiamate anacreontiche; ma sono al di fuori delle convenzioni arcadiche: sono sincere, delicatamente ironiche o brutalmente umoristiche, a volte furiose, disperate e mordaci, e la loro singolarità è accentuata dalla musica che il poeta vi aggiunse: melodie popolari con l’accompagnamento di una curiosa orchestra rococò composta da flauto, chitarra, tromba e tamburo. Come tutti i grandi poeti, Bellman creò un mondo completo, trasfigurazione del suo mondo reale: la taverna fuliginosa, piena di rumore e di musica popolare, dalle cui finestre si vede il palazzo reale dove si cantano le opere liriche italiane e le dame danzano il minuetto francese; e fuori dalle stanze ben riscaldate, il gelo sul Mar Baltico; in lontananza, nel crepuscolo nordico, egli attende (in un suo famoso poema semimitologico) colui che porrà fine a questo mondo di ninfe e fauni svedesi: Caronte, sul traghetto della morte. Anche chi ignora la lingua del poeta non può fare a meno di cogliere la melodia di questi versi immortali:

[977] *Jag ser Fröjas tempel gunga:*

*Eldar kring i luften ljunga.*

*Full och vålt /*

*Står jag i Chårons båt<sup>28</sup>.*

La poesia di Bellman non è paragonabile a nessun’altra; è la poesia di un mondo incantato, che un improvviso colpo di tamburo basterà a dissolvere. Qualcosa come il colpo di pistola che nella notte del 15 marzo 1792, in mezzo al rumore di un ballo in maschera, pose fine alla vita di re Gustavo III, vittima degli aristocratici scontenti. Chi non conosce la catastrofe rappresentata nell’opera *Un ballo in maschera* di Verdi? Il rimando non è del tutto casuale. Il sogno dell’Arcadia svedese era iniziato come un melodramma; e un melodramma ne conserva l’ultimo ricordo, per quanto distorto. L’opera lirica è il centro attorno al quale ruota la poesia del sogno dell’Arcadia, ed è la sua massima realizzazione.

Il maggior poeta dell’Arcadia, Metastasio, è al contempo il maggior librettista d’opera del XVIII secolo. L’elemento eroico-fantastico nella sua poesia rococò indica origini rinascimentali; in effetti

---

<sup>28</sup> N. d. t.: « Ecco: di Freia il tempio vacilla: / Nell’aria lingueggiano tutt’intorno le fiamme. / Ubbriaco fradicio, / Nella barca di Caronte io sto » (trad. it. Enciclopedia Italiana Treccani, voce Bellman, Giuseppe Gabetti).



il melodramma, genere barocco che venne in auge nel secolo del barocco aristocratico, ha origini rinascimentali, secondo quanto sostengono eruditi filologi<sup>29</sup>.

Nella “favola pastorale” gli italiani ritenevano di poter riprodurre la tragedia greca, e paragonavano Tasso e Guarini a Sofocle ed Euripide. Ai filologi, tuttavia, non sfuggì la differenza: la mancanza di vita drammatica nell'*Aminta* e nel *Pastor Fido*. Ritennero di avere interpretato in modo errato la poetica di Aristotele. Nelle conversazioni sull'argomento tenutesi a Firenze in casa del filologo Vincenzo Galilei, padre del grande fisico, scoprirono che era stato dimenticato, fino ad allora, un elemento essenziale della tragedia antica: l'accompagnamento musicale. La “favola” mitologica accompagnata da una musica semplice, in un supposto stile greco, parve la soluzione. Così venne rappresentata, nel 1594, la *Daphne*, con testo di Ottavio Rinuccini e musica di Jacopo Peri, seguita nel 1600 dall'*Euridice* dei medesimi autori. Durante il XVII secolo [978] il melodramma fece pochi progressi letterari, ma straordinari progressi musicali, dovuti al genio drammatico del compositore Claudio Monteverdi. Furono anche importanti i progressi scenici: l'opera lirica adottò tutto il macchinario del teatro gesuitico, i balletti, i boschi animati e i fuochi d'artificio, i lagni artificiali e le macchine per il volo, gli inferni e i cieli aperti, i cori di demoni e angeli. Francesco Cavalli, chiamato a Parigi, compose la musica per le opere “a macchina”, preparando il terreno al melodramma francese, musicato dal fiorentino Giovanni Battista Lulli<sup>30</sup> su testi di Quinault. Antonio Cesti, compositore della corte imperiale di Vienna, collaborò col gesuita Avancinus ai sontuosissimi *ludi caesarei*<sup>31</sup>. Le parole perdono significato in queste feste di suoni e di architetture effimere. La rigorosa separazione barocca tra il mondo irreali del palcoscenico e il mondo reale degli spettatori allontanò definitivamente il melodramma barocco dalla tragedia greca.

Irrilevanza delle parole e irrealtà della scena avrebbero potuto portare a un teatro di marionette. Qualcosa del genere è il teatro di Antônio José da Silva (1705-1739) detto l'Ebreo, perché l'Inquisizione di Lisbona lo mandò al rogo per sospetta eresia giudaizzante. Fu brasiliano per nascita, ma portoghese per vita ed espressione letteraria. Le sue opere si indirizzavano al teatro popolare del Bairro Alto<sup>32</sup>, soprattutto durante le feste del carnevale, e in generale non vanno al di là delle farse, rappresentate da marionette. Tuttavia il teatro dell'Ebreo è un fenomeno letterario abbastanza complesso: è una combinazione della commedia spagnola di “cappa e spada” con arie alla maniera italiana, parodie quasi “offenbachiane” dell'Olimpo classico e abbozzi di imitazione della commedia di costume di Molière, con molto spirito, che alcuni considerano francese, e con sprazzi di un lirismo incantevole che alcuni considerano brasiliano, altri arcadico, altri ancora

---

<sup>29</sup> P. RAFFAELLI, *Il melodramma in Italia, dall'anno 1600 fino ai nostri giorni*, Firenze, 1881; A. SOLERTI, *Le origini del melodramma*, Torino, 1903.

<sup>30</sup> N. d. t.: Più noto con la forma francesizzata del suo nome, Jean-Baptiste Lully.

<sup>31</sup> N. d. t.: Cfr. cap. 5.2, p. 622 e nota relativa.

<sup>32</sup> N. d. t.: Quartiere di Lisbona.

orientale, ebraico. E [979] sebbene abbia già ricevuto elogi esagerati, lo spirito teatrale dell'Ebreo non sembra essere stato debitamente apprezzato. In ogni caso, Antônio José da Silva non arrivò a creare un teatro popolare portoghese. Questa possibile conclusione della farsa in musica venne raggiunta in Spagna da Ramón de la Cruz (1731-1794), autore di innumerevoli opere e operette teatrali sulla vita madrilenas che non hanno soltanto valore di documenti e che sono state paragonate ai quadri di genere e agli arazzi di Goya. La relativa banalità di Ramón de la Cruz e la mancanza di un significato superiore nelle sue opere non giustificano tale paragone; basta dire che ciò che nel XVIII secolo era realismo popolare, a noi oggi sembra il ricordo di un'epoca di raffinato estetismo, del Rococò spagnolo. Ciò che fa difetto in Ramón de la Cruz è lo spirito musicale: non è un Bellman. E' il creatore di un genere minore, del "sainete" madrilenas, dell'operetta spagnola.

L'"opera buffa" italiana si sottrasse alla banalità grazie all'atmosfera semi-irreale della Commedia dell'Arte. Le opere dei grandi compositori, tuttavia, hanno solo il significato di divertimenti per l'élite. Soltanto l'"opera buffa" popolare del napoletano Giambattista Lorenzi (1721-1807) conservò un'indipendenza letteraria, e proprio per questo venne dimenticata dai letterati; un secolo dopo Settembrini riscoprì questa piccola e modesta meraviglia dell'umorismo. La satira dell'erudito pedante, ne *Il Socrate immaginario* (1775), è un esempio del conservatorismo dell'arte popolare e rivela, con maggiore evidenza rispetto alle grandi opere serie, lo spirito barocco del teatro in musica.

[980] L'aspetto barocco del grande melodramma è un fatto che attende ancora di essere verificato; il più delle volte il melodramma è stato interpretato come espressione tipica del Rococò aristocratico. Ma tutto il teatro barocco ha come obiettivo il melodramma: quello gesuita di Avancinus, quello spagnolo, negli ultimi drammi di Calderón, quello inglese di Beaumont e Fletcher e poi di Davenant, quello francese di Quinault. Lo stesso melodramma, di origine rinascimentale, per molto tempo non riuscì ad andare oltre la fase di "favola" mitologica. Il primo passo verso la "barocchizzazione" fu compiuto nel XVII secolo con l'adozione dell'apparato scenico del teatro gesuita. La seconda fase, per quanto già appartenente al XVIII secolo, è assai conforme allo spirito barocco, con l'argomento storico che sostituisce l'argomento mitologico. Sembra sia stato Silvio Stampiglia (1664-1725) ad offrire ai musicisti i primi libretti storici, come *Caio Gracco* e *Spartaco*. La riforma definitiva in questo senso e l'adozione delle regole francesi, indispensabili al gusto dell'epoca, viene compiuta dall'opera di Apostolo Zeno (1668-1750)<sup>33</sup>. Il risultato fu l'"opera seria", la forma d'arte predominante e più internazionale del XVIII secolo. La storia della musica conserva, in maniera precaria, la memoria dei grandi compositori di quest'epoca; solo negli ultimi due decenni sono state riportate in vita alcune delle loro opere e

---

<sup>33</sup> M. FEHR, *Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes*, Zürich, 1912.

alcuni oratori che sostituivano il melodramma nel periodo della quaresima. Tra gli autori più notevoli di questo genere possiamo citare Alessandro Scarlatti a Napoli, Haendel in Inghilterra, Hasse in Sassonia, Cimarosa in Italia e in Francia, Jommelli a Stoccarda, Paisiello in Russia e altri ancora come Traetta, Sarti e Majò in Spagna, Prussia e Svezia. Le lussuose rappresentazioni nelle capitali dei piccoli principati assolutisti del Rococò, oggi cittadine prive di importanza, ricordano le origini barocche dell'opera seria: quelle piccole capitali erano succedute, come centri teatrali, ai collegi provinciali dei gesuiti. La ricchezza melodica dei compositori italiani si unì a un ostinato conservatorismo letterario: furono composte musiche sempre nuove ma sempre sui medesimi testi, il più delle volte quelli dell'“incomparabile” Metastasio.

[981] Pietro Metastasio (Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, detto M., 1698-1782), ora elogiato, ora disprezzato, è uno dei poeti rappresentativi del XVIII secolo e, entro gli stretti limiti del suo genere, uno dei grandi poeti della letteratura universale. La facilità nell'improvvisare e il virtuosismo nel verso armonioso avrebbero fatto di Metastasio un grande poeta lirico, se il suo sentimento fosse stato più profondo, meno “teatrale”; ma proprio per questo egli preferì il teatro, e la debolezza della sua opera drammatica risiede principalmente nell'ipertrofia del suo lirismo. Metastasio fu un poeta, l'ultimo dei poeti barocchi, della stirpe degli erotici come Tasso, Guarini e Marino. Rinnovò quell'arte decadente introducendola nel meccanismo della tragedia alla maniera francese, e lo fece con un successo assoluto: Voltaire aveva la sue ragioni nel paragonare *La clemenza di Tito* alle opere di Corneille, e l'oratorio *Gioas re di Giuda* non è del tutto indegno del modello di Racine, che il poeta italiano aveva studiato molto<sup>34</sup>. Metastasio creò [982] un dramma aristocratico, pieno di azioni e sentimenti nobili, ma non senza un'intima frivolezza; e il suo meccanismo teatrale è monotono, ma efficacissimo. Da questo derivarono gli interminabili applausi dei contemporanei. Metastasio è l'ultimo poeta italiano del quale i suoi connazionali sappiano a memoria, ancor oggi, certi versi; ed è, allo stesso tempo, l'ultimo poeta italiano che abbia conquistato una gloria internazionale. Attraverso i suoi facili versi tutte le persone colte del XVIII secolo appresero la lingua italiana, che oggi non è più considerata come parte indispensabile della cultura generale. Ma questo, invece di costituire motivo di orgoglio nazionale, nell'Italia moderna ha suscitato ira e quasi odio: Metastasio è stato considerato un poeta della decadenza, un poeta che aveva trasformato la grande Italia di un tempo in un paese da melodramma e quasi da operetta, fatto di compositori, cantanti e ballerine. De Sanctis espresse con vivacità questo disprezzo, contrapponendo al frivolo Metastasio il serio borghese Goldoni. «Sogni e favole io fingo...», diceva Metastasio, e De Sanctis interpretò questo verso come la confessione della decadenza di una società oziosa, minata dall'ipocrisia controriformista. Il severo Carducci,

---

<sup>34</sup> A. TRIGIANI, *Il teatro raciniano e i melodrammi di Metastasio*, Torino, 1951.

ammettendo la “natura assurda” della “tragedia” metastasiana, ne sottolineò tuttavia le bellezze liriche, espressione perfetta di un’epoca realmente “arcadica”. La popolarità di Metastasio non è casuale; accanto ai grandi “olimpici”, Dante, Machiavelli e Leopardi, anch’egli rappresenta una piccola parte del carattere nazionale, e non la peggiore. Forse gli italiani avranno ancora dei motivi per ricordare i suoi versi:

Ne’ giorni tuoi felici

Ricordati di me!<sup>35</sup>

La valutazione moderna di Metastasio non segue i giudizi di De Sanctis e di Carducci. Non considera, come quest’ultimo, la poesia metastasiana come la rinascita dell’erotismo idillico, né, come il primo, il teatro metastasiano come un semplice meccanismo. Nella poesia di Metastasio esistono qualità liriche che non si incontrano in altri poeti nel periodo compreso tra il Tasso e il Leopardi: Metastasio è un grande elegiaco. Il vocabolario poverissimo e monotono e la mancanza di colore non costituiscono obiezioni, perché la poesia di Metastasio è intenzionalmente modesta, volendo soltanto servire la musica; e il maestro ottenne ciò in maniera molto più perfetta dello stesso Wagner. Soltanto dopo Wagner siamo in grado di apprezzare un dramma che si confonde con la musica. *L’Attilio Regolo* è una tragedia notevole; nella letteratura italiana Metastasio è il creatore di un teatro originale.

[983] Le valutazioni così differenti di Metastasio sono conseguenza della combinazione, nella sua opera, di elementi stilistici molto diversi. La critica moderna apprezza il carattere preromantico di Metastasio, poeta elegiaco e a volte tragico. Il suoi contemporanei ne elogiarono la rappresentazione dell’erotismo arcadico in forme classiciste. De Sanctis, pur sbagliando nel giudizio estetico, colse tuttavia la verità storica: Metastasio, creatore di un meccanismo drammatico quasi da teatro delle marionette, “maestro dei piaceri” di una società anacronistica, poeta che confessa di fingere sogni e favole, è un poeta barocco; e barocca è la sua arte, il melodramma.

L’analisi dell’Arcadia e del melodramma arcadico porta a due risultati: le relazioni dell’Arcadia con il Preromanticismo, nel quale finisce sempre per confluire (cosa che costituisce un argomento in più a favore di un’esistenza segreta del Preromanticismo durante tutto il corso del XVIII secolo) e il carattere intimamente barocco di questa Arcadia, che si dà arie di classicismo. Quest’ultimo risultato sorprende, perché il serio Barocco e il frivolo Rococò sono sempre stati considerati incompatibili. Ma sarebbe davvero possibile interpretare il melodramma del XVIII secolo come una

---

<sup>35</sup> Pietro METASTASIO, *L’Olimpiade*, atto I, scena X.

sopravvivenza del Barocco del secolo precedente? Henry Purcell (1659-1695)<sup>36</sup> è senza dubbio un compositore barocco. La grande innovazione del suo capolavoro *Dido and Aeneas* (Didone ed Enea, 1689) fu la completa eliminazione del testo parlato; ci sono soltanto arie e recitativi, e questa eliminazione dell'elemento "razionale" è molto significativa, così come la preferenza di Purcell per l'adattamento e la composizione di opere shakespeariane: *Midsummer-Night's Dream* e *The Tempest* rivivono in *The Fairy Queen* (La regina delle fate) e in [*The Tempest, or the*] *Enchanted Island* (La tempesta, o l'isola incantata), adottando tutte le arti della *féerie* della scena barocca. Purcell trasformò in melodramma anche la *Bonduca* di Beaumont e Fletcher, che avevano esercitato un'influenza così grande sui drammaturghi dell'epoca della Restaurazione inglese, e in particolare su Dryden, per il quale Purcell scrisse le musiche di *Tyrannic Love*, *Amphitryon* e *King Arthur*, e su Lee, che chiese a Purcell la musica per la tragedia *Theodosius*. Il dramma della Restaurazione inglese è stato interpretato, in passato, come un tentativo classicista a imitazione di Corneille e, quanto alla commedia, a imitazione di Molière. In realtà è un tentativo di combinare il classicismo con reminiscenze del [1642] teatro elisabettiano e giacobino. Il risultato fu una specie di Neobarocco, e nella commedia una specie di Rococò. In questo modo è necessario reinterpretare la letteratura della Restaurazione inglese allo stesso modo in cui è stata interpretata l'Arcadia.

Contro la classificazione della letteratura della Restaurazione inglese come barocca o neobarocca è possibile sollevare serie obiezioni. Si tratta, principalmente, di letteratura drammatica; e se il teatro giacobino e carolino è già stato caratterizzato come barocco, non ci si deve allora aspettare di incontrare lo stesso stile nel teatro della Restaurazione: di mezzo c'è il periodo tra il 1642 e il 1660, durante il quale i teatri vennero chiusi dal governo puritano. E poi comincia l'influenza francese, che modifica tutto<sup>37</sup>. A questa teoria di una separazione assoluta tra il teatro giacobino-carolino e quello della Restaurazione (in vigore da non molto tempo in Inghilterra) non hanno aderito i critici francesi più sensibili alle "eresie" contro il Classicismo<sup>38</sup>. L'influenza diretta di Corneille e di Racine si limita a poche traduzioni e versioni; tra queste soltanto *Titus and Berenice* di Otway e *Mithridates King of Pontus* di Lee sono degne di nota. E' altresì debole l'influenza, per quanto venga sempre sostenuta, di Molière; un critico bene informato<sup>39</sup> ammette soltanto relazioni tra l'*Amphitryon* di Molière e l'omonima opera di Dryden, tra il *Misanthrope* e il *Plain Dealer* di Wycherley, e poche altre. Con ciò non si pretende assolutamente di negare l'influenza francese; rimangono soltanto dei dubbi rispetto alla natura dell'agente influente. Dryden, nelle sue grandi prefazioni teoriche, non dipende da Boileau, bensì dai *Discours* di Corneille; il suo intento è un

<sup>36</sup> R. E. MOORE, *Henry Purcell and the Restoration Theatre*, London, 1961.

<sup>37</sup> D. CANFIELD FISHER, *Corneille and Racine in England*, New York, 1904.

<sup>38</sup> C. CHARLANNE, *L'influence française en Angleterre au XVIIe siècle*, Paris, 1906.

<sup>39</sup> D. H. MILES, *The influence of Molière on Restoration Comedy*, New York, 1910.

compromesso tra Corneille e Shakespeare. Il vero culto del Classicismo francese è, in Inghilterra, un fenomeno posteriore, dell'epoca di Addison<sup>40</sup>. Una delle più forti influenze francesi in Inghilterra è palesemente preclassicista, ed è quella del *libertin* esiliato Saint-Évremond. La fonte dei drammaturghi della Restaurazione in cerca di trame non è il teatro di Corneille o quello di Racine, bensì il [985] romanzo eroico-galante<sup>41</sup>. Ma questo stile eroico-galante ha dei precursori nel teatro inglese; e di fatto i drammaturghi "eroico-galanti" Beaumont e Fletcher eserciteranno una forte influenza sul dramma della Restaurazione<sup>42</sup>. Il periodo tra il 1642 e il 1660 non significa un'interruzione completa. Il primo drammaturgo che appartiene autenticamente allo stile della Restaurazione, sir William Davenant (1606-1668), appartiene dal punto di vista cronologico all'epoca carolina; è anche l'autore di un'epopea eroica, il *Gondibert* (1651); i suoi drammi sono quasi opere liriche, che lo collocano vicino a Purcell, ma furono scritti e rappresentati durante l'epoca di Cromwell, nel corso della quale vennero rappresentati diversi spettacoli teatrali, per quanto riservati a circoli chiusi. I primi drammi di Davenant, *The Siege of Rhodes* (L'assedio di Rodi, 1656) e *The Cruelty of Spaniards in Peru* (La crudeltà degli spagnoli in Perù, 1658), sono autentici melodrammi, e nel lungo titolo del primo<sup>43</sup> è indicata chiaramente un'altra grande innovazione: «*the art of prospective in scenes*», l'uso del palcoscenico in prospettiva con le sue macchine barocche. Davenant produsse una versione di *The Tempest* [di Shakespeare] che servì come base a *The Enchanted Island* di Dryden e Purcell. Oltre a ciò, lasciò delle poesie che lo pongono tra i *metaphysical poets*. Gli aspetti multiformi della sua opera preannunciano la figura proteiforme di Dryden.

John Dryden (1631-1700) presenta aspetti differenti se visto dall'Inghilterra o dal di fuori. Per gli inglesi è uno dei grandi maestri del verso satirico, il creatore del teatro moderno, della prosa "colloquiale" e della critica letteraria. [986] I critici stranieri si sono occupati poco di Dryden; se lo facessero, insisterebbero probabilmente sulle incoerenze della sua teoria drammaturgica, sul poco valore attuale del suo teatro e gli negherebbero, soprattutto, il titolo di grande poeta, o addirittura di poeta autentico. Di fatto, la poesia lirica di Dryden non esercita un grande fascino. Le famose odi *Song for St. Cecilia's Day* (Canto per il giorno di Santa Cecilia) e *Alexander's Feast* (La festa di Alessandro) sono altisonanti, barocche nel senso peggiore della parola; anticipano i grandi cori di Haendel, ma senza lo splendore della musica. Il poema elegiaco *To the Memory of Mr. Oldham* (In

---

<sup>40</sup> A. F. B. CLARK, *Boileau and the French Classical Critics in England*, Paris, 1925.

<sup>41</sup> N. d. t.: Cfr. il cap. 5.3, p. 679, n. 65.

<sup>42</sup> A. C. SPRAGUE, *Beaumont and Fletcher on the Restoration Stage*, Cambridge, Mass., 1926; J. H. WILSON, *The Influence of Beaumont and Fletcher on Restoration Drama*, Columbus, Oh., 1928.

<sup>43</sup> N. d. t.: *The siege of Rhodes made a representation by the art of prospective in scenes, and the story sung in recitative musick, at the back part of Rutland-House in the upper end of Aldersgate-Street, London* (L'assedio di Rodi rappresentato mediante l'arte della prospettiva nelle scene e della storia cantata in musica recitativa, nel retro della Rutland House, che si trova all'estremità superiore di Aldersgate Street, Londra).

memoria del signor Oldham) non regge il paragone con *Lycidas*<sup>44</sup>. Dryden non è un poeta lirico; ma esistono altre specie di poesia. *Religio Laici* (La religione del laico, 1682) e *The Hind and the Panther* (La cerva e la pantera, 1687) sono grandi poemi didattici; il lettore moderno troverà strana l'ingegnosità con la quale Dryden difende, nel primo poema, la Chiesa anglicana contro il cattolicesimo e nel secondo (quando già si era convertito) il cattolicesimo contro la Chiesa anglicana. La poesia di Dryden è polemica, retorica. Nella sua [987] famosa traduzione di Virgilio non riuscì a interpretare bene il lirismo delle *Ecloghe*; fu più felice nella poesia didattica delle *Georgiche*, e trasformò l'*Eneide* in una narrazione di grande eloquenza. A lui, che tradusse Giovenale, spetta il primo posto nella satira inglese. *Absalom and Achitophel* (Assalonne e Achitofel, 1681), che satireggia il partito protestante dei *whigs* coinvolti in una cospirazione fallita, si prende gioco degli sconfitti travestendoli con nomi biblici e facendone la caricatura in maniera implacabile; i ritratti di Shaftesbury come "Achitophel" e di Buckingham come "Zimri" sono divenuti proverbiali per gli inglesi, e quasi indimenticabili. E il poema *Mac Flecknoe* (1682), diretto contro il poetastro Shadwell, è la satira letteraria più amara e più efficace che esista in qualsiasi lingua. Lo stile di Dryden è erudito, ma qualsiasi lettore ne coglie lo spirito che uccide l'avversario, tanto è il vigore con cui parlano le immagini e le rime. Questa poesia, che mostra assoluta padronanza della lingua e del metro, è tutta oggettiva, antiromantica, e cioè barocca, intellettuale. Dryden è, innanzitutto, una grande intelligenza.

L'intelligenza di Dryden non poteva adeguarsi alle inverosimiglianze grossolane e alla costruzione incoerente del teatro elisabettiano e giacobiano. Per questo egli adottò il sistema francese; e per ottenere effetti poetici accessibili alla sua stessa natura poetica, sostituì il "verso bianco" del teatro nazionale con l'*heroic couplet*<sup>45</sup>, che offre l'opportunità per rime ingegnose ed eloquenti. Pensava di imitare Corneille, ma imitò piuttosto Beaumont e Fletcher, creando una tragedia "eroica" di amore ed azioni brillanti. Nessuno di questi drammi è un capolavoro; ma l'intelligenza di Dryden brilla nella composizione e nell'efficacia del dialogo. *Almanzor and Almahide* (1670) e *Aureng-Zebe* (1675) sono le migliori tragedie barocche (o neobarocche) del teatro inglese; *Don Sebastian King of Portugal* (1681) ha addirittura un potere emotivo, e *All for Love* (Tutto per amore, 1677), versione "eroica" di *Anthony and Cleopatra*, è, secondo l'opinione unanime dei critici, un dramma meglio costruito e più efficace della grande opera di Shakespeare. Abolendo le convenzioni del teatro elisabettiano e giacobiano Dryden creò un teatro fatto di complicazioni e di finali logici, di dialogo arguto o retorico, di problemi universalmente umani, di effetti sentimentali e perfino melodrammatici; insomma un teatro moderno, che è inferiore all'antico sotto molti aspetti, ma è già il nostro teatro. Dryden è più vicino a Ibsen e Shaw che a Shakespeare e Webster; al massimo ha

<sup>44</sup> N. d. t.: Elegia pastorale di Milton, cfr. cap. 5.4.

<sup>45</sup> N. d. t.: Distico eroico, forma metrica tradizionale inglese.

qualcosa in comune con Ben Jonson. Accanto all'intelligenza vi è l'inclinazione del grande satirico per la commedia, genere nel quale egli stesso si giudicò infelice. Ma *The Spanish Friar* (Il frate spagnolo, 1681) [988] è superiore al suo modello, l'opera di John Fletcher, mentre *Marriage à la mode* (Matrimonio alla moda, 1673) e *Amphitryon* (Anfitrione, 1690) possono essere paragonate molto bene alle *Précieuses ridicules* e all'*Amphitryon* di Molière. Solo il capolavoro, *The Kind Keeper, or Mr. Limberham* (Il custode gentile, o il signor Limberham, 1678), non gode della meritata fama, in quanto estremamente indecente. Ma T. S. Eliot ha esteso anche a quest'opera il suo tentativo di riabilitazione del teatro di Dryden.

Dryden era consapevole delle esitazioni del suo stile drammatico. Per questo divenne il maggior critico teatrale della letteratura inglese. Sebbene i suoi confronti tra il teatro inglese e quello francese non siano pervenuti a risultati definitivi, le sue prefazioni sono assai superiori a quelle di Corneille. Dryden è un grande critico letterario, e il suo gusto è "catholic"<sup>46</sup>: adotta il sistema francese (come più "ragionevole") ma riconosce, comunque, la grandezza poetica di Shakespeare, e le sue preferenze classiciste non gli impediscono di riscoprire e celebrare il genio del dimenticato Chaucer. Il grande "peccato" critico di Dryden è il disprezzo per Donne e per la *metaphysical poetry*. Criticò la poesia erotica di Donne perché essa «*perplexes the minds of the fair sex with nice speculations on philosophy*»<sup>47</sup>; Dryden, cioè, esigeva la semplificazione della poesia barocca a favore di un nuovo pubblico che sarebbe stato meno colto e in gran parte composto da donne. Per questo nuovo pubblico egli tradusse le grandi opere della letteratura antica; per esso scrisse sui problemi difficili della critica letteraria nella stessa lingua chiara, vigorosa e "colloquiale" (che rimaneva comunque letteraria) dei suoi poemi satirici e didattici. T. S. Eliot lo definisce il creatore della lingua letteraria moderna.

Dryden è, tuttavia, qualcosa di più: è il creatore della letteratura moderna, non soltanto per il linguaggio poetico, per le nuove convenzioni teatrali che stabilì, per la prosa, ma anche per l'atteggiamento. È il primo inglese ad essere consapevolmente e professionalmente "uomo di lettere". Gli scrittori della sua epoca, ancora senza un grande pubblico, erano alla mercé dei mecenati aristocratici. Dryden si mantenne indipendente, e divenne autorevole: dal suo tavolo nella Will's Coffee House<sup>48</sup> dominava la letteratura dell'epoca. I suoi mutamenti politici e la sua conversione al cattolicesimo, molte volte criticata come "poco sincera", non furono dettate da un atteggiamento opportunistico. L'ambiguità religiosa di Dryden è piuttosto un'espressione della "via di mezzo" anglicana; non è più l'ambiguità di Donne, bensì l'esitazione di un intellettuale moderno di fronte a dogmi esigenti. E Dryden scelse, [989] nell'Inghilterra protestante, il dogma della

---

<sup>46</sup> N. d. t.: Cattolico, qui nel senso di universale.

<sup>47</sup> John DRYDEN, *Essay on Satire*: «rende perplessi gli animi del gentil sesso con piacevoli speculazioni sulla filosofia».

<sup>48</sup> N. d. t.: Il Caffè Will's, famoso locale londinese dell'epoca.



minoranza. Le sue oscillazioni confermano in questo modo la sua indipendenza, sono passi per raggiungere un punto fermo nell'ambiente dello scetticismo generale della sua epoca. Per questo, e non per motivi personali, l'autorevole letterato fu sostenitore dell'autorità politica ed ecclesiastica, del re e della Chiesa. E' il primo grande *tory*, conservatore, della letteratura inglese, e anche in questo è tipicamente inglese. Si colloca, politicamente e letterariamente, tra il repubblicano Milton e il *tory* Samuel Johnson. Il suo atteggiamento somiglia a quello di T. S. Eliot, uomo di lettere, "classicista, monarchico e anglo-cattolico"; e infatti Eliot apprezza molto Dryden, non a caso.

Durante la vita di Dryden si verificò l'avvenimento più importante della storia inglese moderna, la Rivoluzione del 1688, che stabilì la monarchia parlamentare; questo significò l'eliminazione definitiva dalle Isole Britanniche degli ideali politici del continente europeo, l'affermazione dell'insularità inglese. Dryden è l'ultimo scrittore inglese di formazione europea, così come il suo re Giacomo II fu l'ultimo re cattolico e quasi assoluto d'Inghilterra. Si confronti, ancora una volta, l'atteggiamento del "buon europeo" (per quanto americano di nascita) T. S. Eliot, dopo la Rivoluzione Comunista. L'opera di Dryden è, in realtà, altrettanto poco classica quanto quella di Eliot: è monarchica, anglo-cattolica, retorica, eroica e satirica: in una parola, barocca. Ma questo Barocco è altrettanto artificiale quanto le velleità assolutiste dell'ultimo re della dinastia degli Stuart; è un neobarocco consapevole del proprio carattere reazionario contro il classicismo repubblicano dell'epoca di Cromwell e Milton. Lotta invano contro i germi della novità al suo stesso interno. Dryden è classicista, ma più nel senso di Addison e Pope, del XVIII secolo, che in quello di Milton, contro il quale reagì. Nella sua meditazione costante, sincera ma non profonda, sui problemi religiosi, non è capace di dissimulare il suo scetticismo rispetto al dogma; *Religio Laici* è un titolo che sarà apprezzato da deisti e razionalisti. Nel moralismo di Dryden (perfino l'indecenza delle sue commedie pretende di censurare il vizio) c'è già molto della mentalità borghese. E il sentimentalismo dei suoi effetti melodrammatici annuncia la sensibilità preromantica. Dryden sintetizza il passato e il futuro della letteratura inglese; per gli stranieri significa poco, ma per gli inglesi è quasi come un Goethe.

Goethe è un grande nome; ma come possiamo parlare di una "età di Goethe", così dobbiamo parlare di un'"età di Dryden": gli altri sono tutti suoi discepoli e suoi imitatori, per quanto molte volte, soprattutto nella commedia, [990] più felici del loro maestro. La letteratura della Restaurazione è soprattutto drammatica<sup>49</sup>; i drydeniani creano un teatro, forse non di valore durevole, e tuttavia moderno. Il carattere transnazionale dell'epoca contribuì a differenziare nettamente la tragedia, affermazione positiva dell'ideale eroico-barocco, dalla commedia, reazione moralista alla tendenza ostile (antibarocca) dell'epoca.

---

<sup>49</sup> A. NICOLL, *A History of Restoration Drama, 1600-1700*, Cambridge, 1923; *A History of Early Eighteenth Century Drama, 1700-1750*, Cambridge, 1925.

La tragedia della Restaurazione<sup>50</sup> è l'opera di "poeti maledetti": il tentativo di sintesi tra spirito teatrale inglese e forma francese non era realizzabile, e i suoi rappresentanti finirono nella follia o in miseria. Le opinioni sui tragediografi della Restaurazione sono contraddittorie. Il XVIII secolo, incapace o solo parzialmente in grado di accettare la tragedia di Shakespeare, ammirava in Otway e in Lee i resti che essi conservavano del teatro giacobiano; gli elogi esagerati di quell'epoca sopravvivono ancora in certi manuali tradizionalisti. Dal momento in cui cominciò l'idolatria di Shakespeare, e poi il culto dei suoi contemporanei, la critica pronunciò i giudizi più duri sui "geni falliti" della Restaurazione, che in realtà sarebbero stati talenti deboli, di un'ambizione smisurata. Otway e Lee deludono quando vengono letti, e i loro drammi non vengono più rappresentati. Ma sono maestri notevoli del mero effetto teatrale. Sono del tutto indegni di essere paragonati a Shakespeare, Jonson, Middleton e Webster, ma sono degni successori della tragedia fantastico-eroica di Beaumont e Fletcher.

La critica di Dryden non è una guida molto sicura per determinare il carattere della tragedia della Restaurazione. Questa pretese di essere classicista, ma non lo fu; per altro verso conviene definirla come barocca, considerando che tale è già stata definita la tragedia giacobino-carolina. L'ultima tragedia elisabettiana manca di norme morali di riferimento; la tragedia della Restaurazione esige la norma dell'eroismo teatrale: gli ideali aristocratici di Beaumont e Fletcher come lezione morale del teatro. Per spiegare questo didatticismo, il critico americano Cleanth Brooks ha richiamato l'attenzione sull'influenza del filosofo Thomas Hobbes<sup>51</sup>, al quale Dryden deve davvero molto. Hobbes fu nemico della [991] *metaphysical poetry*: censurò la poesia metaforica, esigendo una poesia espositiva, capace di suggerire ammirazione per le virtù eroiche; come filosofo dell'assolutismo totalitario egli non ammette altra poesia che non sia una poesia "utile". Brooks<sup>52</sup> intende spiegare, in questo modo, la fine della tragedia elisabettiana: con la metafora scompare l'"ambiguità", rendendo possibile lo scopo didattico della poesia; con l'"ambiguità" finisce il *double plot*, e rimane la tragedia eroica senza l'elemento comico. In realtà si tratta piuttosto della dissociazione completa della sintesi elisabettiana: ecco il motivo per cui cade il *double plot*. L'eliminazione dell'elemento comico è un tentativo di ristabilire i valori morali: una "ribarocchizzazione" del teatro barocco, vale a dire un Neobarocco. Il serio borghese Dryden non comprese il lato fantastico di questo compito: le sue tragedie sono brillanti esercizi di stile teatrale. I maestri della tragedia della Restaurazione, Otway e Lee, sono "poeti maledetti", geni fantastici dallo stile eroico e dalla vita tragica.

---

<sup>50</sup> B. DOBRÉE, *Restoration Tragedy*, Oxford, 1929.

<sup>51</sup> Cfr. più avanti, pp. 1022-23.

<sup>52</sup> Cl. BROOKS, *A Note on the Death of Elizabethan Tragedy*, in "Modern Poetry and the Tradition", Chapel Hill, 1939.

Thomas Otway (1652-1685) vive ancora della rendita delle sue trame: *Don Carlos* (1676) ricorda Alfieri (*Filippo*) e Schiller (*Don Carlos*). *Venice Preserv'd* (Venezia salvata, 1682) ricorda anch'essa Schiller (*Fiesco*): fu immensamente elogiata nel XVIII secolo e nella prima metà del XIX, e sarebbe veramente una potente tragedia romantica (nel senso in cui si può dire romantico il teatro giacobino) e un interessante studio psicologico della figura del cospiratore fallito Jaffier, se non fosse per la sua retorica vacua, per la sua falsa poesia. Del suo effetto su palcoscenico, che scosse il pubblico settecentesco, fornisce qualche idea la versione moderna tedesca di Hofmannsthal. L'opera più originale di Otway è la commedia *The Soldiers Fortune* (La fortuna del soldato, 1680), nella quale si riflette la sua stessa vita di irregolare, attore, soldato e disgraziato. E Otway era ancora felice in confronto a [992] Nathaniel Lee (ca. 1653 - 1692), che finì alcolizzato e in manicomio. Lee fu un grande talento; ricorda addirittura Marlowe, per la furia infernale delle passioni che si scatenano nel suo teatro. *The Rival Queens* (Le regine rivali, 1677) è per lo meno alla pari dell'opera più famosa di Otway: ma il pubblico di oggi mal sopporterebbe la rappresentazione di quest'opera dall'eloquenza torrenziale, falsa e poco sincera. Lee non è "l'ultimo elisabettiano": è piuttosto il primo dei molti eccentrici tra i poeti inglesi moderni (come Shelley e Beddoes) che pretesero di riportare in vita il teatro elisabettiano riuscendo però soltanto ad imitarne la violenza dei contrasti poetici e scenici.

Il 1688 pose fine agli ideali eroico-fantastici. Lo stesso Dryden volle abbandonare il teatro. Certi suoi discepoli cominciarono ad attaccare l'antico teatro inglese; divennero famose le ingiurie grossolane di Thomas Rymer contro Shakespeare: in *A Short View of Tragedy* (Brevi considerazioni sulla tragedia, 1693) egli definì l'*Othello* una «farsa sanguinaria senza spirito». Ma Rymer apprezzava Beaumont e Fletcher, e quello che intese esprimere, in un linguaggio brutale, fu solo l'incompatibilità dell'antico teatro con il gusto del pubblico moderno, concetto giustificato dagli innumerevoli tentativi falliti dell'epoca di "adattare" Shakespeare. La risposta a Rymer fu, nel 1709, la prima edizione moderna di Shakespeare ad opera di Nicholas Rowe (1674-1718), che già considerava Shakespeare non come una forza viva del teatro, bensì come una lettura letteraria. Per il "teatro" era necessario "adattare" i drammi elisabettiani, e Rowe li adattava con molta abilità. Una volta riuscì quasi ad ottenere un capolavoro: *The Fair Penitent* (La bella penitente, 1702) è una tragedia fine e commovente, meglio costruita ed elaborata del suo modello, il possente e un po' rude *Fatal Dowry* (La dote fatle, 1632) di Massinger e Field. In altre opere Rowe si limitò a diluire lo [993] stile elisabettiano: le tragedie storiche *Jane Shore* (1714) e *Lady Jane Grey* (1715) attenuano i temi sanguinari al punto da trasformarsi in drammi sentimentali. Nelle vesti di sovrani del passato agiscono uomini borghesi e donne borghesi lacrimevoli del XVIII secolo. Rowe trasforma la tragedia neobarocca in dramma borghese, che sarà il genere tipico del Preromanticismo.

Neanche la commedia della Restaurazione<sup>53</sup> viene fuori dal nulla: il suo modello non fu la commedia fantastica di Beaumont e Fletcher, ma la commedia di costume di Massinger, Shirley e soprattutto di Middleton, nella quale i commediografi della Restaurazione trovarono il freddo realismo nella rappresentazione di costumi depravati; quello che vi aggiunsero fu lo spirito giocoso di una società antipuritana e intenzionalmente amorale. Questo amoralismo è, peraltro, la stessa atmosfera della commedia; la commedia della Restaurazione è sensibilmente superiore a quella elisabettiana.

Il più decente di loro è George Etherege (ca. 1636 - 1692). Proviene direttamente dalla commedia raffinata di Shirley, e rivela influenze di Molière, ma solo nelle farse. I suoi personaggi sono più realistici di quelli dei suoi successori, sebbene gli intrecci siano complicati come quelli di “cappa e spada” Il dialogo vivacissimo di *The Man of Mode or, Sir Fopling Flutter* (L'uomo alla moda, ovvero sir Fopling Flutter, 1676), rimane insuperabile. In confronto, William Wycherley (1641-1716) appare, a prima vista, un cinico ordinario. E' divertentissimo, ha un istinto infallibile per la comicità delle situazioni sessuali, che rappresenta con il vigore di un naturalista. Nel suo capolavoro, *The Country Wife* (La moglie di campagna, 1675), in cui colloca degli aristocratici inglesi dai costumi quasi selvaggi nell'intreccio vetusto dell'*Eunuchus* di Terenzio (un cavaliere afferma di essere eunuco per tranquillizzare i mariti e sedurre le loro mogli) Wycherley realizza un'opera [994] superiore a tutte le versioni precedenti del tema. Wycherley è un grande creatore di caratteri “umani, troppo umani”; e non lo sarebbe se non fosse mosso (per quanto incredibile possa apparire) da serie intenzioni morali: rappresenta la dissolutezza grossolana per protestare contro l'indecenza raffinata. In *The Plain Dealer* (L'uomo perbene, 1676) (Hazlitt ha ricordato, a proposito di questa grande commedia, il *Tartuffe*) il capitano Manly è un uomo del tipo che a Wycherley piacerebbe trovare negli altri: rude e onesto. Il commediografo già non nota più il fatto che la vita di quest'uomo perbene è anch'essa irregolarissima. Nella medesima tendenza si inquadrano, con serietà minore, le commedie lascive di Aphra Behn<sup>54</sup>, che pretese anch'ella di opporre alla dissolutezza aristocratica la sincera “libertà” (lo stesso motivo per cui, nel suo romanzo *Oroonoko*, simpatizzava per gli schiavi negri). Tendenze analoghe (questa volta dal punto di vista della morale borghese) ispirano le commedie oscene di Dryden; T. S. Eliot arrivò a difendere, con molta coerenza, l'ideale segreto del moralista in *Mr. Limberham*; e i discepoli di Eliot estesero la difesa a tutta la commedia della Restaurazione<sup>55</sup>. Un'interpretazione più “storicista” darebbe un risultato differente: proprio in *Mr. Limberham* i costumi aristocratici e le osservazioni borghesi sono in aperta contraddizione.

---

<sup>53</sup> B. DOBRÉE, *Restoration Comedy*, Oxford, 1924.

<sup>54</sup> N. d. t.: Cfr. cap. 5.3, p. 680.

<sup>55</sup> J. SYMONS, *Restoration Comedy*, in “Kenyon Review”, VII/2, 1945.

L'equilibrio si stabilisce con William Congreve (1670-1729). E' il commediografo più ammirato della letteratura inglese: conversatore ricco di spirito, tecnico abilissimo della scena, cinico senza eccessi di oscenità, è stato paragonato a Wilde. Ma quest'ultimo non sarebbe stato capace di scrivere *The Way of the World* (Così va il mondo, 1700), commedia degna di Molière: il dialogo tra Mirabell e l'incantevole Millamant, che litigano sempre per poi prendere, alla fine, "la via del mondo", sposandosi, ricordano lo Shakespeare di *Much Ado About Nothing*. Ma è un dialogo di brillanti concetti antietici, alla maniera barocca. Il secolo XVIII ammirava ancor più [995] la tragedia *The Mourning Bride* (La sposa in lutto, 1697), che il gusto moderno, abituato alla tragedia elisabettiana, non apprezza più. Si prendeva troppo sul serio l'affermazione dello stesso Congreve di non essere un poeta ma soltanto un *gentleman* dilettante. Hodges, l'ultimo biografo di Congreve, rivela come questi fosse un *gentleman* in un'accezione molto elevata del termine, uomo coltissimo e artista consapevole, ma non un *gentleman* vittoriano. La "moralità" dell'espressione e delle situazioni non gli importava, forse perché non pretendeva di fotografare i costumi reali; il suo intento era la creazione di un mondo fantastico di creatura senza responsabilità: è il drammaturgo della "fancy"<sup>56</sup>. Congreve (e la sua poesia classica lo conferma) è un poeta senza emozione, un poeta dell'intelligenza pura. E tale è *The Mourning Bride*, opera fuori da tutte le norme del teatro inglese, che Johnson considerava degna di Racine. In Congreve il Neobarocco di Dryden, Otway e Wycherley si presenta perfettamente calmo; e avendo recuperato la compostezza aristocratica, diventa Rococò.

Ma questo Rococò era incomprensibile allo spirito puritano della classe che aveva vinto con i *whigs* ribelli del 1688, la borghesia. Rivoltandosi contro la commedia indecente, essa pretese di difendere la morale pubblica, ma arrivò ad attaccare la stessa arte. *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* (Breve considerazione sull'immoralità e l'empietà del teatro inglese, 1698), un vigoroso libello del pastore dissidente Jeremy Collier, denunciava con una certa ragione il carnevale permanente di adulteri e dissolutezze sul palcoscenico inglese dell'epoca, ma falliva completamente rispetto all'esigenza di un'arte che promuovesse la morale pubblica. Il commediografo più preso di mira da Collier fu John Vanbrugh (1664-1726), il notevole architetto dei grandi castelli dell'epoca del duca di Marlborough (e considerato Sacheverell Sitwell il maggiore architetto del barocco inglese); per il proprio divertimento e per quello dei suoi amici nobili egli scrisse delle farse oscene, con un'abilità scenica che ricorda la "commedia di cappa e spada" spagnola. In una di queste farse comparve per la prima volta, sul palcoscenico, un letto. Vanbrugh suscitò [996] un'ira particolare nei suoi avversari perché rappresentava con la medesima indecenza l'ambiente borghese, prendendosi gioco del sentimentalismo ipocrita. Questa polemica e

---

<sup>56</sup> N. d. t.: Fantasia, capriccio.

l'influenza moralizzatrice della corte della regina Anna si riflettono nell'opera di George Farquhar (ca. 1677 - 1707): i suoi intrecci continuano a essere indecenti (avendo sempre come tema la seduzione ben riuscita), ma il linguaggio è moderato, e l'amore si dà arie romantiche. Farquhar è del resto, tra tutti questi commediografi così abili, il maggior tecnico della scena: *The Beaux' Stratagem* (Lo stratagemma dei bellimbusti, 1707) è, dal punto di vista puramente teatrale, la più grande commedia della letteratura inglese, piena di brio e di interesse, e non priva di una certa poesia del paesaggio delle *Midlands*<sup>57</sup>, dei *castles* (castelli), degli *inns* (locande) e delle *highways* (strade maestre) del Rococò inglese: un romanticismo "all'aria aperta". Ma lo stile della Restaurazione non sopportava questo linguaggio moderato. Senza il cinismo si perdeva il moralismo segreto, che si trasformava in moralismo aperto, sentimentale. La commedia "onesta" di Steele è già così: è la transizione al dramma borghese e al romanzo psicologico.

Durante il XIX secolo la commedia della Restaurazione costituì la "regione proibita" della letteratura inglese: nella critica di Hazlitt si incontra ancora un'eco della grande ammirazione che il XVIII secolo dedicava a Wycherley, Congreve e Farquhar; tuttavia Macaulay già trovava che «*this part of our literature is a disgrace to our language and our national character*»<sup>58</sup>. E tutta l'epoca vittoriana, profondamente vergognata, gli diede ragione.

L'attuale valorizzazione della commedia della Restaurazione viene dagli anni 1920; il libertinismo letterario del [primo] dopoguerra, entusiasta per l'ambiente finemente pittoresco del Rococò inglese, scoprì nella commedia della Restaurazione un mondo artistico di qualità superiore (apprezzamento che può considerarsi definitivo), non preoccupandosi dell'"immoralità" di un teatro al quale i manuali e le antologie destinati al grande pubblico si limitavano ad alludere con poche e prudenti parole, come se si fosse trattato di uno scandalo. [997] Perfino un "moderno" come Archer<sup>59</sup>, traduttore di Ibsen e amico di Shaw, trovava la commedia della Restaurazione «*stupid, nauseous and abominable*»<sup>60</sup>. L'indignazione fu così grande perché questa commedia venne interpretata come lo specchio fedele della società di quell'epoca: le opere di Wycherley e Vanbrugh sarebbero state l'immagine dei costumi inglesi tra il 1660 e il 1710<sup>61</sup>, e il fatto che tali costumi fossero stati possibili nella terra di Dickens e Tennyson scandalizzava il mondo vittoriano.

Esistono certi motivi per accettare l'equazione tra la commedia e la società del 1660. Dopo il regime puritano, la restaurazione della monarchia aristocratica ebbe come conseguenza un improvviso sollievo, subito degenerato in dissolutezza e cinismo. Alla corte di re Carlo II si parlava con le dame come si parla nelle commedie di Wycherley e Vanbrugh; l'adulterio, il rapimento e lo

---

<sup>57</sup> N. d. t.: Le Midlands sono una storica regione dell'Inghilterra.

<sup>58</sup> N. d. t.: «Questa parte della nostra letteratura è una disgrazia per la nostra lingua e per il nostro carattere nazionale».

<sup>59</sup> W. ARCHER, *The Old Drama and the New*, New York, 1929.

<sup>60</sup> N. d. t.: «Stupida, nauseante e abominevole».

<sup>61</sup> J. PALMER, *The Comedy of Manners*, London, 1913.

stupro erano spettacoli comuni e quasi pubblici. L'individuo più dissoluto della corte e amico intimo del re, il conte di Rochester (John Wilmot, 1647-1680), confermò con la propria vita, e anche con la propria letteratura, l'autenticità del panorama morale della commedia della Restaurazione. Rochester è il Dryden di un mondo di ubriacconi e prostitute; ma il paragone non offende il grande uomo di lettere. Rochester, un tempo presentato come inventore occasionale di alcuni versi felici, sprecò un talento straordinario; la critica moderna arriva a lamentare un genio che la letteratura inglese avrebbe perduto. Una tragedia, *Valentinian* (Valentiniano, 1685), rivela in Rochester il discepolo di Beaumont e Fletcher e l'emulo di Otway. *Sodom, or the Quintessence of Debauchery* (Sodoma, o la quintessenza della dissolutezza, 1684) è l'ultimo prodotto della *cavalier poetry*. La motivazione psicologica della dissolutezza di Rochester fu uno scetticismo amaro e un po' misantropico; la sua *A Satyr against Reason and Mankind* (Satira contro la ragione e l'umanità), [1698] sia avvicina più a Swift che a Dryden, e rivela al contempo un maestro del verso inglese. Le poesie di Rochester non sono semplici "vers de société"<sup>62</sup>. Il sentimento dell'uomo dissoluto è più sincero nella poesia che nella vita. I versi iniziali di *Love and Life* (Amore e vita):

*All my past life is mine no more;  
The flying hours are gone,  
Like transitory dreams giv'n o'er  
Whose images are kept in store  
By memory alone*<sup>63</sup>

esprimono un concetto barocco con la profondità emotiva e nella forma semplice di un Cowper, di un preromantico. Con tutto ciò, il genio poetico di Rochester non ha nulla a che vedere con la sua qualità di testimone in favore della veracità della commedia della Restaurazione. Ma c'è un altro testimone, più geniale e più probante: Pepys.

Il *Diary* (Diario) di Samuel Pepys (1633-1703) costituisce il documento più singolare della letteratura inglese: non appartiene alla letteratura propriamente detta, perché Pepys non l'aveva destinato alla pubblicazione. Lo scrisse utilizzando una stenografia, creando così innumerevoli difficoltà di decifrazione, di modo che anche le migliori edizioni non sono esenti da errori. La maggior parte delle edizioni è intenzionalmente incompleta, perché nessuno ha osato trascrivere i resoconti di certe avventure erotiche del diarista. Lo stesso Pepys, in tali occasioni, inseriva tra le

---

<sup>62</sup> N. d. t.: Versi composti per particolari contesti famigliari o sociali.

<sup>63</sup> N. d. t.: John WILMOT Earl of Rochester, *Love and Life*, vv. 1-5: «Tutta la mia vita passata non è più mia / Le ore fuggivevoli se ne sono andate / Come sogni passeggeri ormai svaniti / Le cui immagini sono conservate / Dalla memoria soltanto».

parole inglesi delle parole straniere per mascherare la verità; ma non la tradì mai. Il *Diary* è la più completa autorivelazione di qualsiasi uomo in qualsiasi epoca della letteratura. Non facendo alcuna distinzione tra qualità rispettabili e piccole vanità, tra atteggiamenti dubbi e sordidi vizi, tra [999] argomenti della più grande importanza politica e occupazioni di una meschinità ridicola, Pepys annotò ogni cosa nei suoi quaderni: le sedute del consiglio del re e le ore trascorse con Doll Lane nella taverna, le rappresentazioni di Shakespeare e di Dryden e le osservazioni sul caffè e sul cioccolato, i lavori seri presso l'ammiraglio e con gli scienziati della Royal Society e le orge sfrenate o i momenti di noia trascorsi in casa con la moglie gelosa, le ore passate a dormire in chiesa durante il sermone, i litigi col sarto, l'amministrazione della sua considerevole fortuna, le meditazioni religiose; tutto questo mescolato senza la minima preoccupazione letteraria. Il grande valore del *Diary* sta, innanzitutto, nella sincerità assoluta del diarista. Con un «...and so to bed»<sup>64</sup> terminano tutte le annotazioni; Pepys scrive, per così dire, nudo, senza abbellimenti, rivelandosi nella maniera più completa. E' un uomo "misto", come l'immensa maggioranza degli uomini, pieno di qualità e difetti contraddittori. Politico e amministratore eminente, *gentleman* colto e quasi erudito, che già preferisce le scienze naturali alla filologia umanista, avaro e generoso, dissoluto e amabile, Pepys è un aristocratico inglese non puritano; i *whigs* del XVIII secolo saranno così. E' il tipo del liberale inglese, liberale anche rispetto alla verità. Pepys fu forse il solo uomo al mondo che si sia rivelato in maniera così franca. Mostra in tal modo "la condizione umana" che, secondo Montaigne, ogni uomo rappresenta. Il suo diario è, come diceva Stevenson, «a Bible of human being»<sup>65</sup>, un commentario permanente sul modo di essere uomo. L'altra grande qualità del *Diary* risiede nelle sue enormi dimensioni: è completo. L'uomo Pepys è al centro del suo mondo; riflette i grandi avvenimenti dell'epoca (l'incoronazione del re, la guerra con l'Olanda, l'incendio e la peste di Londra) come pure la vita quotidiana, gli intrighi politici della corte e del parlamento, le avventure e gli adulteri, i litigi di famiglia, il teatro, i melodrammi, i caffè, le riunioni scientifiche, la Borsa, i pirati, i commercianti, gli ebrei, i levantini, il porto di Londra, le librerie e i bordelli. C'è tutto. E' il panorama più completo che esista di qualunque epoca, dipinto senza pretese di composizione letteraria; un universo letterario come quello di Dante o di Balzac.

La qualità in comune tra Pepys e il suo mondo è la passione sfrenata per i piaceri e i divertimenti, soprattutto i piaceri sessuali. In questo senso Pepys conferma la commedia della Restaurazione. Per lui il mondo è un luogo in cui la gente si distrae, una festa permanente, uno [1000] spettacolo divertente. L'atteggiamento di Pepys è essenzialmente quello dell'artista "*pour qui le monde visible existe*"<sup>66</sup>; così egli divenne un artista inconsapevole, e proprio per questo grande. Ma quel libertino

---

<sup>64</sup> N. d. t.: «E adesso, a letto».

<sup>65</sup> N. d. t.: «Una Bibbia dell'essere umano».

<sup>66</sup> N. d. t.: «Per il quale il mondo visibile esiste», citazione dal *Journal* dei fratelli Goncourt.



non è l'intero Pepys: esiste anche un Pepys amministratore, scienziato e borghese rispettabile; e nel suo mondo ci sono attività (politica, commercio, lavoro) di cui la commedia della Restaurazione non tiene conto. I commediografi sono artisti di un'altra specie. L'atteggiamento di Pepys è quello dello spettatore impressionista; l'atteggiamento dei commediografi è quello degli artisti consapevoli, che scelgono tra il materiale disponibile un frammento per trattarlo senza responsabilità verso il mondo reale, sentendosi responsabili soltanto di fronte al foro dell'arte. In confronto all'ampia "commedia umana" di Pepys, la commedia di Wycherley è di una grossolanità fantastica, quella di Congreve di una delicatezza non meno fantastica, quella di Vanbrugh e Farquhar è teatro puro e semplice, fantastico e irreale come il teatro di Gozzi. Il confronto con Pepys definisce lo stile della commedia della Restaurazione, stile che solo in Congreve si rivela del tutto: è il Rococò.

Riguardo all'Arcadia si verificò il medesimo fenomeno stilistico. Non è trascorso molto tempo da quando gli storiografi della letteratura hanno accettato il termine "Barocco"; il termine "Rococò", già perfettamente definito nella storia delle arti plastiche, non veniva ancora accolto nella storiografia letteraria. Al massimo veniva usato per caratterizzare la piccola poesia anacreontica, tedesca o francese, o i poemi eroicomici del tipo del *Rape of the Lock* (Il ricciolo rapito, 1712) di Pope. L'Arcadia e la commedia della Restaurazione rivelano l'importanza del Rococò nella storia letteraria. Forse il suo maggior rappresentante è Marivaux. Il Rococò letterario sarebbe dunque una fase intermedia tra due classicismi, quello di Racine e quello di Goethe. Ma la cronologia del classicismo inglese, di Pope e di Johnson, non va d'accordo con ciò. In ogni caso, Rococò e realismo sono concetti che si escludono a vicenda. Il Rococò stilizza la realtà, scegliendone gli aspetti graziosi e impiegando tutto lo spirito ingegnoso dell'intelligenza raffinata per alludere, più o meno apertamente, alla sessualità. Si allontana sempre più dal mondo reale, creando mondi fantastici dell'amore libero. Lamb, il grande saggista inglese, fu il primo ad osservare, in *The Artificial Comedy of the Last Century* (1822), quest'indole della commedia della Restaurazione: secondo lui essa sarebbe un regno di sogni e di fate completamente irreale e al di fuori di tutte le norme morali. L'epoca vittoriana non comprese [1001] questa definizione stilistica: trovò strana la "difesa dell'immoralità", della "macchia della letteratura inglese". Oggi non sono molti coloro che sottoscriverebbero le espressioni forti di Macaulay o di Archer. E gli ultimi sostenitori ostinati della corrispondenza perfetta tra i costumi e le commedie della Restaurazione non possono fare a meno di limitare tale tesi mediante considerazioni di natura sociologica: la commedia di Wycherley e Congreve, contemporanea alla letteratura di Milton e Bunyan, non rappresenterebbe un panorama completo della società inglese della Restaurazione, ma solamente un piccolo settore aristocratico,

quello che applaudiva e in parte scriveva quelle commedie<sup>67</sup>. Ma per quanto riguarda quei circoli, studi recenti sulle cause per adulterio e divorzio nei tribunali dell'epoca confermano di nuovo il realismo brutale e sincero dei commediografi<sup>68</sup>.

Questa maniera di trattare la letteratura di finzione per far quadrare la documentazione sociologica è pericolosa sia per la sociologia che per la letteratura, in quanto confonde arte e realtà. La logica della composizione scenica e del dialogo, nella commedia della Restaurazione, non è quella della realtà: obbedisce a certe convenzioni teatrali, non molto differenti da quelle del *vaudeville* parigino e dell'operetta viennese. Ma *vaudeville* e operetta non riflettono la realtà di Parigi e di Vienna. Il livello letterario molto più alto della commedia inglese è un argomento a favore della tesi di Lamb, che è stata difesa dal critico americano Stoll<sup>69</sup>, che ha definito la commedia della Restaurazione una mera creazione artistica. Sarà opportuno verificare l'origine letteraria di questa creazione; e qui si apre un problema cronologico difficile.

A favore della tesi di Lamb e Stoll si può addurre il fatto che la commedia della Restaurazione sopravvisse ai costumi della Restaurazione. Continuò a fiorire sotto il governo della moralissima regina Anna, e qualcosa dello spirito della Restaurazione vive ancora nelle satire di Pope e di Swift e nei romanzi di [1002] Fielding. Non esiste letteratura più ricca di spirito, cinica e intenzionalmente amorale delle lettere che Lady Montagu (Mary Wortley, 1689-1762) scrisse da Vienna, da Costantinopoli e dall'Italia: questa è "letteratura della Restaurazione del 1660" scritta intorno al 1730. Gli stessi inizi sono incerti. Beaumont, Fletcher e Shirley scrissero commedie che anticipavano lo stile di Etherege e Wycherley. L'intensificarsi di questo stile dopo il 1660 non si spiega, tuttavia, con motivi letterari: per lo meno, non se ne trovano le ragioni nella letteratura inglese. I critici del passato si mostrarono soddisfatti di questa circostanza, che permetteva loro di ripulire l'immagine della casta Inghilterra attribuendo le responsabilità all'influenza dei "francesi dissoluti". Ma di tutto questo non c'è nulla. L'influenza, già verificata, del romanzo eroico-galante sulla tragedia della Restaurazione non può essere qualificata come immorale. I rapporti dei commediografi inglesi con Molière sono deboli; e Molière è decente nelle situazioni e nel dialogo, non è mai osceno. Per trovare, in Francia, un'immoralità analoga è necessario avanzare nel tempo di alcuni decenni, fino alla Reggenza, a quell'esplosione di indecenza nella vita come nella letteratura dopo la morte di Luigi XIV, autentica "Restaurazione" francese. Ma questo accade mezzo secolo dopo la Restaurazione inglese, e sono gli stessi inglesi che esportano a Parigi le loro oscenità. Vi è un vero e proprio scambio tra Dancourt e Vanbrugh. La commedia della Restaurazione non è una

---

<sup>67</sup> J. W. KRUTCH, *Comedy and Conscience after the Restoration*, New York, 1924; K. M. LYNCH, *The Social Mode of Restoration Comedy*, New York, 1926.

<sup>68</sup> G. S. ALLEMAN, *Matrimonial Laws and the Materials of Restoration Comedy*, Wallingford, Pe., 1942.

<sup>69</sup> E. E. STOLL, *The Beau Monde at the Restoration*, in "From Shakaspeare to Joyce", New York, 1944.

creazione francese sul suolo inglese. Tra Restaurazione e Reggenza esiste una relazione di analogia; e lo studio della letteratura della Reggenza promette chiarimenti più completi quanto alle origini dello stile della Restaurazione.

L'“opposizione”, in Francia, ebbe inizio negli ultimi anni del XVII secolo, quando le disgrazie politiche e militari si accumularono su Luigi il Grande e la Francia, “gloriosa ed esausta”, non era più gloriosa ma soltanto esausta. Il re ascoltò (o fece a meno di ascoltare) diversi avvertimenti, nessuno così insistente, perché nessuno altrettanto prudente, quanto quelli di Fénelon (François de Salignac de la Mothe-Fénelon, 1651-1715). [1003] L'arcivescovo di Cambrai è una delle personalità più forti della storia spirituale della Francia, tanto forte da sopravvivere alla propria opera, quella di un precursore senza discepoli diretti. Quasi tutta la sua letteratura, oggi illeggibile, non è conosciuta se non attraverso i brani scelti delle antologie scolastiche. Lo stile di Fénelon, fluido, elegante, pieno di immagini convenzionali, untuoso, *ondoyant*<sup>70</sup>, è l'espressione perfetta della sua personalità inquieta, che si nasconde dietro alla buone maniere. L'intelligenza curiosa di questo grande aristocratico sfugge alle definizioni. Egli stesso confessò: «*Je ne puis expliquer mon fond*»<sup>71</sup>. Cominciò la sua carriera ecclesiastica come catechista di ragazze protestanti convertite al cattolicesimo, e mantenne sempre, come educatore e come uomo, un atteggiamento semifemminile, dandosi agli altri con amore esaltato ma riservando per se stesso la porzione più intima, inaccessibile, della sua anima. Esteriormente era il tipo del cappellano di corte, amabile, un po' compiacente, elegante; ma dietro a ciò nascondeva un'ambizione smisurata di aristocratico orgoglioso. La carriera ecclesiastica avrebbe dovuto servirgli per diventare vescovo, arcivescovo, forse cardinale, forse ministro, come furono ministri Richelieu e Mazzarino. L'obiettivo pareva già quasi raggiunto, quando venne nominato educatore del Delfino, vale a dire futuro ministro del futuro re di Francia. Fénelon possedeva il genio pedagogico, comune a tutti i grandi precursori. Attraeva gli uomini, irresistibilmente, e soprattutto le donne. Il suo stesso metodo pedagogico, che rispettava la natura dell'allievo ma si insinuava nella sua anima, ha qualcosa di femminile: per la prima qualità, anticipò la pedagogia di Rousseau; per la seconda, Fénelon fu il perfetto educatore di principi. Educare l'erede della corona, per poi diventare suo ministro e signore, era un progetto molto barocco, che avrebbe potuto essere eseguito da uno di quei “segretari” del “machiavellismo” leggendario. Ma il progetto fallì. [1004] Fénelon cadde in disgrazia. Fu nominato arcivescovo, sì, ma in provincia, a Cambrai, e invece di ricevere la berretta da cardinale fu condannato come eretico. Fénelon divenne allora un “oppositore”, ma non per quel motivo: il suo piano barocco fallì perché i suoi fini non erano barocchi.

---

<sup>70</sup> N. d. t.: *Ondoyant*: ondeggiante, nel senso di instabile, mutevole.

<sup>71</sup> N. d. t.: «Non posso spiegare la mia indole».

Il pensiero di Fénelon non appartiene al mondo dell'Illuminismo; l'arcivescovo non era razionalista né liberale. Il suo pensiero, semplicemente, si prestava a interpretazioni meno ortodosse. Non è un pensatore della Francia moderna. La Francia antica, tuttavia, fiutò in lui un pericolo. Bossuet lo combattè con un'acrimonia che gli oggetti della polemica non sempre giustificavano; e il "monseigneur de Cambrai"<sup>72</sup> non fu mai perdonato. Al contrario, l'amore che i cattolici liberali e il seminario di Saint-Sulpice mantennero nei suoi confronti contribuì a perpetuare l'ostracismo della sua memoria. L'abbé Bremond, modernista che non ruppe con la Chiesa e umanista che diffuse il Romanticismo, ne scrisse un'apologia che equivale a una confessione. Nella "Querelle des anciens et des modernes", Fénelon fu dalla parte dei classici; ma voleva un Classicismo modernizzato, sentimentale e colorito, semiromantico. Per amore verso i poveri e gli umili raccomandò al re un governo più mite, meno bellicoso, più sociale; ma il suo filantropismo non toccava il potere assoluto né i privilegi dell'aristocrazia; era un filantropismo da gran signore patriarcale, che De Maistre<sup>73</sup> avrebbe potuto approvare. Il suo misticismo è della stessa specie: una religione degli eletti dell'amore, di un'aristocrazia della corte di Dio. Fénelon appartenne sotto ogni aspetto alla classe dirigente del XVII secolo, e tuttavia «*Je ne puis expliquer mon fond*»: non poteva perché nel fondo della sua anima c'era il sentimento, inesplicabile per definizione. Per quel suo sentimento, l'aristocratico barocco appartenne all'opposizione aristocratica contro "ce grand roi bourgeois" e all'opposizione sentimentale, già preromantica, del secolo XVIII. Fénelon anticipa quella che sarà l'opposizione della Reggenza: è neobarocco, "liberale" come i futuri classicisti, sentimentale come i futuri preromantici, e parla molto d'amore, per quanto non sempre dell'amore mistico.

La Reggenza è la vittoria dell'"opposizione" contro il regime di Luigi XIV. Ma quale fu l'obiettivo della ribellione? Una rivolta contro l'amministrazione burocratica e mercantilista del re o contro l'ipocrisia clericale e l'assolutismo arbitrario? Nella Reggenza si confondono due opposizioni differenti: una, reazionaria, che pretende di tornare alla politica barocca, e l'altra, progressista, che pretende di distruggere il regime. Da entrambe le parti ci sono aristocratici e borghesi, [1005] per motivi differenti. Tra i reazionari l'aristocratico Saint-Simon attacca le nuove classi in ascesa, mentre il borghese scontroso La Bruyère attacca i residui dello spirito aristocratico. I "progressisti" sono, da un lato, i *libertins* del Rococò: Regnard, Dancourt, Gresset e *tutti quanti*<sup>74</sup> pretendono di divertire l'aristocrazia liberata dall'ipocrisia; dall'altro lato vi sono borghesi-artisti, che perfezionano una sensibilità libera, come Marivaux (artista del Rococò borghese) e letterati di professione che preparano l'avvento dei plebei, come Lesage. La distinzione tra "reazionari" e

---

<sup>72</sup> N. d. t.: "Monsignore di Cambrai".

<sup>73</sup> N. d. t.: Su De Maistre si veda il cap. 7.1, pp. 1412 ss.

<sup>74</sup> N. d. t.: In italiano nell'originale.

“progressisti” della Reggenza è relativamente facile, più nello stile che nell’ideologia: i primi scrivono con gravità barocca, gli altri con leggerezza rococò.

Saint-Simon (Louis de Rouvroy, duca di 1675-1755), orgogliosissimo della sua nobiltà, che odia furiosamente gli “inferiori”, i bastardi del re, la piccola aristocrazia e la borghesia, rappresenta un’opposizione assurda. Non ha il diritto di parlare in nome dell’autentica nobiltà medievale, né dell’aristocrazia colta, di quella guerriera o di quella amministrativa. E’, fondamentalmente, un signorotto di campagna stupido, privo di idee politiche definite e di una tendenza ragionevole. Non è neppure capace di servire per «*savoir le mieux qu’il pourrait les affaires de son temps*»<sup>75</sup>, come pretendeva, perché falsifica l’immensa documentazione delle sue *Mémoires* (Memorie) con errori involontari e menzogne intenzionali. Come politico e come storiografo Saint-Simon sarebbe stato del tutto dimenticato, se non fosse stato un grande scrittore, un vero “immortale”. Saint-Simon potrebbe forse essere la maggior testimonianza, in tutta la storia della letteratura universale, del valore autonomo della letteratura.

Un luogo comune convenzionale definisce Saint-Simon il Tacito di Luigi XIV. Nessuna definizione potrebbe essere più inesatta. Tacito, digrignando [1006] i denti, condensa il proprio stile in giudizi epigrammatici; Saint-Simon, dopo le umiliazioni vere o immaginarie subite in passato a corte, dà sfogo alla sua ira in estesi panorami caricaturali. Tacito vuole rappresentare l’atteggiamento dell’uomo indipendente di fronte alla tirannia; Saint-Simon vorrebbe umiliare tutti gli altri, stabilendo la tirannia degli alberi genealogici. Tra Tacito e Saint-Simon esiste una sola vera analogia, quella dei punti di vista politici: quello dello “storiografo repubblicano” dell’epoca degli imperatori tirannici e quello del *frondeur* dell’epoca di Madame de Maintenon. Ciò che hanno in comune è l’anacronismo. Al di là di questo, Tacito è un portavoce dell’intelligenza superiore, mente Saint-Simon è un titolato incolto; Tacito è un giudice e Saint-Simon uno spettatore, sebbene focoso. E’ facile dire che l’inattività forzata del cortigiano gli aveva imposto quell’atteggiamento da spettatore, da artista; ma non tutti gli aristocratici oziosi diventano artisti. Non esiste altro caso di un genio tanto individuale, tanto resistente a spiegazioni in termini di ambiente, epoca o razza. Per il resto, quasi non è possibile dire qualcosa di nuovo sullo stile di Saint-Simon dopo l’analisi magistrale di Taine e le osservazioni di Auerbach: lo stile in cui risiede tutto il suo valore è come un fenomeno isolato, sospeso nell’aria. Il linguaggio di Saint-Simon è un po’ arcaico, è quello del XVII secolo; e le *Mémoires* non furono pubblicate prima della fine del XVIII secolo. I due fatti sono un simbolo dell’anacronismo politico e letterario di Saint-Simon. La sua composizione è confusa come quella dei prosatori precedenti la riforma di Jean-Louis de Balzac; la sua espressione è “rara” come quella dei poeti precedenti la riforma di Malherbe. In questi difetti risiede la sua

---

<sup>75</sup> N. d. t.: «Conoscere quanto meglio possibile gli avvenimenti dei suoi tempi».

grandezza. L'unione di un sostantivo e un aggettivo gli dà sempre un'immagine, quasi sempre una metafora inedita. Due o tre proposizioni non costituiscono per lui una frase coordinata, un periodo, ma un torrente di parole che copre di ingiurie l'odiato avversario. Saint-Simon è uno stilista così grande perché non aspira ad avere uno stile; con lui si potrebbe imparare a scrivere, se non fosse impossibile apprendere questo massimo livello dell'arte letteraria.

La singolarità di Saint-Simon all'interno di una letteratura intensamente sociale come quella francese risiede nel carattere asociale del memorialismo. Se avesse potuto, Saint-Simon avrebbe fatto saltare in aria tutta quella gente che non valeva nulla. Non aveva alcun diritto morale di giudicare così gli altri, ma l'ironia della storia volle che avesse ragione: non valevano nulla. Da ciò la veracità [1007] del suo resoconto, al di là delle inesattezze e delle calunnie. Machiavelli avrebbe aggiunto: "...e la gente è sempre così"; e in effetti le *Mémoires* sono un commentario durevole sulla bassezza umana. La psicologia di Saint-Simon è quella di La Rochefoucauld: vanità e interesse sono gli unici moventi delle azioni umane. L'espressione "*condition humaine*" (condizione umana), tanto cara a Montaigne e a Pascal, muta il suo senso nelle mani di Saint-Simon: senza pietà, egli mostra le sue vittime per così dire nude, spogliate di tutto ciò che non è essenziale, di modo che si veda soltanto la "*humaine condition*": l'estrema decadenza morale e fisica. Cadono a terra la solennità dello stile e l'abbigliamento ufficiale: appaiono nudi i miserabili. Il duca Tizio è un imbecille; il conte Caio è un venduto; la duchessa è una prostituta, la contessa una stupidotta, il ministro un ladro, il generale un fanfarone e un codardo, il vescovo un ipocrita infame. Saint-Simon ritiene che siano così perché sono arrivati alle loro posizioni senza una sufficiente quantità di sangue blu nelle vene, e in questo lui stesso si dimostra un imbecille; ma quanto ai risultati, aveva ragione. Le sue caricature vivono e vivranno sempre, perché la gente è sempre così, nelle corti, nelle anticamere e nelle assemblee. Con tutto ciò, Saint-Simon non è un caricaturista, perché il grande stilista non possiede la capacità di stilizzare: gliene manca la calma. E' un pittore, che arriva al culmine della sua arte quando si tratta di descrivere le riunioni di quelle caricature: muore un principe, e Saint-Simon osserva la disperazione mal dissimulata di coloro che hanno perso l'impiego, e l'allegria per nulla dissimulata degli eredi, mentre il cadavere viene portato fuori come un cane morto; si riuniscono i gradi per annullare il testamento del grande re, e Saint-Simon va in estasi nel vedere umiliati i favoriti e i cortigiani, senza tuttavia che gli sfugga l'imbecillità dei vincitori. E' un inferno, e Saint-Simon è il suo Dante. Possedeva una visione concreta di ciò in cui gli altri vedevano soltanto astrazioni classiche. E' un uomo e uno scrittore barocco in mezzo a ombre letterarie importanti. E' il maggior poeta della sua epoca.

Per giustificare i difetti del suo linguaggio Saint-Simon afferma: «*Je ne fus jamais un sujet académique*»<sup>76</sup>. Se lo fosse stato, non sarebbe stato quel gran poeta in prosa che fu. I suoi “successori”, nell’unico senso in cui Saint-Simon poteva avere dei successori, furono coloro che rimasero su una posizione di irriducibile opposizione all’evoluzione del Classicismo (per ricorrere a un’espressione borghese: furono gli accademici) e sarebbero degni di figurare come personaggi [1008] nelle *Mémoires* de Saint-Simon. Jean-Baptiste Rousseau (1670-1741) è il più accademico di tutti i poeti francesi, virtuoso della retorica altisonante a vacua, figura ridicola di “profeta contro i tempi” ma “in dodicesimo”<sup>77</sup>. Ma quando Voltaire espresse l’opinione che la sua *Ode à la Postérité* (Ode alla Posterità) non avrebbe raggiunto il suo obiettivo, si sbagliò almeno in parte: perché Jean-Baptiste Rousseau fu il poeta francese più letto del XVIII secolo, fino alla rivoluzione romantica; incarnò lo spirito di resistenza dell’“*Ancien Régime*”, politico e letterario. Colui che ne scrisse il famoso necrologio poetico, Jean-Jacques Le Franc de Pompignan (1709-1784), non ebbe la sua stessa sorte, se non grazie a un epigramma di Voltaire. Era un poeta assai superiore a Rousseau, e le sue versioni dei *Salmi* (fu sinceramente religioso, e mostrò del coraggio personale prendendo posizione contro i “*philosophes*”) meriterebbero rispetto. Invece, la sua traduzione poco felice di *Geremia* offrì a Voltaire l’opportunità di comporre il più famoso epigramma della letteratura francese:

*Savez-vous pourquoi Jérémie  
A tant pleure pendant sa vie?  
C’est qu’en prophète il prévoyait  
Qu’un jour Le Franc le traduirait*<sup>78</sup>.

La Harpe riferisce tuttavia che Voltaire arrivò ad ammirare l’*Ode sur la mort de Jean-Baptiste Rousseau* (Ode in morte di Jean-Baptiste Rousseau) di Le Franc; malgrado certe qualità dell’ode, questo basta a provare il gusto reazionario di Voltaire in materia di poesia. Nel 1765 l’ode pindarica era già un genere (barocco) privo di senso. L’insistenza su questo genere finì per guastare il pregevole talento di Malfilâtre (Jacques-Charles-Louis de Clinchamp de M., 1732-1767), recentemente riscoperto come precursore di Chénier.

Dal punto di vista del valore letterario non è possibile porre Jean-Baptiste Rousseau e Le Franc de Pompignan nella categoria di Saint-Simon; [1009] essi appartengono, tuttavia, alla medesima

<sup>76</sup> N. d. t.: «Non sono mai stato un tipo accademico».

<sup>77</sup> N. d. t.: Di piccolo formato, in scala ridotta.

<sup>78</sup> N. d. t.: VOLTAIRE, *Epigrammi*: «Sapete perché Geremia / Ha pianto tanto durante la sua vita? / E’ perché come profeta aveva previsto / Che un giorno Le Franc l’avrebbe tradotto».

categoria degli “stilisti”, definiti dallo stile come espressione personale o come norma accademica. In ogni caso, costoro pongono l’espressione al di sopra dell’idea, e questo è comune a tutti coloro che si oppongono a una corrente letteraria. Ma i “reazionari” non si incontrano soltanto tra i difensori dell’ordine aristocratico; un reazionario borghese è Jean de La Bruyère (1645-1696), che è uno stilista in un altro senso ancora: non molto personale, né impersonalmente accademico, ma uno straordinario artista della parola, della frase, del paragrafo. In questo senso La Bruyère è il maggior prosatore della lingua francese, e il superlativo non è un’esagerazione. L’obiettivo di La Bruyère è “attirare l’attenzione” su ciò che ha da dire; e il “dire” diventa per lui l’argomento principale. La Bruyère è l’unico scrittore delle letterature moderne che abbia assimilato perfettamente i precetti della retorica antica: usa con il più grande virtuosismo tutte le arti e anche i trucchi degli oratori politici e forensi di Atene e di Roma, la scelta efficace di parole concrete e pittoresche, la ricercatezza delle conclusioni sorprendenti delle frasi, la composizione ingegnosa dei “ritratti”, che erano la sua maggiore specialità. E’ un artista puro. Il contenuto, il pensiero contano meno. «*Tout est dit, et l’on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu’il y a des hommes, et qui pensent*»<sup>79</sup>. Non è un pensatore, ma pretende di esserlo. E’ uno spettatore della società aristocratica dalla quale dipende, e lo spettacolo lo rende di cattivo umore fino all’indignazione. E’ un *frondeur* come Saint-Simon, ma non ha nemmeno la forza di fare un’opposizione clandestina; il suo pessimismo è del tutto passivo, è il pessimismo di uno stoico rassegnato. La sua psicologia, che è quella di La Rochefoucauld, ammette eccezioni di amore e di bontà; ammette perfino una specie di morale laica, purché l’individuo non diventi un libero pensatore. Odiava gli “*espirits forts*”<sup>80</sup>, ai quali dedicò una parte polemica del suo libro, peraltro la più debole. Arte della retorica e pessimismo stoico, non privo di religiosità, sono cose molto barocche, e La Bruyère è, in effetti, il più barocco degli scrittori francesi. Come il La Bruyère stilista sa scegliere [1010] le parole, il La Bruyère satirico sa scegliere gli argomenti. Lamenta il fatto che «*un homme né chrétien et Français se trouve contraint dans la satire; les grands sujets lui sont défendus...*»<sup>81</sup> e pertanto sminuisce “*les grands sujets*”: è una versione originale del “disinganno” barocco. A corte vede «*l’or qui éclate [...] sur les habits de Philémon*»<sup>82</sup>, gli ornamenti, l’orologio del personaggio, un capolavoro di gioielleria, i diamanti alle dita, e ne conclude: «*... il faut voir du moins des choses si précieuses: envoyez-moi cet habit et ces bijoux de Philémon, je vous quitte de la personne*»<sup>83</sup>. In un’altra compagnia, meno aristocratica, La

<sup>79</sup> N. d. t.: Jean de LA BRUYÈRE, *Les Caractères, Des Ouvrages de l’Esprit*: «Tutto è stato detto, e si arriva troppo tardi dopo più di settemila anni che gli uomini esistono e pensano»; cfr. cap. 5.5, p. 900.

<sup>80</sup> N. d. t.: “Spiriti forti”, nel senso di liberi pensatori.

<sup>81</sup> N. d. t.: Jean de LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, I, 65: «Un uomo nato cristiano e francese si ritrova limitato alla satira; i grandi argomenti gli sono preclusi».

<sup>82</sup> N. d. t.: *Ibidem*, *Du mérite peronnel*, 27: «L’oro che luccica [...] sugli abiti di Filemone».

<sup>83</sup> N. d. t.: *Ibidem*: «...bisogna pur vedere delle cose così preziose: inviatemi quell’abito e quei gioielli di Filemone; vi faccio grazia della persona».



Bruyère ha l'opportunità di confrontare l'atteggiamento di Giton, persona in ottima forma, che parla ad alta voce, che si soffia il naso rumorosamente, che dorme bene, che è informata dei grandi negozi politici, con quella di Phédon, un individuo magro, sognatore, dall'aria un po' stupida, che aderisce sempre all'opinione altrui, timido e pieno di «*chagrin contre le siècle*»<sup>84</sup>, e ne conclude: Giton «*est riche*» e Phédon «*est pauvre*»<sup>85</sup>. Infine osserva «*certains animaux farouches, de mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides, et tout brulés du soleil, attachés à la terre qu'il fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible [...] ils montrent une face humaine, et en effet ils sont des hommes*»<sup>86</sup>: sono i contadini. Lo stile di La Bruyère è una lezione durevole dell'arte di scrivere. Il suo virtuosismo non ha limiti; le sue velleità d'opposizione sì.

Il grande stilista sa scegliere; e nella sua galleria di ritratti satirici manca l'autoritratto, quello del borghese. Ecco il maggiore, il più "precluso" dei "grandi argomenti preclusi". Nel 1880 La Bruyère sarebbe stato un "repubblicano di centro". La sua condizione sociale genera opposizione, il suo spirito barocco non la lascia passare oltre il "malcontento" del moralista. «*Je ne veux être, si je le puis, ni malheureux, ni heureux; je me jette et me réfugie dans la médiocrité*»<sup>87</sup>. L'ultima parola ha qui il significato di "giusto mezzo"; ma senza la sua eccellente arte, il risultato fatale dell'atteggiamento di La Bruyère sarebbe stato l'autentica mediocrità. Questo fu il destino di Philippe Néricault Destouches (1680-1754), che si servì dei "caratteri" di La Bruyère come fossero le macchine animate della psicologia cartesiana, collocandoli in intrecci e in [1011] intrighi soddisfacenti quanto allo sviluppo logico e alla conclusione, con ciò ritenendo di aver composto commedie, come *L'Irrésolu* (L'indeciso), *Le Médisant* (Il maldicente), *Le Glorieux* (Il vanitoso), *L'Ambitieux* (L'ambizioso), di valore pari a quelle di Molière. Le commedie di Destouches sono migliori di quanto ammetta la loro fama; ciò che manca loro è la forza comica, e questo per mancanza di sentimento umano. Il tentativo di introdurre questo sentimento portò, in pieno Rococò, al sentimento lacrimevole di Pierre-Claude Nivelles de La Chaussée (1692-1754), che è a un passo dal dramma borghese del Preromanticismo; ma il fatto di mantenere la forma in versi come elemento indispensabile dell'"alta commedia" identifica La Chaussée come un borghese "reazionario".

L'altra delle due "opposizioni" che compongono la letteratura della Reggenza non è necessariamente progressista; può esserlo solo per le conseguenze. Intorno al 1710 la parola *libertin* comincia già a cambiare significato, non indicando più il "libero pensatore" quanto piuttosto il

---

<sup>84</sup> N. d. t.: *Ibidem, Des biens de fortune*, 83: «rabbia contro il secolo».

<sup>85</sup> N. d. t.: *Ibidem*: Giton «è ricco» e Phédon «è povero».

<sup>86</sup> N. d. t.: *Ibidem, De l'homme*, 128: «Certi animali selvatici, maschi e femmine, sparsi per la campagna, neri, lividi, tutti bruciati dal sole, legati alla terra che scavano e smuovono con un'ostinazione invincibile [...] mostrano un volto umano, e effettivamente sono uomini».

<sup>87</sup> N. d. t.: *Ibidem, Des biens de fortune*, 47: «Non voglio essere, potendo, né infelice né felice; mi pongo e mi rifugio nella via di mezzo».

“dissoluto”. I libertini della Reggenza sono più i gaudenti aristocratici del Temple che i successori degli audaci conversatori del salotto di Ninon de l'Enclos. I loro interessi letterari si limitano ad arguti epigrammi, piccole poesie oscene e commedie divertenti. Il tipico epigrammista è Alexis Piron (1689-1773), cui fu precluso l'ingresso nell'Accademia:

*Ci-gît Piron, qui ne fut rien,  
Pas même académicien*<sup>88</sup>.

Il modello di questi “poeti” è Gresset; ma tra di loro si incontra pure un Montesquieu, autore del *Temple de Gnide* (Il tempio di Cnido, 1725). La commedia divertente è la creazione di Regnard<sup>89</sup>, nella quale è possibile, tuttavia, studiare ciò che separa la Reggenza dall'epoca che la precede: i tipi di Regnard sono quelli della Commedia dell'Arte, le sue complicazioni comiche hanno luogo in un mondo astratto, immutabile, irreali. I commediografi della Reggenza seguono più da vicino l'esempio di Molière: per loro è importante la qualità dei temi, la satira contro le differenti classi [1012] sociali, soprattutto i nuovi aristocratici. Tale è la commedia di Dancourt (Florent Carton, detto D., 1661-1725), che rappresenta sul palcoscenico le borghesi che vorrebbero passare per gran dame, le dame meno grandi del *demi-monde*<sup>90</sup>, i nuovi ricchi. Ricorda Augier, ma a differenza di questo borghese Dancourt non è mai moralmente indignato. L'indecenza dei suoi personaggi gli sembra naturale in un mondo così indecente. Non a caso Dancourt fu imitato da Vanbrugh e imitò, a sua volta, altri inglesi: nessun commediografo francese si avvicina tanto alla commedia della Restaurazione inglese. Molto più francese è Charles Rivière-Dufresny (1648-1724), uomo di spirito al quale, a quanto si afferma, Montesquieu deve l'idea delle *Lettres persanes* (Lettere persiane). Dufresny fu un innovatore audace, inventore di complicazioni sceniche e dialoghi allusivi che preparano il genere di Marivaux.

Le commedie di Dancourt e Rivière-Dufresny sono state ingiustamente dimenticate. Quando anche la Francia conoscerà, un giorno, una moda rococò come quella inglese del 1920, saranno riconosciute come eccellenti e paragonabili alle migliori commedie di Wycherley, Vanbrugh e Farquhar. Ma non a quelle di Congreve, perché il modello di Molière e La Bruyère impone quella regolarità cartesiana che esclude l'eleganza fantastica del grande inglese. Nemmeno i commediografi che lavoravano per il divertimento del pubblico aristocratico seppero sfuggire alla mania di ritrarre “caratteri”. Piron, l'epigrammista, si pose al servizio del movimento “moderno”

---

<sup>88</sup> N. d. t.: «Qui giace Piron, che non fu nulla / Nemmeno un accademico»; epitaffio composto dallo stesso Piron, che ridicolizza l'Accademia.

<sup>89</sup> N. d. t.: Cfr. cap. 5.6, p. 950.

<sup>90</sup> N. d. t.: *Demi-monde*: ambiente sociale equivoco e spregiudicato, i cui membri ostentano modi da buona società.

contro la poesia ne *La Métromanie* (La mania del poetare, 1738), che fornì al linguaggio del XVIII secolo una quantità di repliche argute: [1013] «*J'ai ri, me voilà désarmé*»<sup>91</sup>. Jean-Baptiste-Louis Gresset (1709-1777) è l'ultimo rappresentante della commedia di carattere; è autore di poemi comici nei quali lui, che era stato un gesuita, si prende gioco del clero. Piron e Gresset coltivarono generi morti. Il tempo esigeva le complicazioni più raffinate che Rivière-Dufresny aveva immaginato, e che troverà in Marivaux. Ma la transizione stilistica da Molière e Destouches a Marivaux non fu facile; necessitava innanzitutto di una trasformazione dello “spirito oggettivo” dell'epoca quanto al temperamento e all'ideologia. Anche Molière era all'opposizione; ma era, come tutti i moralisti del XVII secolo, un pessimista, mentre l'opposizione del XVIII secolo crede nel progresso. Il punto di partenza dell'evoluzione stava nelle commedie realiste e sociali di Dancourt; accanto ad esse sta il *Turcaret* di Lesage, che riuscì a trasformare il pessimismo cupo di Alemán in accettazione sorridente di un mondo in cui si può vivere e ascendere. L'importanza del cambiamento appare evidente nel confronto tra il *Gil Blas* [di Lesage] e gli ultimi romanzi picareschi spagnoli. L'autobiografia di Diego de Torres y Villarroel (1693-1770), seminarista, guaritore, ballerino, torero, alchimista, professore di matematica e prete, è uno dei documenti più divertenti del XVIII secolo: un individuo intelligente e illuminato, ma incapace di liberarsi dalle superstizioni sociali del suo ambiente; un *pícaro* che finisce per diventare prete. Se compose dei sermoni, furono sicuramente barocchi come quelli del “*famoso predicador fray Gerundio*”<sup>92</sup> del quale José Francisco de Isla (1703-1781) si prese gioco con maggior libertà di spirito, già contaminato dalle idee francesi. Isla realizzò una magistrale traduzione del *Gil Blas* in spagnolo, e fu allora che si rivelò la profonda differenza tra il romanzo picaresco spagnolo e il primo romanzo realista della letteratura francese.

[1014] Riguardo ad Alain-René Lesage (1688-1747), l'inutile discussione sull'“originalità” non ha fine: se cioè il suo *Gil Blas* sia un plagio dell'*Obregón* di Espinel, un'imitazione, ovvero una creazione indipendente. Certo è però che Lesage abbia preso in prestito episodi del romanzo spagnolo, com'è ugualmente certo che la *Histoire de Gil Blas de Santillane* (Storia di Gil Blas di Santillana, 1715-1735) sia una creazione originale, senza modelli nella letteratura spagnola. Gli autori dei romanzi picareschi spagnoli erano uomini d'azione (fossero politici aristocratici come Quevedo o avventurieri plebei come Alemán) che condensavano le loro esperienze. Lesage è un commediografo e un letterato al servizio di attori ed editori: è un autore professionista. Vaste letture suppliscono alle lacune della sua esperienza personale, che è quella di un osservatore acuto del mondo di Dancourt. Le digressioni moralizzanti di Alemán lo disgustavano. Avendo intenti satirici,

---

<sup>91</sup> N. d. t.: Alexis Piron, *La Métromanie*, atto III, scena VII: «Ho riso, ed eccomi disarmato».

<sup>92</sup> N. d. t.: Il riferimento è all'opera *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* (Storia del famoso predicatore fra Gerundio de Campazas, alias Zote, 1758, 1768)

Lesage seppe nascondere molto bene il moralismo come fecero i commediografi della Restaurazione inglese. L'immoralità generale lo preoccupava poco; lo irritava soltanto l'orgoglio degli imbecilli e dei malandrini potenti. Quando riuscì a vincere nella vita (e il teatro delle sue vittorie fu proprio il teatro) si riconciliò subito con la realtà, compensandola col riso. *Turcaret* (1708) è la commedia più comica del XVIII secolo francese prima di Beaumarchais, meno satirica della commedia di Dancourt, e tuttavia più realistica. La classe dei banchieri e dei nuovi ricchi fornì a Lesage un tema inesauribile: questi intermediari tra la vecchia organizzazione sociale e la nuova organizzazione economica sono soggetti tanto comici quanto seri, e divennero ridicoli tra le persone più colte venendo presi in giro dai plebei travestiti da maschere della Commedia dell'Arte. La mania del divertimento di questa gente dà da vivere ad attori e barbieri, ballerine, sarti, musicisti, [1015] camerieri e commediografi come Lesage. I personaggi sono gli stessi del romanzo picaresco; tuttavia *Gil Blas de Santillane* è meno naturalista che realista. Il denaro non è più una miseria indispensabile: è il mezzo per l'ascesa sociale. Lesage precede [Honoré de] Balzac.

*Gil Blas de Santillane* non è una grande opera d'arte. E' un eccellente romanzo per una lettura di intrattenimento, pieno di spirito e di bonomia; è un libro che resterà leggibile attraverso i secoli, un onore che opere assai più grandi non hanno conseguito. Lesage seppe unire in modo incomparabile la fedeltà realistica nella rappresentazione dei costumi allegri della Reggenza e un certo elemento tipico nella caratterizzazione e nello svolgimento dell'opera che era un'eredità preziosa del Classicismo. Nacque così un panorama incantevole del mondo rococò e un commentario durevole della natura e della vita umana, senza abbellimenti né acrimonia. E' uno dei libri più gradevoli e più intelligenti del mondo. La "filosofia" di Lesage è serena, addirittura allegra: egli ha fiducia nella vita. La fonte immediata della sua "fede" è l'osservazione dei cambiamenti sociali del suo ambiente: i banchieri sconfiggono l'aristocrazia, i borghesi divengono superiori ai nobili impoveriti; e sarà allora possibile anche l'ascesa dei plebei. Questo Rococò di Lesage è una società in movimento. Non è più necessario consolarsi cristianamente della continuità delle disgrazie in questa valle di lacrime. Traducendo il *Guzmán de Alfarache* Lesage sostituì la nichilismo morale del *pícaro* la fede nella vita. Questo ottimismo, molto antibarocco, è l'unico punto di contatto tra Lesage e Marivaux; l'unico, ma di importanza essenziale, sintomo della transizione dal Barocco al Rococò. Marivaux non sarebbe stato possibile in un'atmosfera tragica.

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763) è il maestro della *nuance* (sfumatura). Tutti i personaggi delle sue numerose commedie hanno gli stessi nomi: Arlequin, Lisette, Sylvie, [1016] Dorante, Araminte, Angélique, Trivelin, Lucidor; e tutte le commedie hanno, più o meno, la stessa trama: per esempio, una dama e la sua serva si scambiano i vestiti per provare la fedeltà dei rispettivi amanti, e lo stesso fanno gli amanti con i loro servitori, e malgrado le complicazioni le

coppie si incontrano. Anche i titoli sono significativamente simili: *Le jeu de l'amour et du hasard* (Il gioco dell'amore e del caso, 1729) si ripete sempre, con innumerevoli *Surprises de l'amour*<sup>93</sup>, che vincono tutti gli ostacoli all'amore che il poeta inventa e la delicatezza dei personaggi gli ispira. E tuttavia, è sempre una cosa diversa. Marivaux non stanca, perché dietro a queste sottigliezze artificiali, i "marivaudages"<sup>94</sup>, c'è la verità psicologica: complicazioni e conclusione servono a rivelare i movimenti infinitesimali dell'anima. Marivaux è il Leibniz dell'amore. Come Leibniz, egli scoprì sentimenti inconsci, sfumature inattese dalle strane conseguenze e, come Leibniz, Marivaux credeva nell'armonia prestabilita del migliore dei mondi possibili: il mondo dell'amore. Complicazioni sentimentali che potrebbero facilmente degenerare in casi tragici si sviluppano nella maniera più elegante, e la fine è sempre il culmine della felicità borghese: un buon matrimonio. Marivaux è uno studioso assiduo della psicologia [1017] umana, come uno dei grandi *moralistes* del XVII secolo, ma il risultato dei suoi studi non è negativo. La Rochefoucauld aveva analizzato l'amore, trovandovi una mistura di vanità, egoismo, ambizioni e sensualità. Marivaux studia gli ostacoli che la convenzione sociale erige tra l'amore e l'uomo innamorato (le "niches" (nicchie) da cui la vanità, la timidezza e la disegualianza delle condizioni sociali spiano gli amanti) e trova ovunque amori repressi e dissimulati, pronti a svilupparsi nell'atmosfera più propizia della commedia. «*J'ai guetté dans le coeur humain toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour*»<sup>95</sup>. E l'amore è capace di vincere i vizi, i risentimenti, i preconcetti. «*Quand l'amour parle, il est le maître*»<sup>96</sup>. Si tratta solo di farlo parlare. Non è sempre facile, essendo le ragazze timide e i ragazzi ancor più timidi, le domestiche ostinate e gli arlecchini maldestri. Marivaux ha dato l'impressione, peraltro inesatta, di essere il poeta dell'amore nascente degli adolescenti. In realtà i *marivaudages* sono ostacoli per tutti coloro che non sanno amare bene, in maniera delicata e raffinata. I personaggi del teatro francese prima di Marivaux sapevano perfettamente amare, anche troppo; da ciò le molte tragedie. Agli amanti di Marivaux l'amore bisogna insegnarlo. La prima opera teatrale seria di Marivaux si intitola *Arlequin poli par l'amour* (Arlecchino educato dall'amore, 1720), e il titolo è un programma. Ed è anche un avvertimento al critico letterario. Come Molière e Lesage, con i quali non ha la minima parentela drammaturgica, Marivaux era partito dalla Commedia dell'Arte italiana. Molière e Lesage erano pervenuti alla commedia di carattere e di costume, Marivaux perviene alla commedia psicologica. Il mondo esterno gli interessa poco, e lo studioso delle minuzie psicologiche non si preoccupa di elaborare caratteri completi. Per i

---

<sup>93</sup> N. d. t.: Riferimento al titolo di due opere teatrali di Marivaux, *La surprise de l'amour* (La sorpresa dell'amore, 1722) e *La seconde surprise de l'amour* (La seconda sorpresa dell'amore, 1727).

<sup>94</sup> N. d. t.: Termine che designa intrecci amorosi eleganti e raffinati come quelli ideati da Marivaux.

<sup>95</sup> N. d. t.: Frase di D'Alembert (*Éloge de Marivaux*, 1785): «Ho spiato nei cuori umani tutte le differenti nicchie nelle quali può nascondersi l'amore».

<sup>96</sup> N. d. t.: MARIVAUX, *Les fausses confidences*, atto I, scena II: «Quando l'amore parla, è lui il padrone».

suoi scopi bastano i personaggi tipici della *comédie italienne*, con nomi sempre uguali, con intrecci predefiniti, con le decorazioni fisse di un salotto ideale, di una casa irreale. Marivaux si avvicina di più all'atmosfera fantastica della Commedia dell'Arte, sostituendo soltanto l'atmosfera veneziana alla Tiepolo con quella francese alla Watteau. Da ciò l'incanto poetico del suo teatro, che si colloca tra le commedia fantastiche di Shakespeare e quelle romantiche di Musset. Marivaux è più arguto degli argutissimi epigrammisti della Reggenza; il suo dialogo è irresistibile. Ma l'amore vince sempre l'arguzia: «*quand l'amour parle, il est le maître*». E il risultato di questa unione tra sentimento e spirito è il preziosismo poetico del Rococò, del quale Marivaux è il maggior poeta: «*Arlequin poli par la poésie*»<sup>97</sup>.

[1018] Marivaux è oggi uno degli autori più rappresentati del teatro classico francese. Questa rivalutazione moderna è, in fondo, in accordo con le censure poco amichevoli di Lesage, che non aveva trovato in Marivaux il suo stesso realismo di osservatore. Solo che quello che per Lesage era un difetto, noi lo consideriamo poesia. Ma è possibile che ci sbagliamo quasi allo stesso modo dell'autore del *Turcaret*. Marivaux non si preoccupa della rappresentazione realistica dell'ambiente sociale, perché gli interessa soltanto il realismo psicologico della rivelazione dei sentimenti intimi. E la vittoria del sentimento sullo spirito (che a noi pare poetica e fantastica) è forse la conseguenza drammaturgica di un altro realismo, tanto profondo quanto psicologico.

Marivaux è stato sempre paragonato a Racine: la tecnica drammaturgica e quella psicologica sono simili. Differente è “soltanto” la conclusione, il lieto fine al posto della fine tragica; ma la conclusione non è una cosa che si aggiunga arbitrariamente. E' necessario spiegare la differenza tra Racine e Marivaux. Quanto alla definizione, questa è già stata fornita da Brunetière: «*La comédie de Marivaux c'est la tragédie de Racine, transportée de l'ordre de choses où les événements se dénouent par la trahison et la mort, dans l'ordre de choses où les complications se dénouent par le mariage*»<sup>98</sup>. Marivaux è il “Racine borghese”, e il carattere borghese della sua commedia si rivela attraverso l'ottimismo. Questo è il suo punto di contatto con il suo opposto, Lesage. Marivaux scrive commedie non perché nel suo mondo vada tutto bene, ma perché nel suo mondo tutto può migliorare. Marivaux nutre speranze. Il poeta del Rococò fu un pensatore coraggioso. Fournier ha scoperto nel “*Mercure galant*” del 1750 il riassunto di una commedia inedita di Marivaux, *La nouvelle colonie ou la ligue des femmes* (La nuova colonia o la lega delle donne), nella quale il poeta tratta, nel 1729, dell'uguaglianza delle condizioni sociali tra i sessi. Solo negli ultimi anni è stata debitamente richiamata l'attenzione su un'alta commedia, *L'île des esclaves* (L'isola degli schiavi, 1725), nella quale il problema dell'uguaglianza sociale è rappresentato in maniera

---

<sup>97</sup> N. d. t.: Arlecchino educato dalla poesia.

<sup>98</sup> N. d. t.: « La commedia di Marivaux è la tragedia di Racine trasportata dall'ordine di cose in cui gli avvenimenti si risolvono col tradimento e la morte all'ordine di cose in cui le complicazioni si risolvono col matrimonio».

inquietante. Malgrado ciò, Marivaux non può essere considerato un rivoluzionario; al massimo si colloca nella fase di transizione tra il libertinismo della Reggenza e le rivendicazioni dell'*Encyclopédie*. Non si spinse molto oltre, perché la sua personale rivendicazione, quella del sentimento, esclude esternazioni di maggior portata. Ma anche questo è più rivoluzionario che conformista. La tesi "*quand l'amour parle, il est le maître*" annuncia la superiorità del [1019] sentimento sulle convenzioni sociali e anche sull'*esprit* razionale; e questo è già Preromanticismo. Ed è anche preromantica la lieve malinconia di Marivaux. Malinconicamente, egli sa che «*dans ce monde, il faut être un peu trop bon pour l'être assez*»<sup>99</sup>. Ma la gente, purtroppo, non è così buona. E' questo ciò che vediamo in quei vivaci panorami della vita parigina del 1720 che sono i due romanzi di Marivaux, *La vie de Marianne* (La vita di Marianna, 1731-42) e *Le paysan parvenu* (Il contadino arricchito, 1734-35). Hanno un'importanza storica, ma fanno anche parte del piccolo numero di romanzi del XVIII perfettamente leggibili. E' già stato osservato come non siano poi così morali come si presentano, rivelando la licenziosità della Reggenza; e il modo in cui Marianne, facendo bene i suoi calcoli, evita il pericolo della seduzione, raggiungendo la sicurezza del matrimonio, rivela più *esprit* che *amour*. I romanzi di Marivaux sono, come le sue commedie, più psicologici che realistici. Il realismo risiede nella scelta dell'ambiente, che questa volta non è borghese ma plebeo. Si annunciano, in lontananza, il popolarismo e il primitivismo di Rousseau. In Marivaux il Rococò rivela certe possibilità rivoluzionarie e varie possibilità preromantiche. Il Rococò contiene, in germe, l'intero XVIII secolo, con le sue conseguenze.

In confronto al Classicismo di Luigi XIV il Rococò è rivoluzionario in tutti i sensi: nei costumi, nei sentimenti, nell'espressione e nell'ideologia. E' lo stile dei *modernes* contro quello degli *anciens*. Marivaux è il poeta che uscì dalla "*Querelle*". Nell'epoca della seconda "*Querelle*", il giovane Marivaux scrisse (e questo è vero) opere poco "moderne": un *Homère travestie, ou l'Iliade en vers burlesques* (Omero travestito, o l'Iliade in versi burleschi, 1716) alla maniera di Scarron, e il *Pharsamon* (1713), autentico romanzo eroico-galante. Il "moderno" pare molto "reazionario", è lo è, rivelando con ciò un ulteriore motivo della furia di Boileau contro i *modernes*: lo stile del Rococò è *précieux*, e questo significa un ritorno al passato dell'Hôtel de Rambouillet. E', a suo modo, altrettanto neobarocco quanto barocca è la gravità retorica di La Bruyère. L'ideologia del Rococò è quella dell'Antibarocco, tanto legata al XVII secolo quanto l'aristocratismo barocco di Saint-Simon. In questo senso il Rococò è realmente una "reazione", per quanto una reazione borghese.

Essendo il "Rococò" un concetto della storiografia delle arti plastiche che fino a poco tempo fa non era stato utilizzato nella storiografia letteraria, sarà opportuno cercare di chiarire le sue origini nella

---

<sup>99</sup> N. d. t.: Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, atto I, scena II: «A questo mondo bisogna essere un po' troppo buoni per esserlo abbastanza».

storia di quelle [1020] arti<sup>100</sup>. Il Rococò [artistico] sembrava, un tempo, il prodotto della decomposizione del Classicismo; analogamente, il Rococò letterario sarebbe il prodotto della dissoluzione della poetica di Boileau ad opera del libertinismo della Reggenza. Lo studio delle arti decorative dell'epoca smentisce queste tesi<sup>101</sup>. In Italia, nella Germania meridionale e in Austria il Barocco si trasforma immediatamente in Rococò. In Francia, tra Classicismo e Rococò si interpone una fase neobarocca, alla fine del XVII secolo, ad opera dei discepoli del Borromini. Lo stesso Rococò può essere interpretato come neobarocco<sup>102</sup>. Anche nella letteratura il Rococò anacreontico è il risultato di una reazione neobarocca al Classicismo rigoroso<sup>103</sup>, e tale evoluzione è molto marcata nella letteratura francese<sup>104</sup>.

Il precursore della letteratura della Reggenza è Jean Donneau de Visé (1638-1710); il “*Mercur galant*”, che egli fondò nel 1672, divenne la rivista letteraria più influente del XVIII secolo. Il suo collaboratore alla redazione è Thomas Corneille, drammaturgo di tradizioni barocche. Lo stesso Donneau de Visé è nemico del Classicismo, e difende il ritorno al preziosismo dell'Hôtel de Rambouillet. Nel 1684 Amelot de la Houssaye pubblica una traduzione di Gracián, e il successo è così grande che compaiono diverse altre traduzioni. Il “lirismo” alla maniera del melodramma, che Lanson ha osservato nei *Macchabées* di Houdart de La Motte, è barocco. Il genere preferito del Rococò è lo stesso melodramma, arte della grande rappresentazione, illusionismo sontuoso ed espressione irrazionale in linguaggio cantato, ultimo risultato del teatro barocco. Barocca, più che classicista, è la retorica cristiana di Jean-Baptiste Rousseau. Più barocca che classicista è anche la tragedia *Manlius Capitolinus* (1698) [1021] di Antoine de la Fosse (1653-1708), famosissima durante tutto il secolo, nella quale François-Joseph Talma brillerà ancora davanti a Napoleone I; e il fatto che questa tragedia riveli la forte influenza della *Venice Preserv'd* di Otway non può non essere significativo. E finalmente venne Prosper Jolyot de Crébillon (1674-1762): la sua tragedia, piena di orrori sanguinari, è stata sempre interpretata come l'ultima degenerazione della tragedia classica. Crébillon avrebbe offeso, intenzionalmente, le “buone maniere” rappresentando sul palcoscenico fortissimi effetti melodrammatici per tonificare il genere ormai indebolito, e avrebbe ottenuto soltanto il ritorno al romanticismo “melodrammatico” degli inizi spagnoleschi del teatro francese. Ma Crébillon non ha nulla a che fare col teatro spagnolo, e un titolo come *Atrée et Thyeste* basterebbe già per verificare l'origine della sua tragedia degli orrori: Crébillon ritorna a Seneca, supremo modello del teatro barocco. E questa tendenza non terminò con lui. Nella *Sémiramis* di

---

<sup>100</sup> S. FISKE KIMBALL, *The Creation of the Rococo*, Philadelphia, 1943.

<sup>101</sup> P. JESSEN, *Das Ornament des Rokoko und seine Vorstufen*, Berlin, 1894.

<sup>102</sup> R. SEDLMAIER: *Grundlagen der Rokokoornamentik in Frankreich*, Wien, 1917; H. ROSE: *Späcktbarock*, Berlin, 1922.

<sup>103</sup> E. ERMATINGER, *Barock und Rokoko*, Leipzig, 1926; H. CYSARZ, *Literarisches Rokoko*, in “Welträtsel im Wort”, Wien, 1948).

<sup>104</sup> F. SCHUERR, *Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur*, Leipzig, 1928.



Voltaire ricompare lo spettro, personaggio indispensabile alle tragedie seneciane; e le famose riforme sceniche di Voltaire (espulsione degli spettatori dal palco, maggiore fedeltà storica dei costumi e delle decorazioni) servono tutte ad accrescere l'illusione: sono eredità del teatro barocco dei gesuiti, conservate e rivitalizzate dall'ex-allievo del Collège Louis-le-Grand, che quando era studente aveva assistito alle rappresentazioni del gesuita padre Porée.

La letteratura rococò della Reggenza è un neobarocco. Ha una perfetta analogia con la letteratura della Restaurazione inglese, anch'essa neobarocca. L'Inghilterra aveva accolto Saint-Evrémond come ambasciatore delle lettere francesi, che portava il messaggio dei *libertins* del secolo XVII. Ricambiò con la missione di Anthony (Antoine) Hamilton (ca. 1645-1719), memorialista inglese in lingua francese, il rappresentante [1022] più perfetto e più aggraziato del nuovo "libertinismo" rococò della Reggenza. Hamilton, come Pepys, sembra confermare la veracità della commedia della Restaurazione; ma il problema del rapporto tra teatro e realtà sociale è già in secondo piano. Stoll osserva che ai dodici teatri londinesi dell'epoca shakespeariana succedettero solo due sedi di spettacoli nell'epoca della Restaurazione; la commedia di Wycherley e Farquhar riflette, al massimo, soltanto i costumi della classe aristocratica. Ma in quelle due sedi non si rappresentavano solo commedie: c'erano anche le tragedie di Dryden, Otway e Lee, eroiche come quelle di Corneille e sanguinarie come quelle di Crébillon; e gli autori delle tragedie e delle commedie erano in molti casi le stesse persone. Si ripete in Inghilterra, due generazioni prima della Reggenza, il caso delle due correnti simultanee, del Neobarocco serio di Saint-Simon e La Bruyère e di quello "libertino" di Dancourt e Marivaux. La tragedia di Dryden e Lee presenta al pubblico l'ideale aristocratico dell'epoca passata: è una "restaurazione" drammaturgica. La commedia di Dryden, Wycherley e Congreve pretende di distinguere tra il "libertinismo autentico e legittimo" delle anime aristocratiche di Mirabell e di Millamont<sup>105</sup> e il falso libertinismo dei signorotti di campagna grossolani o delle dame perverse, come Sir John Brute, Lord Foppington e Lady Fancyfull<sup>106</sup>. Per rappresentare questi contrasti, i commediografi della Restaurazione si servono del parallelismo dei *double plots* della convenzione elisabettiana; esiste una tendenza moralizzante anche in mezzo alle più grosse oscenità. In questo senso, T. S. Eliot considera *Mr. Limberham* [di Dryden] una commedia "moralissima". L'apparente immoralità della commedia della Restaurazione non è immoralità: nasconde un sistema morale. Il critico americano Krutch<sup>107</sup>, che interpreta la commedia della Restaurazione come un panorama fedele dei costumi aristocratici dell'epoca, ammette tuttavia che l'evoluzione della "sovrastuttura" letteraria ha preceduto l'evoluzione della struttura sociale: la dissoluzione morale dei personaggi aristocratici sul palcoscenico è meno il risultato drammaturgico

---

<sup>105</sup> N. d. t.: Personaggi di *The Way of the World* di Congreve.

<sup>106</sup> N. d. t.: Personaggi di *The Provoked Wife* di Vanburgh.

<sup>107</sup> I. W. KRUTCH, *Comedy and Conscience after the Restoration*, New York, 1924.

dell'osservazione della realtà che non delle idee filosofiche dell'epoca. L'atomismo fisico di Thomas Hobbes (1588-1679) agisce nel medesimo senso, mentre il suo didatticismo estetico è responsabile del moralismo della commedia della Restaurazione. Ma Hobbes è ancora, allo stesso tempo, il teorico [1023] dell'assolutismo monarchico: è il filosofo che venne sconfitto dalla Rivoluzione del 1688. E' l'ultimo pensatore barocco, uno dei fondatori della fisica moderna e dell'estetica classicista. Per comprendere questo duplice ruolo, è necessario osservare due evoluzioni parallele del pensiero inglese del XVII secolo: la costruzione di una nuova filosofia della vita e la demolizione di quella antica.

All'inizio di questa evoluzione si colloca la grande figura di Francis Bacon (1561-1626). Suo è il programma di una scienza autonoma e utilitarista. Il Philosophical College, fondato nel 1645 e disperso dalla rivoluzione puritana, tornò a riunirsi nel 1660; nel 1662 ricevette l'autorizzazione reale come Royal Society. Fu la culla delle scienze empiriche e sperimentali. E' tuttavia difficile tracciare una linea retta tra Bacon e Locke; la nuova scienza di Newton demolì proprio il neobaconismo dell'epoca della Restaurazione, introducendo nella fisica concetti matematici estranei all'empirismo. E Newton, discepolo dei platonici di Cambridge, era un ammiratore di Böhme. Sono, paradossalmente, le idee "reazionarie" che portano direttamente alla rivoluzione, prima a quella politica e poi a quella intellettuale. Non esiste una linea retta nell'evoluzione delle idee. Gli stessi concetti servono alla "destra" come alla "sinistra" (ai papi, ai re e ai rivoluzionari) e lo scambio continuo di posizioni e atteggiamenti è, a volte, vertiginoso. E' necessario rivelare le motivazioni di ciò che viene chiamato razionalismo o Illuminismo, perché tali motivazioni, in parte, non sono né razionali né rivoluzionarie.

La dissoluzione del concetto teocratico del potere monarchico è un processo durato secoli<sup>108</sup>: ha, paradossalmente, origini mistiche e passa, ancor più paradossalmente, attraverso l'elaborazione del concetto del diritto divino della monarchia. Quando il papato medievale si arrogò diritti di sovranità sui re, questi non furono capaci di opporgli una teoria laica della sovranità, perché erano re feudali; il feudalesimo, con la sua ramificata distribuzione dei diritti di sovranità tra vassalli di diverso grado, non poteva avere un concetto coerente di sovranità. Alla fine, i francescani spiritualisti, da Occam a Marsilio da Padova, misero a disposizione dell'imperatore una teoria dello stato laico, basato su un patto diretto tra Dio e popolo e tra re e popolo, di modo che l'intervento del papato rimaneva escluso. L'origine di questa [1024] teoria "moderna" del XIV secolo è altamente significativa. I francescani eretici che la elaborarono erano sostenitori della "*Ecclesia spiritualis*", della "Terza Chiesa", prevista come fine dell'evoluzione storica dopo l'epoca della Chiesa visibile. Immaginavano la possibilità di un miglioramento progressivo nella storia della Chiesa e del

---

<sup>108</sup> J. N. FIGGIS, *The Divine Rights of Kings*, 4.a ed., Cambridge, 1934.

cristianesimo. Tale idea ottimista di progresso storico riapparirà nel XVIII secolo con un aspetto molto differente.

La nuova teoria politica si scontrò con le dottrine aristotelico-tomiste<sup>109</sup>: i greci credevano che gli uomini, prima di avere degli stati, vivessero nelle foreste come individui isolati e selvaggi paragonabili ai ciclopi. I teologi cristiani, tuttavia, trovavano nella Bibbia, quale origine della società, la famiglia di Adamo, cosa che escludeva quella “teoria ciclopica”. Fu inventato allora il concetto dei due diritti naturali, quello precedente e quello successivo al peccato originale, al fine di riconciliare le due teorie, quella cioè di uno stato “patriarcale”, basato sull’amore tra i membri della stessa famiglia, e quella di uno stato “ciclopico”, basato sulla forza impiegata per garantire l’osservanza del contratto di pace tra “ciclopi”. Il gesuita spagnolo Francisco Suárez, nel *De legibus* (Sulle leggi, 1612), si servì di tale teoria contro i principi eretici: quando lo stato pretendeva di basare la propria sovranità sulla forza, il papa era autorizzato a sciogliere i popoli da patti che non si armonizzavano col diritto divino; il “ciclope”, in questo caso, era il re eretico. I difensori protestanti della monarchia laica avevano già previsto questo pericolo; si impossessarono della teoria contrattualistica dello stato, attribuendo al patto tra re e popolo il carattere irrevocabile del patto biblico tra Dio e il popolo di Israele, di modo che l’intervento del papa era escluso; il “ciclope”, in questo caso, era l’Anticristo che stava a Roma. In Francia Bodin argomentò in questo modo in favore della monarchia assoluta, investita della sovranità grazie a quel patto. Il diritto divino dei re, teorizzato in difesa dello stato laico contro la Chiesa, diviene uno strumento dell’assolutismo monarchico. I re della casa Stuart pretesero di introdurre nel diritto costituzionale inglese quella dottrina francese, per stabilire l’assolutismo regio. Hobbes, istruito dalle esperienze della guerra civile in Inghilterra, si votò [1025] completamente alla teoria “ciclopica”. Applicando la propria teoria atomistica del mondo fisico alle relazioni sociali, atomizzò la società in individui isolati e selvaggi; i “ciclopi”, qui, sono gli stessi sudditi, pacificabili solo mediante la delega contrattuale della loro sovranità allo stato assoluto. La Chiesa anglicana, tuttavia, non si poteva conformare a questa filosofia della società, e si ricordò dei concetti medievali. L’ultimo Stuart, cattolico clandestino, basava le proprie pretese sul *Patriarcha* (1680) di Robert Filmer, che individuava l’origine dello stato nella famiglia di Adamo, attribuendo al re i poteri assoluti del *pater familias* patriarcale. L’argomentazione era, tuttavia, pericolosa: basando il potere regio su relazioni naturali, il re (e qui il “ciclope” era il re cattolico) si esponeva a un altro diritto naturale, quello della forza; e alla forza soccombette nel 1688. Hobbes, come teorico dell’assolutismo, era stato sconfitto; ma aveva vinto come filosofo di una società atomizzata, e il segnale di questa vittoria è l’adozione della sua teoria estetica, della poesia didattico-classicista.

---

<sup>109</sup> E. K. WINTER, *Sozialmetaphysik der Scholastik*, Wien, 1929.

Il vincitore stipularono un nuovo patto, quello tra il re e il parlamento; la dottrina della monarchia parlamentare inglese aveva le stesse origini di quella del diritto divino dei re<sup>110</sup>: era cambiata soltanto la natura delle parti contraenti. Quando, nel XVI secolo, i re si arrogarono il diritto di cambiare al religione dei loro sudditi, i settari, eredi dell'“*Ecclesia spiritualis*” e fondatori della “Terza Chiesa”, si trincerarono dietro al patto tra re e sudditi, revocabile in virtù della superiorità del diritto naturale di origine divina. «E' necessario obbedire più a Dio che agli uomini»: questa massima biblica, che servì ai teorici della Controriforma cattolica, divenne una dottrina democratica. Johannes Althusius, l'autore della *Politica methodice digesta* (La politica elaborata metodicamente, 1603), è il primo grande teorico della dottrina contrattualista democratica. Le sue argomentazioni servirono all'opposizione puritana contro gli Stuart, agli indipendentisti di Cromwell, a Milton, e infine ad Algernon Sidney, le cui idee preparano la Rivoluzione del 1688. Il punto finale di questa evoluzione si trova in John Locke (1632-1704). Il suo empirismo epistemologico decide la lotta in favore della teoria contrattualista [1026] moderata, della giusta distribuzione dei poteri tra il re e il parlamento, delegati della sovranità nazionale. E' la famosa “armonia dei poteri” della Costituzione inglese, che Montesquieu renderà oggetto di ammirazione per l'intera Europa; una dottrina ottimista per quanto afferma rispetto al contenuto del diritto naturale e alla natura umana: i “ciclopi” vengono sostituiti da cittadini inglesi pacificati e liberi, che tuttavia obbediscono agli ordini ragionevoli del “*constable*”<sup>111</sup>. Locke è il fondatore del liberalismo inglese e allo stesso tempo uno dei fondatori dell'ottimismo europeo del XVIII secolo. Il suo diritto naturale non ha più bisogno di interventi divini per garantire un progresso infinito.

Per quanto moderne possano apparire queste dottrine politiche, la forma della loro esposizione fu, il più delle volte, molto barocca. Accanto alle storie dei ciclopi e della famiglia di Adamo si studiava la distruzione delle nazioni a causa del diluvio, l'origine ebraica di tutte le lingue, la corrispondenza tra nazioni cristiane e personaggi della mitologia pagana; alcune di queste corrispondenze compaiono nelle grandi tele politico-mitologiche di Rubens. Le forme barocche di questa “sociologia” sono analoghe alle forme barocche della letteratura antibarocca e della sua continuazione, la letteratura neobarocca. La tragedia eroica della Restaurazione è il corrispondente dell'atomismo morale della commedia dell'epoca. La moda di Gracián prepara il neopreziosismo di Donneau de Visé e Marivaux. Gli inizi del razionalismo, che sarà il futuro vincitore, non sono interamente razionalisti, cartesiani. In Inghilterra il matematico Newton, lettore assiduo di Böhme, sarà più influente di tutti gli empiristi della Royal Society, e i vincitori definitivi del 1688 non saranno gli aristocratici liberali, ma i *dissenters* (dissidenti) borghesi, i discendenti dei settari della “Terza Chiesa”. In Francia il razionalismo si introdusse come neocartesianesimo, sostituendo

---

<sup>110</sup> G. P. GOOCH, *English Democratic Ideas in the Seventeenth Century*, 2.a ed., Cambridge, 1927.

<sup>111</sup> N. d. t.: Conestabile, qui inteso come rappresentante del potere legittimo.

temporaneamente il baconismo pragmatista e dando inizio a una nuova era di storiografia antistorica.

La figura principale del neocartesianesimo non è un cartesiano ortodosso: è Pierre Bayle (1647-1706). Descartes fu per lui il maestro del “metodo chiaro”; [1027] ma i risultati non gli piacquero. In essi c’era troppa metafisica e molta matematica, mentre Bayle desiderava applicare il metodo cartesiano alla storia. Il risultato inevitabile fu lo scetticismo, perché la filosofia cartesiana, rigorosamente razionalista, non avrebbe mai ammesso verità storiche. Ma Bayle non si perdette nello scetticismo, e questo solo a causa delle sue origini calviniste. Dalla controversia teologica pervenne a quella dialettica, che conferisce un vigore molto pungente ai suoi attacchi al cristianesimo, dissimulati come attacchi alla credibilità della mitologia e della storiografia greco-romane: la distinzione tra l’ordine dei pensieri e quello delle cose, che aveva appreso da Mersenne e da Hobbes e che l’aveva condotto alla critica storica sovversiva, e allo stesso tempo la trasformazione del suo predestinazionismo calvinista in manicheismo universale. Ma il XVIII secolo non accettò questa conclusione, essendo ottimista: l’Illuminismo si accontentò dei dubbi irrisolvibili sul dogma ortodosso diffusi dalla lingua maldicente e dalla penna arguta di Bernard le Bouvier de Fontenelle (1657-1757): un cartesiano, e addirittura il più importante dei neocartesiani, uno stilista abilissimo, creatore dell’eloquenza accademica e della letteratura di divulgazione scientifica, e tuttavia qualcosa di più di un “bello spirito” e di un “autore di battute argute”. Quanto meno, le conseguenze furono superiori all’uomo. La svalutazione, in parte cartesiana e in parte scettica, delle tradizioni e delle “favole convenzionali” della storia è il contributo di Fontenelle alla “*Querelle des anciens et des modernes*”: rafforzò la convinzione della superiorità intellettuale dei “nostri” tempi rispetto ai tempi passati; lo scettico Fontenelle è un testimone sorridente a favore del progresso, in fondo un progresso inoffensivo. Come Bayle, che era interessato solo alle controversie teologiche e filologiche e che rimase ai margini dell’opposizione politica degli ultimi tempi del regno di Luigi XIV, anche Fontenelle, il nemico dei padri-maestri, fa la figura del conformista elegante nei salotti della Reggenza. Quando il progressismo esce [1028] dai salotti per entrare nelle discussioni politiche del “Club de l’Entresol”<sup>112</sup>, rivela ancora una volta le sue origini cartesiane, ancorché semidogmatiche. Il collaboratore più assiduo ai lavori del club è l’*abbé* Charles-Irénée Castel de Saint Pierre (1658-1743), il famoso creatore dei progetti utopici di un’organizzazione europea per il mantenimento di una pace perpetua, di un governo collegiale per la Francia, e di mille altri. L’*abbé* è un utopista, vale a dire che il suo spirito cartesiano lavora con molto metodo, ma al di là dei limiti storici della ragione. Cartesianesimo storico e anacronismo sono identici.

---

<sup>112</sup> N. d. t.: Circolo privato fondato a Parigi nel 1724, dove si discuteva di politica e di economia.

La dottrina più antistorica dell'epoca è quella del deismo inglese: i dogmi e i riti delle religioni storiche non sarebbero altro che deformazioni, in parte fraudolente, di una rivelazione originale e universale comune all'intera umanità, le cui tesi non contraddicono la ragione; l'irragionevole e l'assurdo nelle religioni positive sarebbero dunque il prodotto dell'evoluzione storica. Vero è che i polemisti del XVIII secolo, Voltaire in prima linea, amavano impiegare tali conclusioni per ridicolizzare il cristianesimo. Ma è un errore cronologico attribuire tale deismo allo stesso XVIII secolo. Il suo precursore è Edward Herbert barone di Cherbury (1583-1648), fratello del *metaphysical poet* George Herbert e autore di poesie nel medesimo stile. Le opere più importanti dei "free-thinkers" (liberi pensatori)<sup>113</sup> furono pubblicate agli inizi del XVIII secolo; ma Toland, Collins e Tindal sono uomini del XVII secolo, tanto impegnato in ricerche storiche ma di una perfetta incomprensione storica. [1029] Al XVIII secolo appartiene soltanto l'ultimo dei deisti, Henry St. John, visconte Bolingbroke (1678-1751), il creatore dei principi del partito conservatore inglese, che fu nella vita pratica, come segretario di stato e come capo dell'opposizione a Walpole, l'ultimo rappresentante del "segretario diabolico", del politico machiavellico alla maniera del XVII secolo. Al servizio di questa prassi furono gli scritti storici e politici che pubblicò. La sua influenza letteraria si limita a Pope, che nel deismo di Bolingbroke trovò argomenti a favore del proprio ottimismo illuminato, e a Voltaire, che da Bolingbroke apprese la concezione poco storica e molto moralista della storia intesa come manuale di lezioni per la posterità. Gli scritti propriamente deisti di Bolingbroke non furono pubblicati nel corso della sua vita, meno per prudenza che non per il fatto che il deismo era passato di moda. Quando Mallet li pubblicò nel 1754, essi provocarono l'impressione di un residuo anacronistico del secolo precedente.

Il deismo vittorioso del secolo, quello di Shaftesbury e di Pope, è già differente: è l'esaltazione ottimista dell'ordine di un universo che non necessita di interventi miracolosi per rimanere in un perfetto equilibrio. La circostanza per cui il primitivo deismo inglese terminò così presto, agli inizi del XVIII secolo, è significativa. L'Illuminismo non pensava in maniera così storica come credevano i suoi avversari, i romantici conservatori del 1800<sup>114</sup>. Per comprendere la differenza tra il pensiero storico del XVII secolo e quello del XVIII basta confrontare Giannone e Muratori. Pietro Giannone (1676-1748) è di quattro anni più giovane, ma la sua formazione appartiene al XVII secolo. Il furore della sua polemica anticlericale ricorda Giordano Bruno; il suo idealismo utopico, così come la critica religiosa del suo *Triregno*, esposizione perfetta del protestantesimo in termini cattolici, ricordano Campanella. L'obiettivo [1030] politico della sua *Dell'Istoria Civile del Regno*

---

<sup>113</sup> Matthew Tindal, 1657-1733 (*Christianity as Old as the Creation*, 1730); John Toland, 1670-1722 (*Christianity not Mysterious*, 1696; *Adeisidaemon*, 1709); Anthony Collins, 1676-1729 (*A discourse on Free-Thinking*, 1713). Cfr. L. STEPHEN, *A History of English Thought in the Eighteenth Century*, 2 voll., London, 1876.

<sup>114</sup> E. CASSIRER, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen, 1932.

*di Napoli* (1723) è quello di Sarpi e di tutti i polemisti dello stato laico del secolo XVIII: la distruzione del potere temporale del clero. Nell'opera di Giannone la storia del Regno di Napoli appare perturbata, nel corso dei secoli, dai continui interventi illegittimi del papato. Ma questa relazione, per quanto documentata possa apparire, è del tutto priva della critica dei documenti. Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) è il maggiore tra i raccoglitori di documenti (alla maniera barocca) e il più perspicace di tutti nell'eliminazione delle "favole convenzionali". Come Giannone, Muratori difese lo stato laico contro il papato medievale; ma il Medioevo gli ispira già simpatie estetiche. Il suo senso critico arriva a infrangere il rigore del dogma classicista; come critico letterario, produce il primo abbozzo delle dottrine preromantiche. Il suo gusto estetico è neobarocco, e per il senso storico egli è superiore ai più grandi tra i suoi successori nel campo della storiografia, Voltaire e Gibbon.

Il contributo di Voltaire<sup>115</sup> alla storiografia non risiede nel panorama del *Siècle de Louis XIV* (Il secolo di Luigi XIV, 1751) opera dalle ammirevoli qualità letterarie, né nella relazione quasi novellistica della *Histoire de Charles XII* (Storia di Carlo XII, 1731), e ancor meno nei suoi attacchi giornalistici alle tradizioni del passato. L'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (Saggio sui costumi e sullo spirito delle nazioni, 1756) oggi non viene più letto; si ricordano solo le frasi maliziose ed epigrammatiche che esso contiene, e che fanno dimenticare la considerevole erudizione dell'opera e il merito di aver concepito un "anti-Bossuet", una storia universale secondo una concezione puramente umana: un anti-Bossuet, tuttavia, nello spirito strettamente pessimista del XVII secolo: la storia si rivela, nella definizione di Voltaire, come «*le tableau des crimes et des malheurs*»<sup>116</sup>, che invece di un'interpretazione progressista merita ironia. Per la storiografia di Voltaire è stata in effetti proposta la definizione di "erudizione e ironia", e la preponderanza dell'ironia rispetto all'erudizione deriva dallo spirito logico, cartesiano, dell'autore, da un'interpretazione più razionale che organica degli avvenimenti. Ma la maggiore [1031] delle "pseudomorfosi" razionaliste del pensiero universale è l'opera di Edward Gibbon (1737-1794). La formula "erudizione e ironia" vale anche in questo caso, ma l'ironia non è quella dell'autore di libelli, bensì quella del *gentleman* colto del XVIII secolo, che disdegna con leggerezza il passato barbaro dell'umanità senza tuttavia potersi difendere da una lieve ammirazione per i tempi andati. L'ironia di Gibbon non serve all'attacco, serve all'autodifesa. Dopo una giovinezza inquieta che quasi lo condusse al fallimento, Gibbon, contemplando dall'alto del Campidoglio le rovine del Foro Romano, concepì, il 15 ottobre 1764, l'idea di raccontare la storia della distruzione dell'Impero. Questo aneddoto è anche troppo noto; Gibbon è stato immaginato come un romantico che piange sulle rovine della grandezza del passato. In realtà quella data ha un altro significato: nel 1763 era

---

<sup>115</sup> Su Voltaire si veda il cap. 6.2, in particolare p. 1077 ss.

<sup>116</sup> N. d. t.: VOLTAIRE, *L'Ingénu*: «Il quadro dei crimini e delle sventure».

stato stipulato il trattato di pace di Hubertusburg, con il quale la Francia cedeva all'Inghilterra i suoi diritti sul Canada e sull'India; veniva così fondato un nuovo impero. Gibbon, come un autentico razionalista, pensava meno al passato che al futuro, avendo in mente gli ostacoli formidabili che la massa delle tradizioni accumulate opponeva al progresso verso il trionfo finale della Ragione. Gibbon sapeva che molte altre rovine sarebbero state prodotte lungo questo cammino, e un'angustia interiore gli diceva che anche la dimora aristocratica del *gentleman* era minacciata. Contro questa angustia Gibbon si difese mediante l'ironia, svalutando il passato consacrato. L'ironia lo portò a un atteggiamento quasi nietzschiano di "trasvalutazione di tutti i valori"; ricordando le allegorie barocche del "Trionfo della Religione nella Storia" affermò: «*I have described the triumph of barbarism and religion*»<sup>117</sup>. Gibbon era consapevole che tale atteggiamento avrebbe capovolto tutte le "favole convenzionali", e l'ironia voltairiana non gli sembrava uno strumento abbastanza forte; si servì della documentazione immensa dei bollandisti e di altri raccoglitori barocchi per provare la tesi blasfema secondo cui i cristiani primitivi non erano martiri, bensì rivoluzionari, che lo [1032] stato doveva perseguire e condannare. Con tutto ciò, lo stesso cardinale Newman lo considerava il più competente tra gli storici della Chiesa inglesi. Lo stile solenne, un po' barocco di Gibbon non deve illudere la critica: la *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (Storia della decadenza e caduta dell'Impero Romano, 1776-89) non è una panoramica retorica della storia universale, ma un'opera di seria erudizione. Là dove Gibbon sbagliò, non lo fece per leggerezza o per spirito settario, ma perché la scienza della sua epoca non gli poteva offrire una documentazione sufficiente. Tra le opere storiografiche la sua è la più antica che ancora si possa consultare con profitto; è grande letteratura, ma non soltanto letteratura. Il valore letterario risiede nello stile solenne e tuttavia deliziosamente ironico, nell'ammirevole potere di composizione e costruzione, nella coerenza logica degli innumerevoli fatti riferiti: la decadenza dei romani, l'ascesa del cristianesimo, la caduta dell'Impero a causa dell'alleanza tra la Chiesa e i barbari, la lunga notte delle "dark ages" (epoche oscure) sull'Europa occidentale, la sopravvivenza precaria della civiltà antica a Bisanzio e la scomparsa definitiva dell'Impero per mano dei nuovi barbari, i turchi. La conclusione è quella di Lucrezio: «*Tantum religio potuit suadere malorum*»<sup>118</sup>. E' una conclusione rigorosamente logica, anche troppo. Gibbon non è responsabile di avere ommesso dalla sua storia i fattori economici: l'intera sua epoca li ignorava. Ma è responsabile per l'incomprensione razionalista della ragion d'essere relativa di tutte le fasi storiche. La *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* è, in forma epica, la maggiore tra le tragedie storiche del Barocco; o meglio, del Neobarocco, perché l'eliminazione del "mito religioso" del Barocco attraverso il razionalismo

---

<sup>117</sup> N. d. t.: Edward GIBBON, *History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, cap. 71, II: «Ho descritto il trionfo della barbarie e della religione».

<sup>118</sup> N. d. t.: LUCREZIO, *De rerum natura*, I, 101: «Delitti così grandi ha potuto ispirare la religione».



cartesiano aveva già reso incomprensibile la catastrofe, privandola della “catarsi”. Il risultato sarebbe stato una nuova ondata di predominio del Male sul mondo: l’ultimo vestigio del manicheismo di Bayle. E questo pessimismo storiografico è in evidente contrasto con il progressismo e il pragmatismo della borghesia. Bacon pare totalmente dimenticato.

L’intento storiografico di Voltaire e Gibbon è demolitorio: vuole servire all’eliminazione delle convenzioni filosofiche e sociali che il passato ci ha lasciato, dimostrandone l’assurdo anacronismo. L’eliminazione del fattore “provvidenza”, senza che questo fosse sostituito con un altro fattore determinante, trasformò la storia in una mera successione di fatti isolati, di atomi storici. La stessa idea di progresso, tanto cara al secolo dell’Illuminismo, [1033] non compare il quel panorama della storia universale. Per questo la storia è, per Voltaire, «il quadro dei crimini e delle sventure», e a Gibbon un millennio e mezzo di storia appare come un periodo di “*decline*” permanente, cosa che non è una prospettiva molto confortante per il futuro. Il pessimismo storico di Voltaire e Gibbon è la conseguenza della mancanza di leggi storiche: il metodo cartesiano non ammetteva leggi scientifiche al di fuori del mondo fisico-matematico, e in tal modo la storia perdeva senso.

Fu questo l’oggetto delle aspre censure dei romantici, che allo stesso tempo criticarono l’ottimismo insensato del razionalismo che non aveva riconosciuto il carattere tragico della storia. Le due critiche non si armonizzano bene, e Voltaire e Gibbon non furono ottimisti. In realtà, nel XVIII secolo coesistevano due atteggiamenti di fronte alla storia. Il primo portò, evidentemente, a riconoscere continui progressi anche nel passato, a una certa sua rivalutazione e, alla fine, perfino al medievalismo dei preromantici e dei romantici. In questo senso si è potuto riabilitare il XVIII secolo riconoscendogli il merito della scoperta del mondo storico<sup>119</sup>. L’altro atteggiamento, quello pessimista, porta avanti concetti del Barocco. Nell’epoca dell’Illuminismo “storia” significa una serie di convulsioni e decisioni tragiche nel Regno del Male. Per questo motivo il Barocco coltivò la tragedia storica, ma allo stesso tempo volle fuggire dalla storia reale, interpretandola come mera illusione, come sogno ispirato del demonio. Solo la storia sacra aveva un senso, la storia biblica e il suo proseguimento fino al giudizio finale, in quanto diretta dalla provvidenza. Negando quest’ultima, restava soltanto il panorama “dei crimini e delle sventure”, dal quale è assente la forza regolatrice della ragione cristiana. Ne risulta il paradosso (uno dei tanti nella storia delle idee) per cui il cartesianesimo storiografico prosegue l’atteggiamento pessimista del Barocco di fronte alla storia.

L’altro paradosso, analogo, è la creazione (o la riproposizione) dell’idea progressista della storia mediante la trasformazione platonica e mistica del cartesianesimo. Questo aveva stabilito una legge matematica [1034] per i corpi, animati o meno. Il mondo delle anime, rigorosamente separato dal

---

<sup>119</sup> W. DILTHEY, *Das 18. Jahrhundert und die geschichtliche Welt*, 1901 (*Gesammelte Schriften*, vol. III, Berlin, 1927); E. CASSIRER, *Philosophie der Aufklärung*, Tübingen, 1932.

mondo fisico, rimaneva senza altro sostegno che non fosse la grazia arbitraria di Dio. Trasformare questo sostegno incerto in un sostegno stabile costituì la rivendicazione filosofica di Nicolas Malebranche (1638-1715), un platonico di inclinazione mistica che ristabilì l'indipendenza del mondo ideale degli spiriti basandola sull'intervento divino continuo in tutte le occasioni di contatto col mondo fisico. L'"occasionalismo" di Malebranche, autentico cartesianesimo spiritualista, ha conseguenze sorprendenti: nega al "*cogito, ergo sum*"<sup>120</sup> di Descartes il carattere di certezza matematica, e contribuisce così alla riabilitazione di concetti scientifici di carattere [non] matematico come quelli storici. La storia, dal canto suo, si trasforma in una successione di interventi divini che tuttavia non hanno più l'aspetto di miracoli provvidenziali; tale successione costituisce, per così dire, la legge storica dell'occasionalismo. Non è neppure necessario credere realmente in Dio per accettare questo salvataggio del senso divino della storia. Da questo all'ottimismo dell'idea di un progresso automatico manca solo un passo.

L'origine del progressismo risale a correnti mistiche; e questo non è paradossale, perché un'osservazione imparziale della vita e del mondo non porterebbe all'idea del progresso, bensì al tragicismo storico del Barocco. I primi attacchi a questo pessimismo vennero dai settari della "Terza Chiesa". La grande speranza di Grotius, Comenius e tutti loro fu la riunione delle Chiese separate, e a questo irenismo essi sacrificarono più d'una convinzione dogmatica. Fu soprattutto il dogma del peccato originale a soffrire ogni sorta di attenuazione pelagiana, semipelagiana e arminiana, fino a trasformarsi nel dogma dell'eguaglianza di tutti gli uomini, nati buoni nel seno della chiesa universale della Natura. I deisti collocarono questa chiesa della religione naturale al principio della storia, a partire dal quale essa aveva sofferto le deturpazioni apportate dalle religioni positive per azione della classe sacerdotale. I settari e i mistici, al contrario, collocarono la Chiesa universale al termine della storia, come ultimo risultato dell'evoluzione del cristianesimo. Ritorna l'idea, già ottimista e progressista, dell'*Ecclesia spiritualis*. I settari non negavano [1035] il cristianesimo: immaginavano soltanto la possibilità di un'evoluzione progressista della religione cristiana; ma questo "soltanto" si rivelò molto pericoloso per il cristianesimo. Lessing, nell'*Educazione del genere umano* (1780), arriverà all'idea di una evoluzione dell'umanità al di là del cristianesimo, parlando di un'epoca nella quale essa non avrà più bisogno della Bibbia; e l'ottimismo americano del XIX secolo si condenserà nella fede nelle "nuove Bibbie", la fede di Emerson, che era un mistico, avvicinandosi allo swedenborghismo.

L'idea di progresso entrò nella storiografia con Johannes Coccejus (Johannes Koch, 1603-1669): i concetti di "*oeconomia temporum*"<sup>121</sup> e "*processio regni*"<sup>122</sup>, che i mistici impiegavano per

---

<sup>120</sup> N. d. t.: Penso, dunque sono.

<sup>121</sup> N. d. t.: Economia dei tempi, della storia.

<sup>122</sup> N. d. t.: L'avanzare, il progredire del regno di Dio.

interpretare a modo loro l'*Apocalisse*, vennero impiegati da Coccejus per definire il processo storico. Tuttavia il mero progressismo non basta per conferire un senso alla storia: sarebbe solo un pessimismo storico al contrario. Era necessario sostituire gli obiettivi misteriosi della provvidenza divina con altri valori finali della storia; senza di ciò, il progressismo sarebbe stato subito smentito ai fatti, con un ritorno al pessimismo barocco. E se il pessimismo storico del Barocco fosse stato spogliato dei suoi accenti religiosi, allora sarebbe riemersa l'idea pagana dei cicli storici entro i quali l'umanità si muove, giungendo all'apice della civiltà solo per ritornare, subito dopo, alle origini barbariche della storia e ricominciare daccapo. E' l'idea di Machiavelli e di Polibio, ed è il problema di Vico.

La storia letteraria postuma di Giambattista Vico (1668-1744) è tra le più curiose. Durante la sua vita, questo modesto prete napoletano rimase sconosciuto. Le sue idee influenzarono fortemente Montesquieu, Herder, Hegel [1036] e Michelet, senza che costoro avessero sempre un'idea chiara di colui che era all'origine di tale influenza. Quando, alla fine, Benedetto Croce lo riscoprì, rivelandolo come uno dei grandi geni dell'umanità, il genio precursore di Vico venne riconosciuto, e il lungo oblio della sua opera venne spiegato con la singolare mescolanza di idee antiquate e idee avanzate, così che i secoli XVIII e XIX non furono capaci di comprenderlo. In effetti la forma di Vico è barocca, non solo come forma stilistica, ma anche come "forma del pensiero", come modo di pensare, e i suoi risultati non poterono essere pienamente compresi prima dell'apparizione della dialettica hegeliana. Vico non è un grande scrittore in senso letterario: è oscuro e confuso, in parte perché l'abbondanza delle idee non gli permette di trovarne un'espressione adeguata, in parte perché la sua immaginazione autenticamente poetica eccede le possibilità della prosa. A volte è fantastico, non solo nello stile; esibisce tutta la bizzarra erudizione del Barocco, e al principio della sua filosofia della storia compaiono i famosi ciclopi, che dimorano nelle foreste come individui selvaggi. Questo stato primitivo dell'umanità termina con l'addomesticazione dei ciclopi mediante il timore di Dio. Attraverso una progressiva emancipazione si susseguono l'era degli dei e quella degli eroi, e infine quella degli uomini, con la pienezza della civiltà. Ma già si preparano invasioni di nuovi barbari che distruggono tutto, e il ciclo della storia può ricominciare. Ecco i famosi "ricorsi" di Vico: per i secoli XVIII e XIX, progressisti, questa fu la più anacronistica delle sue idee; non si poteva credere nella possibilità di una nuova barbarie (che non fosse il sindacalismo rivoluzionario di Georges Sorel). Di fatto, soltanto a Napoli, con la sua vecchia tradizione filosofica e con il ricordo vivo degli innumerevoli mutamenti e sconfitte della storia (greci, romani, barbari, bizantini, arabi, normanni, francesi e spagnoli) poteva essere possibile concepire, in pieno XVIII secolo, questa teoria ciclica della storia. Forse anche lo spettacolo della decadenza italiana e della triste fine della grande civiltà del Rinascimento avranno influito sulla mente di Vico, avvicinandolo

a Machiavelli, che non ignorava i cicli storici di Polibio. Da Machiavelli Vico apprese il metodo di usare la storia romana come modello per tutte le storie, come esempio di una “storia ideale eterna”. Ma in Vico il termine “ideale” ha un altro senso. Il filosofo napoletano non cerca lezioni di politica, ma la propria “idea” della storia. E’ un platonico, che si ribella al razionalismo antistorico [1037] di Descartes. In compenso ha la massima considerazione per Bacon, e in questo neobaconismo risiede parte della sua importanza trascendentale. Obbedendo ai consigli del precursore inglese, Vico intende limitarsi ai dati empirici che la storiografia gli fornisce per arrivare alle leggi dell’evoluzione storica. Se Vico fosse stato uno spirito arido, tale metodo lo avrebbe condotto al positivismo; la sua immaginazione poetica non gli permetteva, tuttavia, l’astrazione; rimase sulle particolarità delle epoche e delle nazioni, riconoscendo le differenze razziali e nazionali e la “sapienza volgare” dei popoli. Scopri i valori particolari della poesia popolare, personalità storica e collettiva, arrivando a dubitare della poetica di Omero e anticipando l’estetica di Herder e del Romanticismo. Tutto ciò che è astrazione gli appariva una razionalizzazione a posteriori, una falsificazione consapevole o inconsapevole dei concetti primitivi. In questo modo evitò gli anacronismi tipici del XVIII secolo, diventando il precursore dello storicismo dei romantici tedeschi e di Hegel. Sapendo trarre conclusioni così “moderne” dalla sua teoria ciclica, Vico pretese tuttavia di rimanere nell’ortodossia cattolica: alla storia sacra degli ebrei egli concede una posizione al di fuori dei “ricorsi”, cosa che, nel XVIII secolo, è già scienza anacronistica. In compenso, questo “difetto” del pensiero vichiano lo avvicina ai settari che avevano preso la storia sacra degli ebrei come modello dell’evoluzione futura del cristianesimo. Questa vicinanza permette di collocare Vico all’interno delle correnti politiche del suo tempo<sup>123</sup>.

Anche in Machiavelli la teoria ciclica della storia è, in certo qual modo, limitata, sebbene non per motivi di ortodossia ecclesiastica. L’obiettivo delle lezioni politiche tratte dal ciclo funesto della storia romana è quello di fondare uno stato forte, capace di impedire la decadenza e il ritorno alla barbarie; tale stato avrebbe garantito il processo politico ed economico necessario a salvare la civiltà italiana. Machiavelli difende la borghesia delle città-repubbliche del Quattrocento italiano contro il nascente Barocco spagnolo. Nel suo “passatismo” di umanista si riconoscono i germi di una futura filosofia borghese della storia: lo stato come protettore e garante del lavoro progressista dei suoi sudditi. In questo senso Richelieu, Napoleone I, Fichte e Hegel sono machiavellici, apologeti dell’assolutismo in favore [1038] della borghesia. Il grande oppositore è il razionalismo cartesiano, che non riconosce leggi storiche, dato che ammette soltanto leggi naturali. Per questo, quando Hobbes pretese di giustificare l’assolutismo, dovette ricorrere all’analogia tra la società, composta da individui, e l’universo, composto da atomi. Da Locke a Rousseau e Fichte le rivendicazioni

---

<sup>123</sup> H. HORKHEIMER, *Die Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie*, Frankfurt, 1927.

borghesi si identificheranno con le clausole del diritto naturale, in una maniera che contraddice tutte le esperienze storiche. Solo Vico, l'anticartesiano, ebbe il coraggio di stabilire delle leggi storiche indipendenti dalle leggi della natura, e salvò il machiavellismo per i fini della borghesia. La filosofia della natura di Vico è precartesiana: è baconiana, e di conseguenza pragmatista (pragmatismo che serve ugualmente alla borghesia e alla storiografia). Il XVIII secolo tuttavia non comprese il realismo filosofico di Vico, e Montesquieu tornò a fondare le leggi dell'evoluzione storica su fattori naturali come il clima e la razza. Tuttavia il fatto che Montesquieu avesse conosciuto le opere di Vico non è puramente casuale. Entrambi, il creatore dell'estetica e della giurisprudenza comparate e l'autore delle *Lettres persanes*, sono relativisti; il relativismo storico è la conclusione che essi traggono dalla "*Querelle des anciens et des modernes*." La grande preoccupazione del prete italiano e dell'aristocratico francese è il futuro destino della civiltà, che per loro significa il risultato del lavoro di secoli e il grande tesoro dell'umanità. In questo senso il sacerdote ortodosso è altrettanto "moderno" e ottimista quanto il *libertin* della Reggenza che divenne un pensatore politico.

In gioventù Montesquieu (Charles-Louis de Secondat, barone di M., 1689-1755) frequentava i circoli dei *libertins*; coltivò egli stesso la poesia allegra od oscena, e conservò sempre l'abitudine di parlare e scrivere in tono beffardo e spiritoso, tanto nelle occasioni [1039] opportune quanto in quelle inopportune. Le *Lettres persanes* (Lettere persiane, 1721), che criticavano la civiltà della Reggenza dal punto di vista di un asiatico illuminato, sono il capolavoro del relativismo scettico, che fu l'ultimo risultato della "*Querelle des anciens et des modernes*". Fu forse questo scetticismo che lo portò a considerare la decadenza e la fine delle civiltà. Così come un altro libertino, Saint-Évremond, Montesquieu mantenne il gusto per gli studi storici, specialmente per la storia romana, considerata fonte di lezioni di sapienza politica nelle tragedie di Corneille, nei saggi di Saint-Évremond, e infine nella storiografia del dilettante Montesquieu, gran signore che, come Montaigne, viveva ritirato in provincia. Montesquieu è una specie di sintesi di Montaigne e di Corneille, bonario come il primo e impegnato nei grandi temi come il secondo; ma era un Montaigne-Corneille che era passato per l'ottimismo modernista della "*Querelle*" e per l'allegro relativismo morale della Reggenza. Né la politica romana né il cristianesimo costituiscono, per lui, dei valori assoluti; è l'uomo stesso che ha il compito di realizzare quei disegni che si attribuivano un tempo alla provvidenza. In questo senso Montesquieu è un anti-Bossuet. Anche Gibbon è un anti-Bossuet, e i due storiografi hanno un problema in comune: li preoccupa la possibilità della decadenza della civiltà aristocratica del loro tempo. Gibbon, in gioventù, aveva conosciuto angustie religiose: nella sua soluzione del problema la religione occuperà una posizione di primo piano, per quanto negativa. Montesquieu è della stirpe di Montaigne: presta meno attenzione alle influenze

nefaste della “superstizione” che alle influenze benefiche della natura. L’uomo è figlio della natura, ed è lei che lo aiuta e lo eleva; e l’uomo danneggia se stesso quando si allontana dalle basi salutari, dalle origini. L’astratto diritto naturale si trasforma, per Montesquieu, in concrete condizioni naturali dell’esistenza umana. Le particolarità geografiche, il clima, le qualità e i difetti della razza, la corrispondenza o meno delle istituzioni giuridiche e militari a quelle condizioni sono ciò che occupa in Montesquieu il posto della provvidenza di Bossuet; la religione ha appena la medesima importanza delle diverse altre ripartizioni dell’amministrazione pubblica. Montesquieu sembra anticipare Taine, ma la prospettiva storica è opposta. Taine è un pessimista della fine del XIX secolo: tira le somme di una civiltà borghese che aborrisce i suoi istinti estetici. Montesquieu è un ottimista del XVIII secolo: la civiltà aristocratica, che soddisfa i suoi istinti di brav’uomo colto e un po’ libertino, pretende di indicare la via verso [1040] la riconciliazione con la natura. L’armonia montaignana è il suo ideale, nella vita privata come in quella pubblica: un’armonia ragionevole che sarà l’ideale di tutti gli intellettuali francesi. In questo senso Montesquieu delinea, in *De l’esprit des lois* (Sullo spirito delle leggi, 1748), il quadro ideale della costituzione inglese, pretesa armonia perfetta tra i tre poteri, quello esecutivo, quello legislativo e quello giudiziario. Crea l’ideale del liberalismo moderno. Alla fine del secolo, il *tory* Burke difenderà gli ideali di Montesquieu contro i rivoluzionari francesi. Gli stessi inglesi arrivano, in tal modo, a interessarsi alle idee “inglesi” di Montesquieu, sulle quali gli americani baseranno la loro costituzione.

Montesquieu è, comunque, meno inglese di quanto si pensasse. I suoi errori riguardo alla costituzione inglese non contano molto; se avesse conosciuto più da vicino la mistura poco “naturale” di disposizioni ragionevoli e di residui medievali della vita pubblica inglese del XVIII secolo, avrebbe scritto altre *Lettres persanes*. L’ideale di Montesquieu, quello di un’armonia tra la natura e la ragione, è un ideale francese; e francese è il metodo della sua esposizione di questo ideale. Sebbene sia un gran dilettante nella letteratura, Montesquieu è un “uomo di lettere” nato. Gli studi storici e giuridici gli servono soltanto come punto di appoggio. Il risultato è letteratura: le *Lettres persanes* sono una satira mordace, ma sempre elegante; le *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (Considerazioni sulle cause della grandezza dei romani e della loro decadenza, 1734), sono un romanzo storico; l’*Esprit des lois* è una soluzione di saggi e di aforismi. Montesquieu è una delle incarnazioni più brillanti del genio letterario francese. A partire da lui, gli “uomini di lettere” si arrogano il diritto di opinare sulle cose della storia, del diritto, della vita pubblica. La letteratura francese conquista, con Montesquieu, “i grandi argomenti” ancora proibiti all’epoca di La Bruyère, trasformandosi in politica. Ma l’ideale segreto dei letterati politicizzati sarà sempre quello di Montesquieu: la vita privata indipendente dell’individuo illuminato, garantita dall’armonia tra ragione e natura.

Il secolo XVIII trovò dappertutto garanzie di armonia universale. Le leggi astronomiche di Newton garantivano l'armonia tra i movimenti dei corpi celesti; in Leibniz l'armonia appare prestabilita, ordine divino dell'universo. Si realizza il sogno filosofico di Giordano Bruno. Una parte dell'entusiasmo di Bruno ricompare, aristocraticamente moderata, in Shaftesbury. Perfino gli stoici, così cupi nel Barocco, divengono relativamente ottimisti e fiduciosi nella natura, come Vauvenargues. E gli stessi machiavellici accettano l'idea di un universo [1041] filantropico: tra gli amici di Shaftesbury troviamo Bolingbroke, dal quale proviene l'ottimismo di Pope:

*Whatever is, is right*<sup>124</sup>.

Questa, nella bocca del poeta più classicista del secolo, è la professione di fede del Classicismo liberale; è la base metafisica del futuro "*laissez faire, laissez aller*"<sup>125</sup>.

Come il primo Classicismo, quello del "secolo d'oro", il Classicismo internazionale del XVIII secolo è una pseudomorfosi stilistica della nuova classe dirigente, la borghesia, che imita i costumi aristocratici. La dissoluzione dell'asceti cristiana mediante il nuovo ottimismo permette infine il riconoscimento per così dire ufficiale dei concetti economici della borghesia. In Mandeville l'egoismo economico appare già un atteggiamento legittimo; in Adam Smith l'insieme di tutti gli egoismi dà come risultato l'armonia prestabilita della società. "*Whatever is, is right*", anche nella vita sociale. Da questa armonia restano tuttavia esclusi i poeti, perché la loro attività non ha significato economico. Comincia allora la separazione tra la poesia e il pubblico: i letterati di professione escono dai salotti, ritirandosi nei caffè anticonformisti; all'ottimismo borghese il poeta risponde con la malinconia pessimista del Preromanticismo, sognando bellezze medievali, primitivismi popolari, idilli esotici nelle isole del Pacifico, i costumi barbarici ma poetici degli scozzesi di Ossian e del Nord scandinavo. Con ciò si chiude un ciclo: la malinconia e il pessimismo del Barocco fanno ritorno. La grande fonte, sebbene sotterranea, del sentimento preromantico è la mistica, quella dei mistici illuminati francesi, quella dei pietisti tedeschi, quella dei metodisti inglesi; e l'origine comune di questi misticismi è la "Terza Chiesa". Nel Preromanticismo il Neobarocco compie il suo ultimo compito demolitore.

A causa della relazione sotterranea tra il Neobarocco della fine del XVII secolo e il Preromanticismo della seconda metà del XVIII, non è possibile determinare esattamente l'inizio del Preromanticismo. Rivelandosi già in Marivaux, Richardson e nell'*abbé* Prévost, il Preromanticismo invade la mentalità europea fin dai primi decenni del secolo XVIII, avendo quale porta d'ingresso il romanzo, perché soltanto questo genere non aveva una tradizione antica e non poteva né doveva

---

<sup>124</sup> N. d. t.: Alexander POPE, *An Essay on Man*, Epistle I: «Qualunque cosa sia [esista], è giusta».

<sup>125</sup> N. d. t.: "Lasciate fare, lasciate andare", motto del liberalismo economico.

obbedire a norme classiciste. In questo modo, il Preromanticismo accompagna l'Illuminismo: il primo è l'espressione della [1042] borghesia che si emancipa dal feudalesimo, il secondo è l'espressione della *intelligenza* che si emancipa dalla società.

Per l'atteggiamento della sua classe dirigente, il XVII secolo è ottimista e classicista, mentre il XVIII secolo è malinconico e preromantico. Il Preromanticismo è il rovescio dell'Illuminismo; e il rovescio del Preromanticismo sarà la Rivoluzione borghese. Il Preromanticismo non è (come la denominazione infelice suggerisce) la preparazione del Romanticismo, ma il compagno antitetico dell'Illuminismo classicista. La sintesi di questa contraddizione dialettica è, alla fine del secolo, il nuovo Classicismo di Goethe, Alfieri e Chénier: una specie di Classicismo preromantico o di Preromanticismo classicista. Nella prospettiva della letteratura universale i classicisti Goethe e Alfieri sono già romantici. Chénier verrà scoperto solo un quarto di secolo dopo la sua morte, in pieno Romanticismo.

\*\*\*