

l'Erasmus

BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA



[PORT-ROYAL]



l'Erasmus

l'Erasmus
BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA

*Consiglio di amministrazione della
Fondazione Biblioteca di via Senato*
Marcello Dell'Utri (presidente),
Giuliano Adreani,
Carlo Carena, Fedele Confalonieri,
Maurizio Costa, Ennio Doris,
Paolo Andrea Mettel, Fulvio
Pravadelli, Carlo Tognoli,
Giancarlo Vigorelli

Segretario generale
Angelo de Tomasi

Collegio dei Revisori dei conti
Achille Frattini (presidente),
Gianfranco Polerani,
Francesco Antonio Giampaolo
Direttore della Fondazione
Claudio Ferri

Comitato di direzione
Carlo Carena (direttore),
Guido Canziani, Tullio Gregory,
Salvatore Silvano Nigro,
Sergio Pautasso, Sergio Perosa,
Giancarlo Vigorelli, Maurizio Vitale,
Maurizio Vitta

Direttore responsabile
Elena Cardani

Segretaria di redazione
Lucia Bagatta

Progetto grafico
FG Confalonieri

Impaginazione
Elena Buffa

Ufficio stampa
Donatella Oggioni

Referenze fotografiche
Agence Photographique de la
Réunion des Musées Nationaux,
Parigi/G. Blot, A. Danvers; Silvana
Bartoli, Novara; Angelo Saini,
Milano

L'editore si dichiara disponibile
a regolare eventuali diritti per
immagini o testi di cui non sia stato
possibile reperire la fonte

Gli indici saranno forniti
al termine dell'annata

Stampa
Mondadori Printing, Martellago (VE)

Fotolito
Galli Thierry, Milano

Distribuzione nazionale
Arnoldo Mondadori Editore

Pubblicità
Fondazione B.v.S.

Un fascicolo € 13,00;
arretrati € 18,50;
abbonamento annuo (sei fascicoli)
€ 52,00;
estero € 62,00

ISBN 88-87945-58-6

Spedizione in A. P. 70% CMP
Verona Reg. Trib. di Milano n. 621
del 22/09/2000

Direzione e redazione
via Senato, 12 - 20121 Milano
Tel. 02 77711471- 77711416
Fax 02 76394757
Email: l.erasmo@katamail.com

© 2004 - Biblioteca di via Senato
Edizioni

PORT-ROYAL	Jean Racine	LE PAYSAGE DE PORT-ROYAL DES CHAMPS	4
	Luciano Erba	PAESAGGIO di Jean Racine	5
	Laura Pariani	LE SUORINE DELLA VALLE DI CHEVREUSE	13
	Jean-Louis Quantin	EN PREMIÈRE LIGNE	22
	Silvana Bartoli	CREDERE 'RAISONNABLEMENT'	32
	Benedetta Papasogli	LE GRANDI AMICHE DI PORT-ROYAL	52
	Alberto Capatti	GLI 'OMISSIS' DI RACINE	64
	Alberto Beretta Anguissola	SIAMO TUTTI GIANSENISTI?	70
	Philippe Sellier	L'ŒUVRE EST L'HOMME	76
	Sergio Pautasso	IL 'DIO NASCOSTO'	83
LE MOSTRE	Fernando Mazzocca	SEICENTO INQUIETO	100
	Marco Lorandi	DISSOLUTEZZA E CRUDELTÀ	106
	Sergio Perosa	AMORE E MORTE	115
L'OSSERVATORIO	Marta Morazzoni	'IL POSTO DELLE FRAGOLE'	122
	Maurizio Vitta	UN CLASSICO ESILIATO DAL MONDO	124
	Paolo Bosio	TEATRO E SCIENZA: CONTAMINAZIONI E LINGUAGGI	127
	Carmelo Di Gennaro	I FESTIVAL PREZIOSI	131
	Marco Carminati	GLI ESTREMI CAPOLAVORI CARAVAGGESCHI	134
GENIUS LOCI	Erasmus da Rotterdam	SALVARSI L'ANIMA E GODERE IN PACE LA VITA	139
	I collaboratori		143

Le paysage de Port-Royal des Champs 1655

Que je me plais sur ces montagnes,
Qui s'élevant jusques aux cieux,
D'un diadème gracieux
Couronnent ces belles campagnes !
O Dieu ! que d'objets ravissants
S'y viennent offrir à mes sens !

De leurs riches vallées,
Quel amas brillant et confus,
De beautés rassemblées,
Eblouit mes yeux éperdus !

De là j'aperçois les prairies,
Sur les plaines et les coteaux,
Parmi les arbres et les eaux,
Etaler leurs pompes fleuries.
Deçà je vois les pampres verts
Enrichir cent tertres divers

De leurs grappes fécondes ;
Et là les prodigues guérets,
De leurs javelles blondes,
Border les prés et les forêts.

Dessus ces javelles fertiles,
Dessus cet or toujours mouvant,
Je vois aussi l'air et le vent
Promener leurs souffles tranquilles ;
Et comme on voit l'onde en repos
Souvent refriser de ses flots
La surface inconstante,

Paesaggio

di Jean Racine

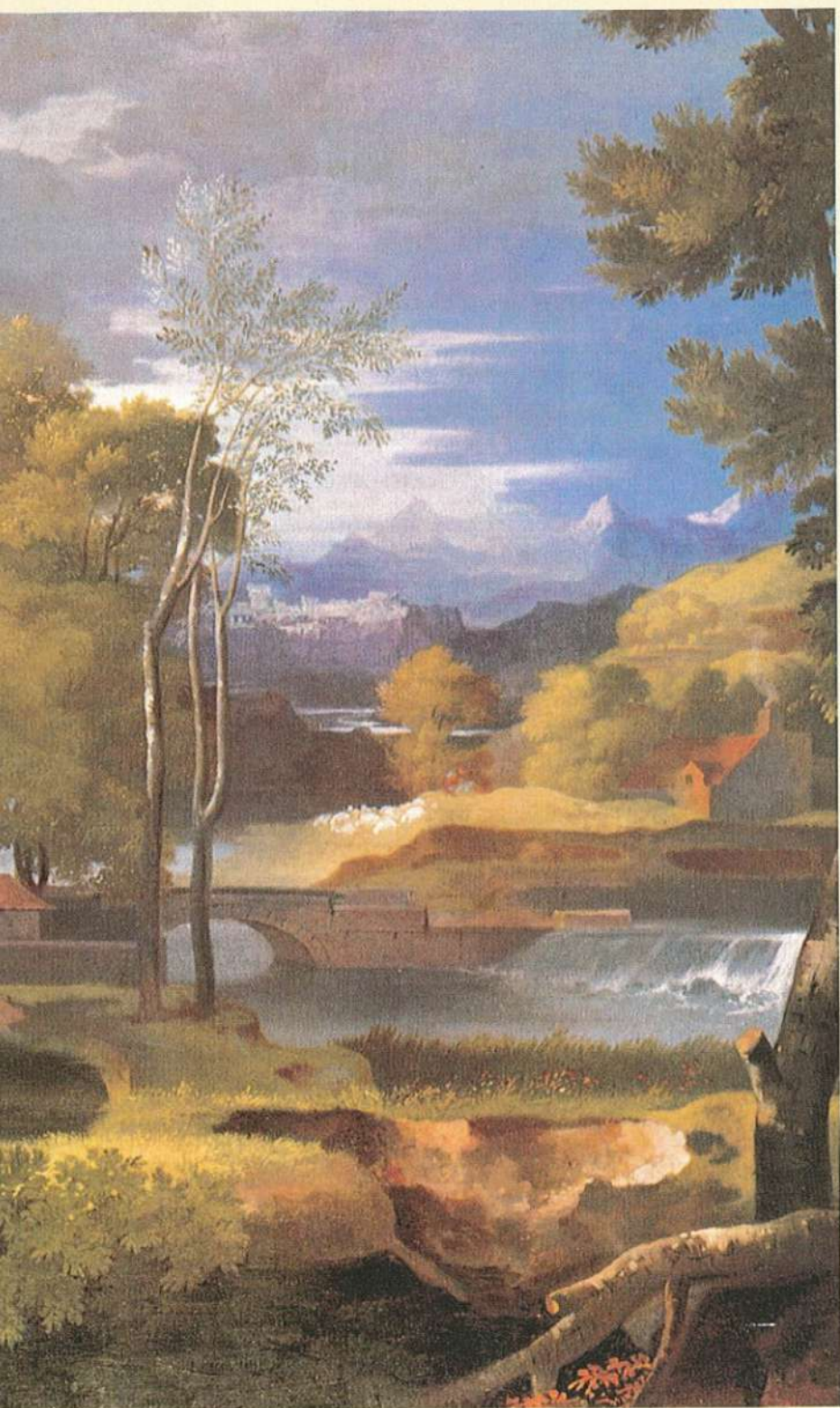
*Alte fino al cielo, montagne
gentile diadema e corona
di queste ricche campagne,
vi amo! la più vaga visione
si offre ai miei sensi rapiti,
un insieme vario e brillante
di bellezze riunite in queste valli
affascina i miei occhi smarriti!*

*Vedo là, su pianure e pendii
fra alberi e acque correnti
praterie di mille colori,
vedo qua verdi vigneti
arricchire di grappoli i colli
mentre sui campi lontani
al limitare di boschi e di prati
splende il biondo di tanti covoni.*

*La distesa del grano, il suo oro
lievemente mosso dall'aria
mi ricorda la calma del mare,
le acque appena increspate;
superficie animata di messi
fasto dei solchi nei campi
ricchezza che affiora ondeggiando
in mezzo a valli e colline!*

Sébastien Bourdon
(1616-1671),
Paesaggio;
olio su tela,
87 x 107 cm.
Providence (USA),
Rhode Island School
of Design





Je vois de ces pompeux sillons
La richesse flottante
Ondoyer dessus ces vallons.

Je vois ce sacré sanctuaire,
Ce grand temple, ce saint séjour
Où Jésus encor chaque jour
S'immole pour nous à son Père.
Muse, c'est à ce doux Sauveur
Que je dois consacrer mon cœur,
Mes travaux et mes veilles :
C'est lui de qui le puissant bras
Fit toutes ces merveilles
Qui nous fournissent tant d'appas.

Ainsi, d'un facile langage,
L'on voit ce temple spacieux
S'élevant dessus tous les lieux,
Leur demander un humble hommage,
Et semble aller au firmament,
Publier encor hautement
A ces sphères roulantes,
Qu'ainsi qu'en l'azur lumineux
De leurs voûtes brillantes
Dieu loge en son sein bienheureux.

Je vois ce cloître vénérable,
Ces beaux lieux du ciel bien aimés,
Qui, de cent temples animés,
Cachent la richesse adorable.
C'est dans ce chaste paradis
Que règne en un trône de lis
La virginité sainte :
C'est là que mille anges mortels,
D'une éternelle plainte,
Gémissent aux pieds des autels.

*Vedo questo sacro santuario
eccelso tempio e sublime dimora
dove Gesù si sacrifica ancora
ogni giorno a suo Padre per noi.
Musa, offro tutto il mio cuore
ogni sforzo e notturna vigilia
al Salvatore il cui braccio possente
operò i portenti di questa visione.*

*Vedo questo tempio spazioso
su tutti i luoghi elevato
chieder loro un umile omaggio,
ma fieramente salire alle stelle
per dichiarare a quelle sfere rotanti
che come nell'azzurro luminoso
delle loro volte scintillanti
così Dio risiede nel suo rifugio beato.*

*Vedo questo venerabile chiostro
tra ameni luoghi prediletti dal cielo
custodire la ricchezza adorabile
di cento templi viventi,
un casto paradiso dove regna
su un trono di gigli la verginità,
dove angeli umani con lamento infinito
gemono ai piedi degli altari.*

*Sacri palazzi dell'innocenza
astri animati, cori di gloria
che rivelate novissimi cieli
in queste dimore del silenzio,
canterò io le vostre battaglie,
le vostre veglie, le vostre rinunce?
No, le adorerò senza vane parole
per meglio esaltarne gli augusti prodigi.*

Sacrés palais de l'innocence,
Astres vivants, chœurs glorieux,
Qui faites voir de nouveaux cieux
Dans ces demeures du silence,
Non, ma plume n'entreprend pas
De tracer ici vos combats,

Vos jeûnes et vos veilles :
Il faut, pour en bien révéler
Les augustes merveilles,
Et les taire et les adorer.

Je vois les altières futaies,
De qui les arbres verdoyants,
Dessous leurs grands bras ondoyants,
Cachent les buissons et les haies :
L'on dirait même que les cieux
Posent sur ces audacieux

Leur pesante machine,
Et qu'eux, d'un orgueil non-pareil,
Prêtent leur forte échine
A ces grands trônes du soleil.

Je vois les fruitiers innombrables
Tantôt rangés en espaliers,
Tantôt ombrager les sentiers
De leurs richesses agréables.
Mais allons dans tous ces beaux lieux
Voir, d'un regard plus curieux,
Leur pompe renfermée ;
Et vous, souffrez, riches déserts,
Que mon âme charmée
Contemple vos trésors divers.

*Vedo alberi di altissimo fusto
nascondere siepi e cespugli
sotto i grandi rami ondegianti;
si direbbe che i cieli stessi
appoggino la loro grave macchina
su questi orgogliosi giganti,
fieri di offrire la schiena robusta
a sostegno dei grandi troni del sole.*

*Vedo la ricchezza dei tanti frutteti
ora disposti a spalliera
ora allineati lungo i sentieri.
Orsù, si entri in questi magnifici luoghi
per coglierne le segrete bellezze!
E voi, ricchi deserti, concedete
che la mia anima incantata
qui contempli i vostri infiniti tesori.*

NECROLOGE
DE L'ABBAÏE
DE NÔTRE-DAME
DE PORT-ROÏAL
DES CHAMPS,
ORDRE DE CÎTEAUX,
INSTITUT DU SAINT SACREMENT;

QUI CONTIENT

LES ELOGES HISTORIQUES AVEC LES EPITAPHES

dès Fondateurs & Bienfaiteurs de ce Monastère, & des autres personnes de distinction, qui l'ont obligé par leurs services, honoré d'une affection particulière, illustré par la profession Monastique, édifié par leur pénitence & leur piété, sanctifié par leur mort, ou par leur sépulture.

Ecce ego & pueri mei, quos dedit mihi Dominus in signum, & in portentum Israël à Domino exercituum, qui habitat in monte Sion. Ilai. VIII. 18.

Me voici moi & les enfans que Dieu m'a donnez, pour être par l'ordre du Seigneur des armées, qui habite sur la montagne de Sion, un prodige & un signe miraculeux dans Israël.



Beati mortui qui in domino moriuntur.

A AMSTERDAM,

Chez NICOLAS POTGIETER, Libraire, vis-à-vis la Bourse. 1723.

Le suorine della valle di Chevreuse

*Necrologe de l'Abbaïe
de Nôtre-Dame de
Port-Roïal des
Champs,
Nicolas Potgieter,
Amsterdam 1723:
frontespizio*

A notte inoltrata, nella cella di carta dove lavoro – le pareti ricoperte di volumi, vocabolari, quaderni di fotocopie e appunti – sembra che i libri respirino, chiamando per essere letti. Col loro odore di colla e di memoria.

Necrologe de l'Abbaïe de Nôtre-Dame de Port-Roïal des Champs è, per esempio, una voce notturna che racconta non l'attuale abbandono della valle di Chevreuse, ma il fervore di vita che vi si respirò durante la breve e sfolgorante fioritura di quel monastero alla metà del Seicento.

E allora eccoci tra i boschi percorsi dal respiro del vento, il gracidiare instancabile delle rane nel pantano, i terreni messi a coltivo, il frutteto, *les Petites Ecoles* dove si insegna in francese; e poi il chiostro illuminato dall'agitazione dei colombi, la cappella vestita soltanto della fiamma oscillante dei ceri, il refettorio austero dove si mangiano sempre e solo verdure, mentre a alta voce, seguendo gli anniversari della scomparsa di professe, converse o novizie, giorno dopo giorno una monaca legge una delle storie del *Necrologe*. Piccole vite oscure come quella di Marie Midorge che raggiunge la vecchiaia «amando la solitudine e il silenzio, anche durante la malattia»; o Catherine Bernard, morta di crepacuore, a soli ventisette anni, a seguito delle pressioni del tutore perché lasci Port-Royal per un convento meno austero.

Ché, tutt'intorno, l'Europa dei monasteri sta brillando di eccessi: con le suore che in parlatorio si sventagliano, assistendo ai lazzi carnevaleschi di guitti italiani, bevendo rosolio e rimpinzando di pezzettini di biscotto il proprio cagnolino. Nessuna di loro si dedica a un lavoro o a uno studio; nell'ozio, mangiando l'erba



Anonimo (inizio del
sec. XVIII),
*Veduta del chiostro
e del cimitero
dell'Abbazia di
Port-Royal des
Champs*; guazzo su
pergamena. Versailles,
Musée des Châteaux
de Versailles et Trianon

negra dell'orto della noia. Limitandosi a curare i mantelli a strascico, gli scapolari di un bel rosso scarlatto, gli abiti a pieghe di lana bianca, da portare sopra la biancheria increspata, con mazzolini di fiori profumati alla cintura. È quel che succede nei monasteri degli scandali, mentre Diderot abbozza *La religieuse*: tra le confuse denunce delle Orsoline di Loudun che nel 1634 mandano al rogo un prete accusandolo di averle stregate, o le monache di Auxonne che nel 1652 si esibiscono in allucinazioni, convulsioni e urla da ossesse.

A Port-Royal des Champs, invece, ciò che fa scalpore è la povertà. Mentre altrove le suore si danno agli spassi e il ruolo delle converse consiste nel servire e ubbidire – senza fiatare, ché per una ragazza senza dote non esistono altre prospettive oltre quella di sbassare la testa; e in fin dei conti il convento non è peggior padrone di tanti altri –, qui no: converse e suore vivono nelle stesse condizioni di povertà. Senza fronzoli né smancerie. Uguali nel vestito di tela grezza, nel digiuno e nella quantità di ore di riposo. Col mattutino



alle due, non come negli altri conventi alle nove di sera. Facendo comunanza dei beni, per cui il sovrappiù viene condiviso con i bisognosi a cui offrono anche il mangiare e il vestire.

È dalle piccole stampe, che nel *Necrologe* ornano la pagina iniziale di ogni mese illustrando la semplice vita del convento, che mi inoltro in questo mondo altro e appartato. Sfilano davanti a me vite tranquille come un'acqua senza fretta, la musica lenta dei doveri di ogni giorno a cominciare dal mattutino fino alla meditazione serale nella cella. Tolta dall'ombra la vicenda oscura di Elisabeth Bourneau, addetta al tornio per diciassette anni: che amò quel lavoro proprio perché contrario alla sua indole e mandò a dire ai nobili parenti che un umile posto nella Casa del Signore era preferibile a tutte le grandezze del mondo. Come pure Susanne Robert, professa che rimpiangeva di non essere conversa, condizione forse più conforme al suo desiderio di umiliazione. O la ricca ereditiera Magdaleine de la Grange, «che sempre scelse l'ultimo posto».

Anonimo (inizio del sec. XVIII),
L'elemosina alla porta dell'Abbazia di Port-Royal des Champs; guazzo su pergamena. Versailles, Musée des Châteaux de Versailles et Trianon

Anonimo (inizio del
sec. XVIII),
*Adunanza delle
monache nella
'solitudine'*
di Port-Royal;
guazzo su pergamena.
Versailles, Musée
des Châteaux
de Versailles et Trianon

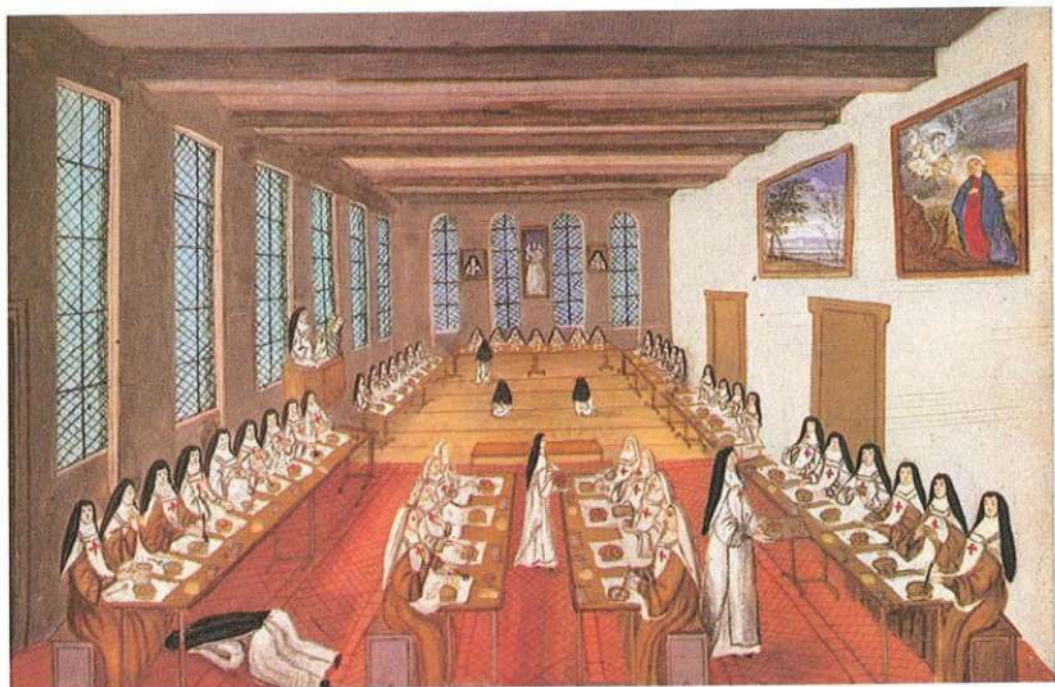


E mi provo a immaginare come una tale scelta di ascetismo e austerità potesse essere commentata nei conventi coevi, in cui non si praticavano né la clausura stretta né il digiuno. Cosa dicessero, per esempio, le converse dei conventi 'nella norma', spettegolandosi mentre lavoravano di ago e filo, giocherellando con la palla di legno dei rammendi:

«Calze, sempre calze. Non c'è gusto...» così forse si lamenta una conversa rimpiangendo il momento in cui a casa, quando sorelle e cognate mettevano al mondo bambini, si tagliavano i camici di tela nuovi, piccoli piccoli.

«Ma che ce ne faremmo di camicini per neonati in un convento? Ci mancherebbe altro...» borbottano le altre, sebbene una delle converse anziane si ricordi di una volta in cui capitò che una suora cominciasse a dire di soffrire di strani mali. Ché, a furia di ricevere visite in parlatorio, con quei bei predicatori, quei fratoni giovani dagli occhi ardenti... per non parlare dei muri di sola terra, con brecce ovunque, e così bassi...».

Trascolano le altre, ascoltando il racconto della severità di Port-Royal des Champs, chinando la testa sul cesto delle calze già rammendate.



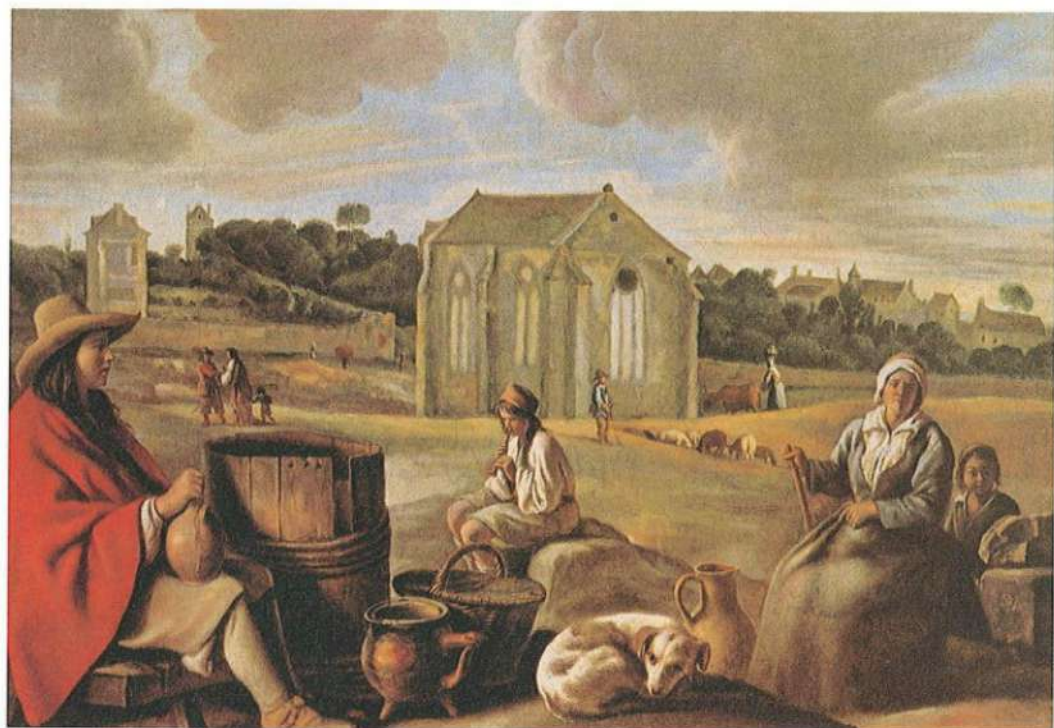
Ci sarà certo qualcuna che non capendo ride, contenta come una cornacchia; forse in tutta la Francia si ride di Port-Royal des Champs, senza comprendere, ma la Badessa riformatrice va per la sua strada, sostenendo: «Se non domandiamo nulla, nulla ci potrà essere chiesto in cambio». E dato che il mercato delle ragazze le ripugna, accoglie giovani senza un soldo, e non per farne converse, ma proprio suore professe.

«Vi figurate? Una come noi a Port-Royal avrebbe potuto diventare monaca...», le converse degli altri conventi se lo sussurrano sgomitando estasiati, tra lo sconcerto e l'incredulità.

Esagero con l'immaginazione? Non credo, ché di storie riguardanti l'anomalo convento di Port-Royal des Champs sicuramente a quel tempo ne circolavano tante. Sulle suore, per la gran parte, ma anche sugli intellettuali che gravitavano intorno al convento. Il *Necrologe* ricorda soprattutto benefattori e preti, ma anche persone di umili condizioni. Come Innocent Fai, stalliere nelle scuderie delle Granges.

L'immagine di lui che si nasconde nelle stalle a pregare in ginocchio e, se qualcuno lo sorprende in quella posizione, si butta

Anonimo (inizio del sec. XVIII), *Il refettorio delle monache di Port-Royal des Champs*; guazzo su pergamena. Versailles, Musée des Châteaux de Versailles et Trianon



Le Nain,
*Contadini in un
 paesaggio
 con cappelles*,
 prima metà del sec. XVI;
 olio su tela,
 41 x 55 cm.
 Hartford (Connecticut),
 Wadsworth Athenaeum

a terra fingendo di cercare qualcosa, è una di quelle che non si dimenticano. Le veglie a mani giunte, tra l'ululare dei cani e il sonno quieto delle giumente, mentre nell'orto i frutti brillano chiari sotto la luna; sentendosi felice, visto che il tempo a quell'ora della notte appare immobile. Poi, all'alba, i frutti si spengono, nei campi si attacca a lavorare, il tempo torna a battere, nella scuderia i cavalli col naso verso la parete voltano gli occhi verso di lui.

E altrettanto indimenticabile è la fulminante risposta a un gentiluomo che lo rimprovera di farsi eccessivamente carico del mantenimento di tutti i poveri che bussano alla sua porta. «Cosa succederà – lo ammonisce l'avvocato del diavolo – quando da vecchio ti ritroverai senza il minimo gruzzolo di risparmi? E se per disgrazia ti capitasse una lunga malattia per cui non fossi più in grado di lavorare?». «Di sicuro il Cielo provvederà ai miei bisogni; e, nel caso, Dio farà in modo che io non diventi vecchio o che non cada malato per troppo tempo», è così che ribatte Innocent Fai, con animo tranquillo. Otto giorni dopo muore, a soli trentanove anni. Come a confermare al mondo la vanità di ogni previdenza umana.



Un grande polittico di ritratti singolari. E mi vien da pensare che con questi personaggi, se li avessi incontrati, mi sarei forse intesa, perché in fondo lo scrivere ha qualcosa della disciplina monacale: la lingua parla attraverso lo scrittore che deve farsi trasparente per lasciare che il mondo, sotto forma di discorso, lo traversi fino a arrivare sulla pagina. Come se l'immagine di una suorina traversata da un raggio di luce fosse quella che più si avvicina al mio lavoro: diventare trasparente, farmi invadere dalle vite di queste donne oscure; lasciare che tali personaggi mi riempiano l'anima, scomparire, non gettare la mia ombra sulla pagina. Ché se non c'è trasparenza non c'è vera scrittura.

Solo in questo modo posso vivere la solitudine e la fatica della ribellione. Sono per un attimo Antoinette Euphrasie Le Gros, quarant'anni passati nel chiostro, di cui le brevi annotazioni sottolineano la docilità e la «semplicità di bambina». Sentendomi crescere dentro la voglia di tornare all'infanzia, perché la morte ci vuole bambini, puri e soli. Patisce sei anni di cancro doloroso, cercando di non essere di peso alle altre; eppure ferma

*L'ordinanza del re
per la distruzione
dell'abbazia,
inizio del sec. XVIII.
Port-Royal des
Champs, Musée
National des Granges
de Port-Royal*

come una roccia quando si arriva al braccio di ferro per la firma del *Formulario*: ch , pur prostrata dalla malattia, ha il coraggio di dire di no all'Arcivescovo in persona. Le tolgono i sacramenti, ma   capace di resistere, nella certezza di essere fedele alla regola. E, nella tregua violetta dell'agonia all'imbrunire, alle sorelle ingi-nocchiate intorno al suo letto rivolge parole tranquille: pronta alla partenza, guardando il tempo come un dolce nastro che si snoda all'infinito davanti a lei.

Oppure divento Elisabeth Wallon, trentun anni, stremata da una lunga malattia sopportata con pazienza. Un giorno, sentendo arrivare il momento della morte, va in infermeria e si mette a letto con le mani in croce.

Sul finire della notte. Sgocciolio lento e silenzioso del buio sulla terra. Rileggo le indicazioni di pubblicazione: Amsterdam, 1723. A quell'epoca gi  Port-Royal des Champs non esisteva pi . Ch  la ribellione delle suorine, tenendo testa a vescovi, papi e re, dur  a lungo, ma tutte sapevano che era solo questione di tempo, che sarebbero venuti a cacciarle. Come alla fine accadde davvero. Sotto i colpi dei soldati di Luigi XIV, le cucine si ridussero a un temporale di pentole e padelle; poi vennero la strage di cocchi nel refettorio, il dormitorio invaso da brandelli di pagliericci e lenzuoli, i vetri in frantumi. Le ultime suore furono trascinate via, gli edifici bruciati, le tombe scoperciate, le statue amputate. Finch  nel viale d'ingresso non abbai  nessun cane, il gancio del pozzo arruggin , nell'orto devastato i frutti marcirono per terra, la nebbia invase ci  che rimaneva delle stalle, le canalette d'irrigazione si riempirono di erbacce. Poco a poco i campi defunti furono riconquistati dal bosco e dal pantano, col suo pianto di rane.

Un'estrema goccia di buio. Un'impressione di imminenza. Quella goccia, quando cadr , far  subito giorno: nel piccolo cimitero di Saint-Lambert, sopra la valle del Rhodon, l'alba illuminer  una piramide modesta a ricordare il punto in cui furono gettati in una fossa comune i resti delle persone sepolte a Port-Royal.

In questo anno 2004 ricorre l'ottavo centenario della fondazione dell'Abbazia di Port-Royal des Champs, eretta nel 1204 nella Valle del Rhodon, a ovest di Parigi, e non molto lontano da Versailles, da Mathilde de Garlande e posta dapprima sotto l'ordine benedettino, poi cistercense.

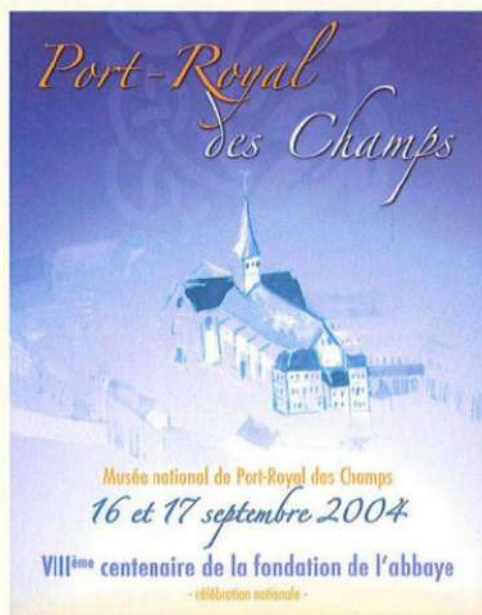
Decaduta col passare dei secoli, l'abbazia venne riformata agli inizi del Seicento e conobbe allora uno straordinario splendore e un contrastato prestigio, quale austera comunità di monache e centro dei massimi pensatori e scrittori giansenisti, finché, osteggiata dai Gesuiti, non fu distrutta per ordine di Luigi XIV nell'ottobre del 1709.

La ricorrenza ha trovato ampia risonanza ed è stata celebrata in più modi in Francia, con edizioni, congressi e spettacoli, culminando il 16 e 17 settembre nella Celebrazione Na-

zionale al Musée National de Port-Royal des Champs, con un convegno introdotto da Jean Mesnard e concluso da Gérard Ferreyrolles. Vi sono stati presentati e discussi dagli specialisti diversi aspetti di questa intrigante vicenda, interessante la storia religiosa e politica, la teologia, la filosofia, la letteratura.

Ma in varie relazioni si sono anche esplorate la vita materiale all'Abbazia, la realtà monastica (cartografia, liste di badesse, di monache, dei direttori spirituali) e la realtà intellettuale e artistica (opere letterarie, linguistiche, pedagogiche, e opere pittoriche ispirate dal paesaggio, da spunti, da personaggi e da circostanze).

Non sono mancate nemmeno la medicina, la liturgia, la musica, la poesia delle rovine, i pellegrinaggi, i visitatori, Port-Royal nel romanzo, e in Giappone...



EN PREMIÈRE LIGNE

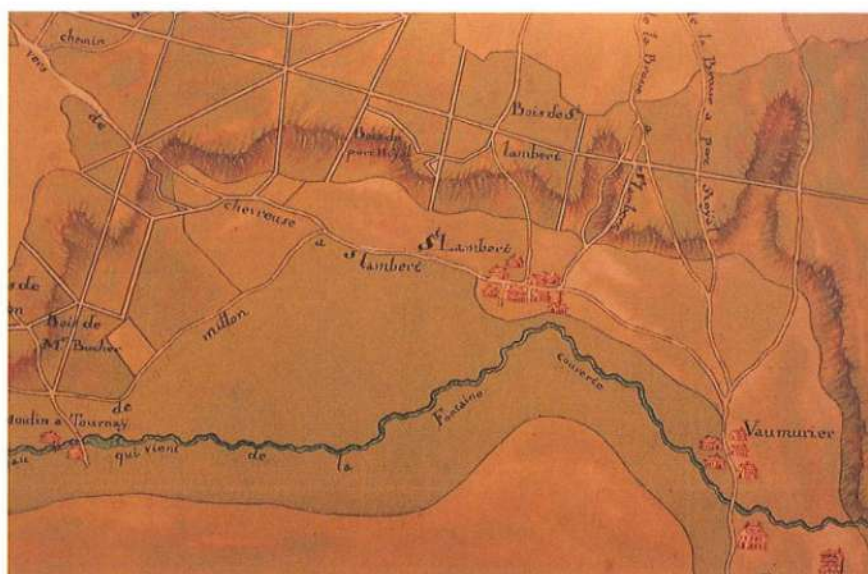
Une abbaye, un style de pensée et de sensibilité

PAR JEAN-LOUIS QUANTIN

Plan du Vallon du
Rodhan et les Abbayes
de Vaumurier et de
Port-Royal.
Port-Royal des
Champs, Musée des
Ruines

‘PORT-ROYAL’ désigne trois ordres de réalités : une abbaye ; un groupe d’ecclésiastiques et de laïcs retirés à proximité immédiate de celle-ci ou, plus largement, liés à elle (‘les Messieurs de Port-Royal’) ; un style de pensée et de sensibilité religieuses. Pascal jouait de cette gamme de significations quand il déclarait dans les *Provinciales* : « Je ne suis point de Port-Royal » – au sens où il n’y avait « jamais eu d’établissement » : il n’y avait fait que des retraites. Toute l’histoire – tout le drame – de Port-Royal au XVII^e siècle tient dans le glissement métonymique de son nom.

En 1609, quand la mère Angélique Arnauld, son abbesse, en



accomplit la réforme, c'était seulement un monastère de cisterciennes dans la vallée de Chevreuse. Le site où il avait été fondé en 1204 était ce qu'on appelait au XVII^e siècle « un désert », – « un vallon affreux, tout propre à inspirer le goût de faire son salut », écrit Madame de Sévigné. Jusqu'à ce qu'on y eût fait, au milieu du siècle, quelques travaux d'assainissement, le vallon était même malsain, au point que la mère Angélique, en 1625-1626, transféra à Paris toute sa communauté. Dans les années suivantes, 'Port-Royal'



s'entend avant tout de ce nouveau monastère (actuel hôpital Cochin). La mère Angélique se réinstalla aux Champs en 1648 avec une partie des religieuses : il y eut dès lors deux maisons, qui ne formaient qu'une communauté (« nos sœurs de Paris », « nos sœurs des Champs »), sous l'autorité d'une seule abbesse.

Sainte-Beuve a écrit : « Port-Royal des Champs nous semble comme à la mère Angélique le seul vrai, ou du moins le seul aimable ». On ne saurait pourtant oublier tout ce qui se passa à Paris : la guérison de la petite Marguerite Périer, la nièce de Pascal, en mars 1656 ('le miracle de la Sainte Épine') ; celle, en janvier 1662, de la sœur Catherine de Sainte-Suzanne, la fille de Philippe de Champaigne, lequel commémora l'événement dans le plus beau et le plus port-royaliste de ses tableaux ; la visite de l'archevêque Péréfixe, en août 1664, escorté d'exempts et d'archers, pour faire sortir douze religieuses considérées comme les meneuses – Montherlant en a tiré son *Port-Royal*. D'un autre avatar parisien de Port-Royal, la fondation avortée d'un Institut du Saint-Sacrement – où la mère Angélique résida de 1633 à 1636, à côté du Louvre –, les religieuses héritèrent le costume que Champaigne a immortalisé : le scapulaire blanc avec la croix écarlate sur la poitrine, qu'elles prirent en octobre 1647.

Ce fut la répression qui fixa la cause et l'esprit de Port-Royal

Mathilde de Gariande, fondatrice de la communauté religieuse dans le Vallon du Rhodon en 1204; gravure, XVII^e siècle

au seul monastère des Champs. En juillet 1665, Louis XIV décida, par commodité, d'y regrouper toutes les insoumises : elles y restèrent, emprisonnées par l'État et privées de sacrements par l'Église, jusqu'à la 'paix de Clément IX' en 1669. On sépara alors les deux monastères, celui de Paris fut laissé aux « signeuses », celui des Champs alla aux « religieuses fidèles ». Symboliquement, ces dernières y rapatrièrent les mémoires de la grande époque de Paris, au premier chef l'ex-voto de 1662 par Champaigne.

Cette histoire ardente et tourmentée, Port-Royal la dut à la rencontre d'une famille de robe, les Arnould, et d'un spirituel, Jean Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran. L'avocat Antoine Arnould et sa femme – fille de l'avocat général Marion –, eurent vingt enfants, dont dix survécurent. Ceux-là, les hommes surtout, eurent une longévité exceptionnelle : Robert Arnould d'Andilly, l'aîné, mourut à quatre-vingt-cinq ans, Henry, le second fils, évêque d'Angers, à quatre-vingt-quatorze. Le benjamin, Antoine, dit 'le grand Arnould', naquit en février 1612 – plus de vingt ans plus jeune que les aînés, il fut élevé avec ses neveux – et vécut jusqu'en

août 1694. Les Arnould avaient de grands talents – en 1633 déjà, Guez de Balzac les appelait « l'éloquente famille » – et aussi un sens orgueilleux, clanique, de la famille.

Le père, chrétien selon le monde, disposa de ses filles selon une stratégie familiale. L'aînée fut mariée, la seconde, Jacqueline (rebaptisée Angélique), et la troisième, Jeanne (Agnès), furent destinées au cloître. Abbessse de Port-Royal alors qu'elle n'avait pas encore onze ans, Angélique y rétablit la régularité monastique, dans l'esprit de la Réforme catholique, et d'abord la clôture. Lors de la 'Journée du Guichet', le 25 septembre 1609, – elle





venait d'avoir dix-huit ans –, elle refusa l'entrée à son père. Port-Royal n'en resta pas moins, quoique d'une autre manière – spirituelle plutôt que patrimoniale – une maison de famille. La mère Angélique y eut cinq sœurs et cinq nièces religieuses. Madame Arnauld la mère, devenue veuve, y fit profession en 1629 entre les mains de sa fille. Historiographe de Port-Royal à partir de 1652, la mère Angélique de Saint-Jean, fille d'Andilly, sélectionna les documents de manière que la mémoire du monastère fût avant tout celle des Arnauld.

Il revint au plus mondain et au plus courtisan, Andilly, d'introduire parmi les siens celui qui devait leur enseigner le mépris du monde et les perdre aux yeux de la Cour : son ami l'abbé de Saint-Cyran. Devenu en 1635 le confesseur de la mère Angélique, l'abbé sut surmonter l'hostilité d'une partie de Port-Royal – la mère Agnès, prévenue contre lui, n'eut besoin que de six jours pour reconnaître que « jamais homme n'avait parlé comme celui-là ». En 1637, il était le maître spirituel de tout le monastère. Il y intro-

Anonyme (début du XVIII^e siècle),
Vue perspective de l'Abbaye de Port-Royal des Champs; gouache sur parchemin.
Port-Royal des Champs, Musée National des Granges de Port-Royal

Philippe de
Champaigne,
l'abbé de Saint-Cyran
(1647-1648);
huile sur toile,
73 x 58 cm. Grenoble,
Musée



duisit un idéal de perfection chrétienne, dont l'Église primitive fournissait le modèle, et une conception haute et sévère des sacrements de pénitence et d'eucharistie. Son ascendant se fit sentir au dehors sur d'autres membres de la famille, à commencer par Antoine Le Maistre, neveu de la mère Angélique. À la fin de 1637, Le Maistre interrompit une brillante carrière d'avocat « pour faire pénitence et pour servir Dieu le reste de mes jours, après avoir employé dix ans à servir les hommes ». Ce fut l'origine des Solitaires de Port-Royal, qui ne furent jamais qu'une poignée mais dont le retentissement fut grand dans la société du temps. Andilly lui-même se retira parmi eux en 1646. Déplacés à plusieurs repri-

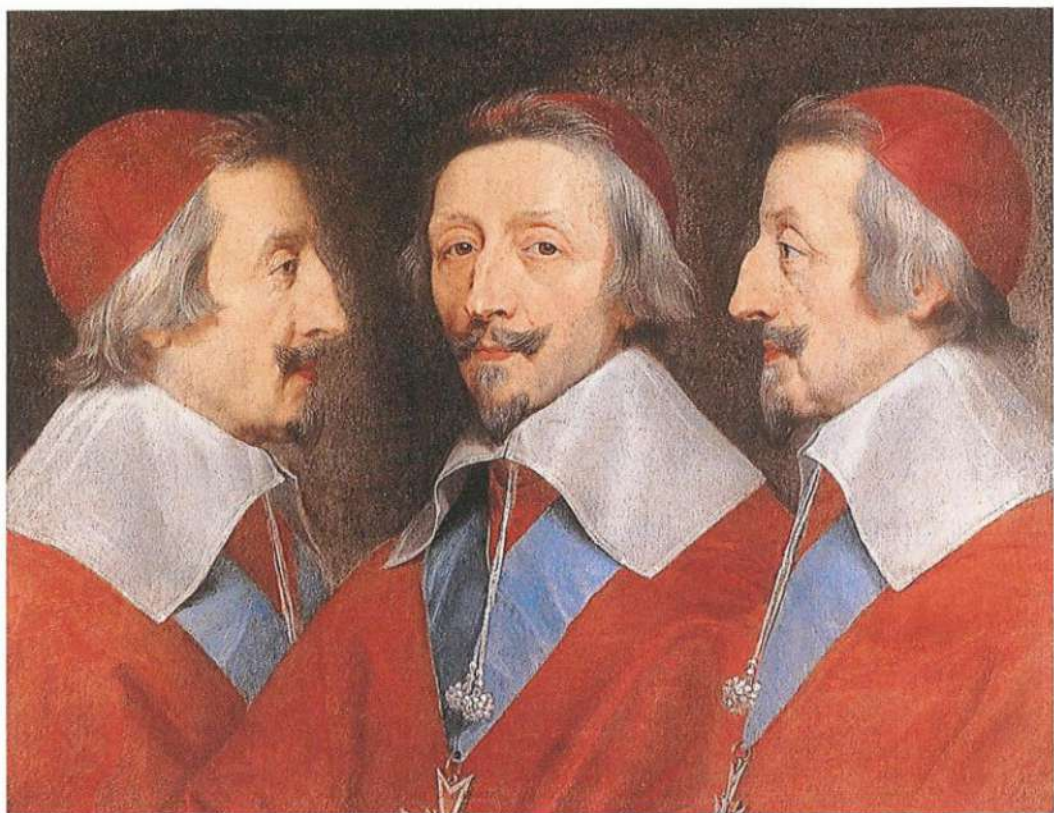
ses, ils vécurent le plus souvent dans une ferme de Port-Royal des Champs, sur la hauteur au-dessus du monastère : les Granges. Le gouvernement les dispersa en 1656, et à nouveau et définitivement en 1679. Une expérience pédagogique originale, les Petites Écoles, eut un destin similaire. Quantitativement, ce fut là aussi très peu de chose mais il en sortit deux élèves d'exception, l'historien Le Nain de Tillemont et Racine, qui, même révolté un temps contre ses maîtres, n'en perdit jamais tout à fait l'esprit.

Richelieu s'alarma du rayonnement de Saint-Cyran. Peut-être vit-il un défi dans ce radicalisme chrétien. L'abbé fut arrêté en mai 1638 et conduit au donjon de Vincennes, d'où il ne sortit qu'en février 1643, quelques mois avant sa mort. Il y continua par lettres son œuvre de direction et convertit ainsi le dernier des Arnauld qui lui manquât, Antoine le docteur. Il le chargea de rédiger le manifeste de la pastorale sévère, *De la fréquente communion*, qui parut à l'été 1643. Ce fut une polémique féroce, où Arnauld eut contre lui la Compagnie de Jésus. Un mélange de considérations personnelles et d'affinités doctrinales jetait en même temps Port-Royal dans une autre mêlée. Saint-Cyran s'était lié dans sa jeunesse avec un théologien des Pays-Bas espagnols (la Belgique actuelle), Cornelius Jansénius. Professeur à Louvain et finalement évêque d'Ypres, Jansénius consacra sa vie à une œuvre qui était comme le pendant dogmatique du retour aux sources spirituel et sacramentel mené par Saint-Cyran : l'*Augustinus*, synthèse de la doctrine d'Augustin sur la grâce et aussi charge contre les principaux théologiens jésuites. Paru en 1640, l'*Augustinus* fut accusé d'hérésie et fit l'objet en 1643 d'une première condamnation par le pape Urbain VIII. Arnauld s'engagea à fond pour la défense de l'ouvrage. L'histoire de Port-Royal, sans se confondre avec celle du jansénisme, en devint dès lors inséparable. À partir de 1653, quand le pa-

Cornelius Jansenius,
Augustinus, Jacobus
Zegerus, Amsterdam
1640: frontispice



Cum Gratia & privilegio S. C. C. auctoritate & Catholice Majestatis. AD. 1640.



Philippe
de Champaigne,
*Le cardinal de
Richelieu en trois
positions*, 1642;
huile sur toile,
58,4 x 72,4 cm.
Londres, National
Gallery

pe Innocent X eut condamné comme hérétiques cinq propositions de l'*Augustinus* sur la grâce, ce fut la controverse du droit et du fait : les cinq propositions sont bien hérétiques – c'est le droit – mais elles ne sont pas de Jansénius – c'est le fait, sur lequel le pape et même l'Église entière ne sont pas infaillibles.

Le changement de climat et de ton s'accompagne d'un changement de génération. Les grandes figures du second Port-Royal, plus intellectuelles désormais qu'affectives, furent Antoine Arnauld, Pierre Nicole – son fidèle compagnon et collaborateur à partir de 1656 jusqu'à ce que, lassé, il se retirât du combat en 1679 –, Le Maistre de Sacy, frère cadet d'Antoine Le Maistre, et, parmi les religieuses, Angélique de Saint-Jean, abbesse de 1678 à 1684, dont Nicole disait « qu'elle avait plus d'esprit même que M. Arnauld ; très exacte à ses devoirs, très sainte, mais naturellement un peu scientifique, et qui n'aimait pas à être contredite ». La vieille génération resta réticente devant tant d'écrits et de polémiques. Dieu,

rappelait la première mère Angélique en avril 1656, au fort de la campagne des *Provinciales*, « s'apaise mieux par les larmes et par la pénitence, que par l'éloquence qui amuse plus de personnes qu'elle n'en convertit ».

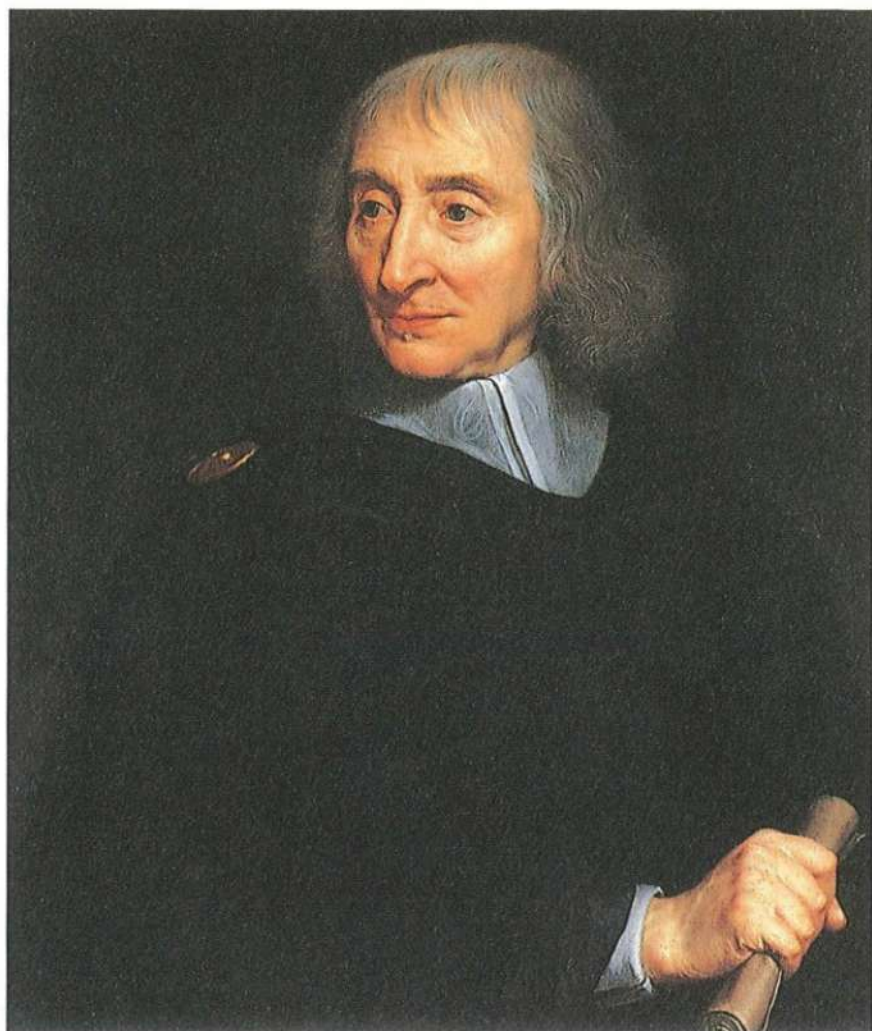
Le monastère lui-même fut jeté en première ligne du combat en 1661, lorsque l'assemblée du clergé de France, soutenue de l'autorité royale, imposa à tous les ecclésiastiques et toutes les maisons religieuses, d'hommes comme de femmes, de souscrire à un formulaire où les cinq propositions étaient formellement attribuées à l'*Augustinus*. Quoique certaines religieuses de Port-Royal fussent en réalité très au fait du fond du débat, leurs directeurs leur firent à toutes plaider l'ignorance : elles ne pouvaient en conscience déclarer hérétique le livre d'un évêque catholique, écrit dans une langue – le latin – qu'elles n'étaient pas capables de lire. C'est par cet appel – en partie tactique – à la conscience individuelle que le refus des religieuses a pris, au regard de la postérité, une grandeur et une simplicité que n'ont pas les discussions argutieuses des théologiens. Sauvé *in extremis* par la paix de l'Église (la 'paix de Clément IX' de 1669, compromis peu sincère imposé à Rome par Louis XIV pour des raisons politiques) le monastère subit immédiatement le contrecoup, dix ans plus tard, du nouveau revirement de la politique royale. Ayant interdiction de recevoir des novices, il était officiellement voué à l'extinction mais restait un centre de ralliement spirituel. Le cœur embaumé d'Antoine Arnauld, mort en exil à Bruxelles, y fut porté en 1694. Racine demanda à y être enterré.

Confronté à la persistance du jansénisme, Louis XIV résolut d'en finir. Port-Royal des Champs fut supprimé en octobre 1709, ses biens attribués à Port-Royal de Paris et les dernières religieuses dispersées dans d'autres diocèses. Ce fut ensuite l'acharne-

Philippe
de Champaigne,
Isaac-Louis Le Maître
de Sacy, environ 1646;
huile sur toile,
53 x 45 cm.
Port-Royal des
Champs, Musée
National des Granges
de Port-Royal



Philippe
de Champaigne,
*Robert Arnauld
d'Andilly âgé* (1667);
huile sur toile,
78 x 64 cm. Parigi,
Musée du Louvre



ment – comme un accès de folie de l'absolutisme : le monastère fut rasé en 1710 ; à la fin de 1711, on exhuma les corps du cimetière pour les jeter dans une fosse commune ; enfin, en 1712, on démolit l'église, qui était tout ce qui restait. Saint-Simon, qui raconte cette exécution dans ses *Mémoires*, a cette conclusion ironique et indignée : « Tous les matériaux furent vendus, et on laboura et sema la place ; à la vérité, ce ne fut pas de sel : c'est toute la grâce qu'elle reçut ». En se déchaînant ainsi contre le symbole qu'il avait lui-même fabriqué, l'État royal en assurait la survie pour les siècles à venir.

SOMMARIO

L'abbazia cistercense di Port-Royal des Champs, fondata nel 1204 nella valle di Chevreuse presso Parigi, e decaduta nei secoli successivi, venne ricostituita nel 1609 ad opera della giovane badessa Angélique Arnauld, e prese vigore a partire da poco prima della metà del secolo, passando attraverso una serie di eventi esaltanti e calamitosi (un'altra sede si fissò a Parigi nel quartiere Saint-Jacques).

Protagonista e motore di quella storia, la numerosa famiglia degli Arnaud, che diede a Port-Royal badesse, suore e teologi. La guida e ispiratore dello spirito severo port-royalista fu l'abate di Saint-Cyran, amico di Arnauld d'Andilly; altri personaggi convennero attorno al monastero e costituirono quel gruppo di 'Solitari' che, forse non molto numeroso, ebbe però grande risonanza nella società del tempo. Essi vi istituirono anche le 'Piccole Scuole', ove sperimentarono una pedagogia originale e moderna, e ove crebbero allievi illustri quali lo storico Le Nain de Tillemont e Jean Racine.

Arrestato e imprigionato Saint-Cyran per volere di Richelieu nel 1638, gli successe nella sua opera Antoine Arnauld, il teologo, che entrò in una furiosa polemica con i Gesuiti per il suo trattato *Sulla frequente comunione* (1643). A inasprire e a confondere ulteriormente gli animi intervenne nel medesimo anno la condanna da parte del papa Urbano VIII del trattato teologico *Augustinus* del vescovo di Ypres, Cornelius Jansenius, vertente sulla dottrina della grazia, osteggiato dai Gesuiti e difeso da Arnauld.

Antoine Arnaud costituisce con Pierre Nicole e Isaac-Louis Le Maistre de Sacy la seconda generazione di Port-Royal, travolta nella polemica assieme alle suore del monastero incalzate dall'imposizione ecclesiastica e statale di addebitare all'*Augustinus* alcuni passaggi definiti eretici.

Port-Royal des Champs fu soppresso dal re Luigi XIV nel 1709 per la sua persistenza nel giansenismo. Le religiose furono disperse, i suoi beni vennero trasferiti a Port-Royal di Parigi, il monastero raso al suolo e le tombe del cimitero scoperte; ma «accanendosi contro il simbolo che aveva esso stesso costruito, la Monarchia ne assicurava la sopravvivenza per i secoli futuri».

Philippe
de Champaigne,
Antoine Arnauld
(copia, sec. XVII);
olio su tela.
Port-Royal, Musée
National des Granges
de Port-Royal



CREDERE 'RAISONNABLEMENT'

Le due Angélique, e Jacqueline Pascal

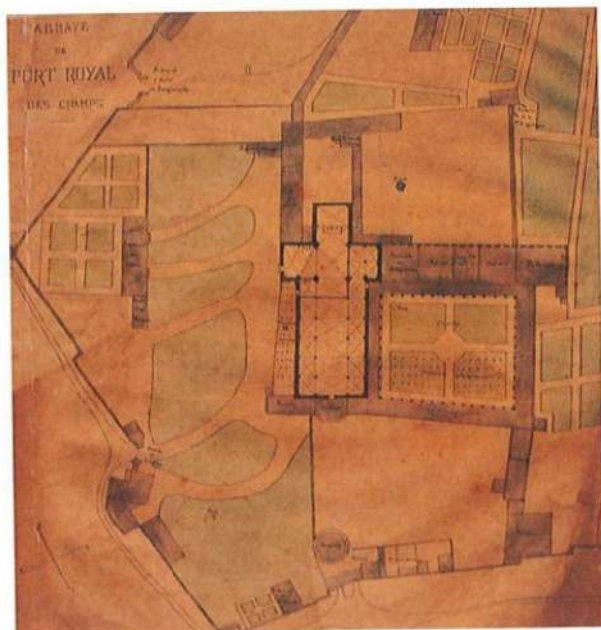
DI SILVANA BARTOLI

L'abbazia
di Port-Royal
des Champs;
ricostruzione
planimetrica
ottocentesca;
acquerello

NELLA penombra della cappella una giovane monaca si fa cinghiale, accompagnata dal salmodiare lento delle consorelle, mentre la badessa le asciuga la fronte pregandola di rinunciare. Sul prato antistante la chiesa, un giansenista duella con un gesuita: non si risparmiano colpi di spade e di parole, le parole delle 'cinque proposizioni', e poi se ne vanno sottobraccio. All'interno, l'agonia della monaca continua in solitudine.

Sono le immagini con cui *La via lattea*, film-pellegrinaggio di Luis Buñuel tra le 'eresie' suscitate dalla Chiesa cattolica, rac-

conta la vicenda di Port-Royal definendo i ruoli, maschile e femminile: in nome della propria coscienza e dell'obbedienza alla Regola cui si sono votate, le monache sono disposte a dare la vita. «So bene che non spetta alle fanciulle difendere la verità; ma [...] poiché i vescovi hanno un coraggio da fanciulle, le fanciulle devono avere un coraggio da vescovi, [...] noi, per la verità, dobbiamo morire»¹, scrisse Jacqueline Pascal, quando alle religiose venne imposta la firma del





Formulario che condannava l'*Augustinus* di Giansenio, dove il papa, guidato dalla mano dei Gesuiti della Sorbona, aveva individuato 'cinque proposizioni' eretiche.

Dal discorso della montagna Gesù insegnava a non giurare mai e le monache di Port-Royal rifiutarono una firma che equivaleva a un giuramento. Vedevano infatti nelle richieste della gerarchia cattolica il rischio di mettere sull'altare le logiche del potere e scambiarle per volontà di Dio. La 'devianza' di Port-Royal era doppiamente scandalosa perché espressa da donne e monache, e si incuneava pericolosamente nel clima di offensiva controrivoluzionaria che, dopo l'assassinio di Enrico IV, associava naturalmente nella condanna parricidio e ribellione in quanto attentati ai valori fondanti dello Stato.

Si sa come è andata a finire: Luigi XIV ordinò la distruzione dell'abbazia, cimitero compreso, ma non riuscì a rendere muto il

Madeleine Hortemels,
*Veduta prospettica
dell'Abbazia
di Port-Royal
des Champs da
oriente* (copia, inizio
del sec. XVIII);
gouache. Port-Royal
des Champs, Musée
National des Granges
de Port-Royal

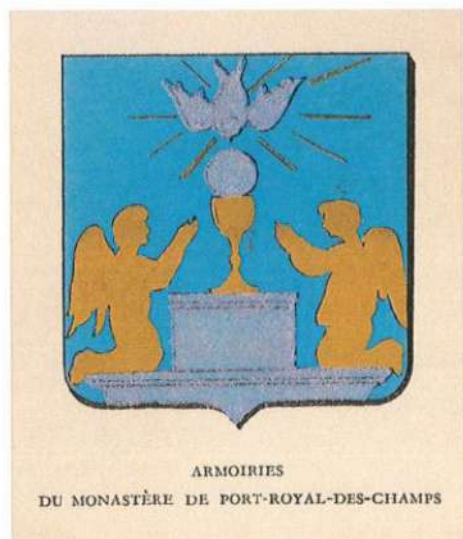
luogo, che divenne simbolo della resistenza dell'intero movimento giansenista.

Lo scenario drammatico che si aprì a Port-Royal all'arrivo del *Formulario* non infranse le immagini serene del luogo che ancora si offrono a noi attraverso i dipinti di Philippe de Champaigne, le *gouaches* di Madeleine Horthemels, i versi di Racine che lì volle essere sepolto. Nella «solitude feconde» del recinto monastico si respirava il silenzio e la quiete, esplorando i sentieri dell'anima:

Benché questa dimora fosse nel profondo di un vallone, a volte, guardando il cielo sopra il dormitorio, m'immaginavo che fosse più azzurro e sereno che altrove; [...] ero immersa in una gioia così grande di esser religiosa, che una volta, essendo sola, mi misi a danzare; e quando vedevo triste una monaca, pensavo che le sarebbe bastato volger lo sguardo al suo velo nero, per non esserlo più².

Doveva essere l'esperienza quotidiana che consentiva ad Anne Eugénie de l'Incarnation di trasfigurare quello che, ad un primo sguardo, era apparso a madame de Sévigné come «un vallone orrendo», per quanto teso alla propria salvezza.

Stemma di Port-Royal



Era il vallone paludoso e angusto che Angélique Arnauld aveva visto per la prima volta il 5 luglio 1602, quando, badessa di dieci anni, venne chiamata a prendere possesso dell'abbazia con una festa mondana della quale si vergognò per tutta la vita e che probabilmente non fu estranea alla ricerca di purezza e di austerità che guidò la sua riforma. Nata l'8 settembre 1591, Angélique si sperava creatura gradita a Dio da quel 25 settembre 1609 in cui, avendo imparato dalla *Regola* che si deve obbedire prima a Dio che al proprio padre, aveva imposto anche ai suoi famigliari, *paterfa-*

Philippe
de Champaigne,
*Madre Agnès
de Saint-Paul (Jeanne
Arnauld)* (1662);
olio su tela,
75 x 59 cm.
Versailles, Musée des
Châteaux de Versailles
et Trianon



milias compreso, il rispetto della clausura.

Consacrato dalle pagine di Sainte-Beuve, e forse ancor più dal silenzio di Racine, che con l'*Abregé* cercava di attirare uno sguardo benevolo sull'amatissima abbazia ormai al centro del ciclone, il 'giorno della grata' divenne nella storiografia portorealista il momento esemplare e fondante, la ribellione al sopruso delle vanità mondane, che sarà il tema conduttore di altre scelte della comunità. Punto di partenza nell'acquisizione di consapevolezza, è il momento che ricorda alle monache di essersi votate all'osservanza di comandamenti che vengono ben prima dei comandi definiti da gerarchie politiche o ecclesiastiche, le quali non esitano a usare la religione come *instrumentum regni*. Se la storia di Port-Royal è la storia di una ribellione, il 'giorno della grata' e il rifiuto del *Formulario* sono le punte sveltanti: nel consenso responsabile dato dalle monache alla *Regola* è già annidata l'opposizione alle regole del potere. Il modello della monaca obbediente è travolto dall'obbedienza stessa.

Era la ricerca di un cristianesimo eroico che nel 1652 spinse Jacqueline Pascal a sfuggire a Blaise deciso a impedire, o almeno a rimandare, l'ingresso in religione della sorella?

Non è ragionevole che io preferisca più a lungo gli altri a me, ed è giusto che si facciano un po' di violenza per compensare quella che io mi sono fatta per quattro anni. Se non avete la forza di seguirmi, non mi trattenete. Mi aspetto questa prova di amicizia principalmente da voi e vi invito alla mia promessa solenne che si farà, con l'aiuto di Dio, il giorno della Santa Trinità³.

*Madre Angélique,
la badessa
che a diciotto anni
aveva scandalizzato
il mondo con il
'giorno della grata'
e continuava
a stupire con
una spiritualità
coltivata
nel quotidiano,
senza estasi
o visioni...*

Dopo aver vagliato altri conventi, Jacqueline aveva scelto Port-Royal perché lì si poteva essere religiose *raisonnablement*.

L'artefice di quella religiosità fatta di concretezza era madre Angélique, la badessa che a diciotto anni aveva scandalizzato il mondo con il 'giorno della grata' e continuava a stupire con una spiritualità coltivata nel quotidiano, senza estasi o visioni, capace di attirare nella propria orbita postulanti di ogni ceto ma anche pronta a rifiutare quelle ricche se prive di vocazione. «Fare voto di povertà – ricordava madre Angélique – non significa avere amici sempre pronti a condividere con noi le loro ricchezze»⁴.

La povertà aveva accompagnato la vita di Cristo, e madre Angélique pensa che il vero cristianesimo non consista nelle sofferenze straordinarie inflitte al corpo, quanto nell'accettazione di tutte le pene ordinarie che Dio vorrà inviarci. Nessuna è dispensata dal lavoro manuale, che consente una ricerca di equilibrio tra il corpo e lo spirito: «Il tempo è di Dio» e l'ozio è assolutamente bandito a Port-Royal. Così come sono proibiti i lavori considerati inutili o vani: il ricamo, i fiori finti e i piccoli omaggi consistenti in immaginette sacre chiamate *Agnus Dei*, ampiamente permessi, quando non incoraggiati, in altri monasteri. Nonostante questa austerità, il luogo tuttavia attirava anche le principesse, la cui pre-

senza era per madre Angélique motivo di inquietudine: «Bisogna che vada a separare le nostre dame, poiché si guastano reciprocamente. Una pettinatura, un colletto, un gioiello, la moda si presenta sempre nei loro discorsi: non è bene per una conversazione cristiana»⁵.

Jean-Baptiste de Champaigne,
Madre Agnès e
Madre Angélique
(copia, fine del
sec. XVII);
olio su tela. Port-Royal
des Champs, Musée
National des Granges
de Port-Royal

Nella seconda metà del Seicento poi, mentre si andavano spegnendo le grandi voci che avevano irradiato il nome di Port-Royal ben oltre lo spazio claustrale, la 'pace della Chiesa' propiziata da Madame de Longueville aveva concesso un «autunno fiammeggiante» governato da Angélique de Saint-Jean. L'abbazia riformata dalla *prima* Angélique consentì anche a Sévigné di trovare un gioiello in quel vallone. Per quanto più abituata alle notizie mondane, la sua penna non si ritrae davanti a questa *seconda* Angélique:

È la prima volta che vedo una religiosa parlare e pensare da religiosa. Ne ho viste molte agitate per il matrimonio dei





Presunto ritratto di
Jacqueline de
Sainte-Euphémie
Pascal, sec. XVII.
Port-Royal des
Champs, Musée des
Ruines

loro congiunti, vendicative, maldicenti, interessate, prevenute; tutte queste caratteristiche si incontrano facilmente. Ma non ne avevo vista ancora una che fosse veramente e sinceramente morta al mondo. Condividete con me, mia cara, il conforto che questa rarità mi ha donato. È la figlia di Robert Arnauld d'Andilly. [...] Tutte le lingue e tutti i saperi le sono noti. È prodigiosa, soprattutto se si considera il fatto che è entrata in monastero a sei anni⁶.

Le due Angélique di Port-Royal, zia e nipote, sono legate a doppio filo da affetto e stima, ma è difficile immagina-

re due donne più diverse. Diretta e autoironica la prima, affrontava i problemi e le persone con una franchezza che i confessori le rimproveravano. Amava l'isolamento di Champs e «posso assicurarvi – scriveva alla regina di Polonia – che, tranne le persone per cui sono obbligata a pregare Dio, non ricordo più se esistono Parigi e il mondo»⁷.

Riservata e controllata la seconda, non è facile cogliere nei suoi scritti un passo che riveli i suoi sentimenti, tanto che madre Angélique aveva nutrito non poche preoccupazioni sull'amatissima nipote: «Possiede un'intelligenza troppo acuta e troppo sviluppata che farà molto danno se non viene orientata al bene». Ma i timori iniziali sulle inclinazioni della giovane vennero ben presto dimenticati ed essa si rivelò indispensabile per la zia che le chiedeva di «sostenerla nella vecchiaia» come lei desiderava «servire la sua giovinezza»⁸.

Uscite dalla stirpe degli Arnauld, *robins* frustrati⁹, che non trovando tornaconto in questo mondo lo cercavano in un altro, o «avvocati cristiani di pura roccia il cui prestigio poteva competere con quello del Parlamento e dell'Accademia»¹⁰, se gli scritti di madre Angélique potevano risultare involuti, mostrando come sola

qualità positiva «l'eloquenza del cuore», Angélique de Saint-Jean non smentiva certo la fama di una famiglia colta. Sainte-Beuve la considerava «uno degli spiriti più notevoli di Port-Royal: in questa seconda generazione alla quale appartiene, nessuno, tranne Pascal, ha altrettanto genio»¹¹.

Quanto alla sorella di Blaise, il *Règlement pour les enfants de Port-Royal*, progetto pedagogico ben lontano dalla cupa devozione imposta a Saint-Cyr dall'anziana Maintenon, è l'unica attività letteraria che Jacqueline si concesse una volta indossato l'abito, dopo aver incantato il cardinal Richelieu con una petizione poetica in favore del padre esiliato. Aveva allora dodici anni, e l'episodio avviò una fama di bambina prodigio che attirò l'ammirazione di Corneille:

Une fille de douze années

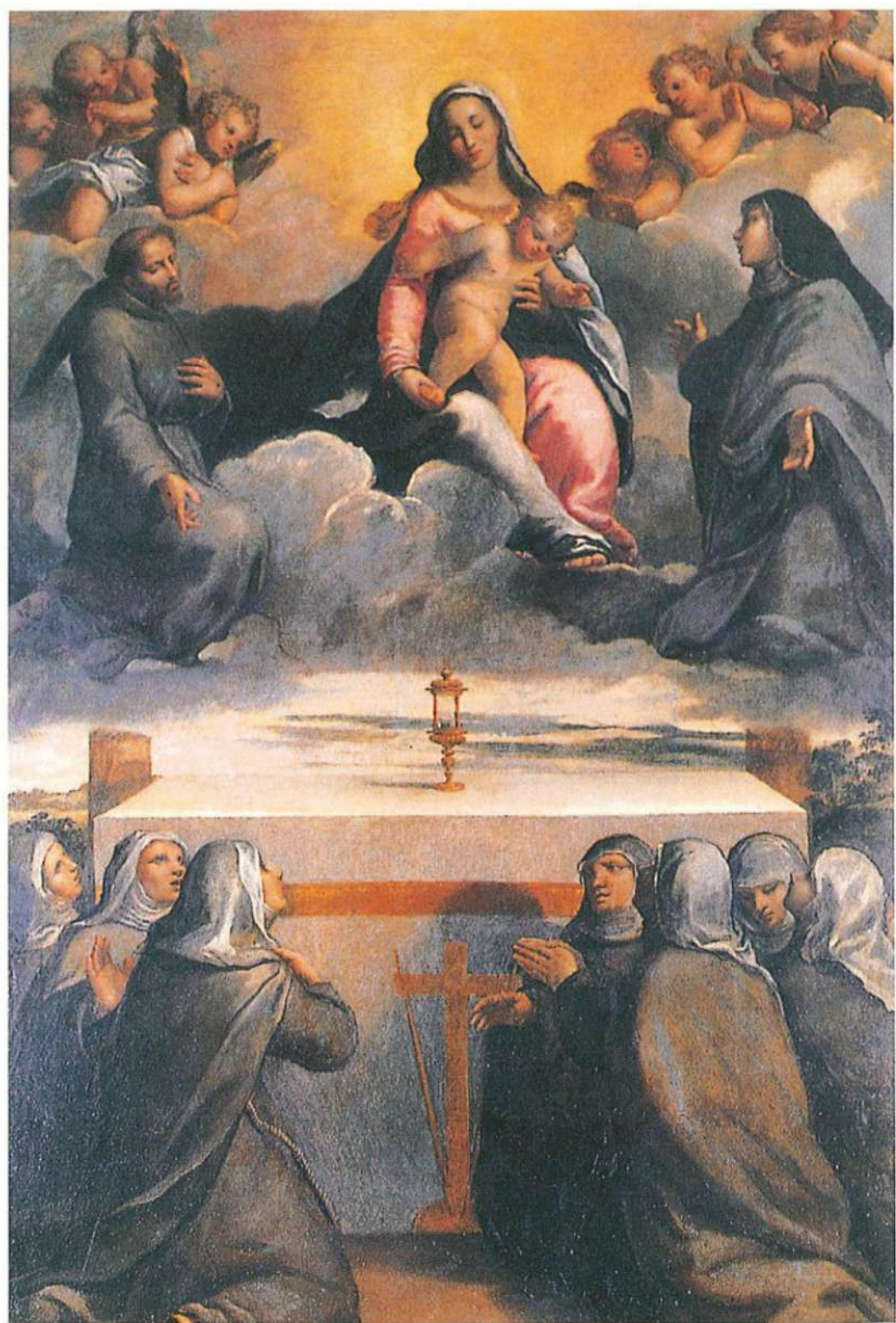
A seule de son sexe eu des prix sur ce Puy...¹².



François II Quesnel,
*Ex voto del miracolo
della Santa Spina alla
nipote di Pascal*
(1656); olio su tela.
Linas (Essonne),
chiesa parrocchiale

Divenuta suor de Sainte-Euphémie, Jacqueline rinunciò senza alcun rimpianto a scrivere e tradurre *Inni*, in cui eccelleva, perché si trattava di un talento «di cui Dio non vi chiederà conto, poiché al nostro sesso spetta l'umiltà ed il silenzio; bisogna seppellirlo»¹³, come le ricordava madre Agnès, maestra delle novizie. A Port-Royal cercare il 'mondo' è ambire al nulla, come ben sapeva l'Odisseo di Platone la cui anima, dopo tanto correre, non esitò a scegliere per sé la condizione più oscura e trascurata dagli altri. Non doveva essere diversa la riflessione che dava senso al vivere in un luogo che la neve o piogge troppo abbondanti rendevano «inaccessibile al mondo, e il mondo inaccessibile a noi, in modo che da settimane sembra che noi siamo a centinaia di leghe da Parigi, senza esserci spostate di un palmo, poiché non abbiamo notizie di

Ippolito Scarsellino,
*Adorazione
dell'Eucaristia*,
circa 1609; olio su tela,
250 x 175 cm. Ferrara,
Chiesa di Santa Chiara
delle Cappuccine





nessuno e non possiamo mandare nessuna notizia»¹⁴. All'ombra dell'abbazia, nobili e borghesi, uomini di scienza e di toga vivevano da *bonshommes* in volontario isolamento, sostenendo l'impossibilità della salvezza per chi accetta i compromessi mondani.

Anche madre Angélique non tratteneva giudizi che andavano contro il sentire comune: «La guerra è frutto dei crimini di tutta l'Europa. [...] Le spese per opere di carità ci sembrano sempre gravose, [...] ma si spendono serenamente milioni per impedire che un regno diventi più piccolo, o più grande. [...] Si fa tutto per il tempo, niente per l'eternità»¹⁵.

La riforma avviata dalla badessa diciottenne in quel 25 settembre 1609 si presenta ancora come una delle grandi metamorfosi del XVII secolo, capace di convertire un monastero tiepido come tanti nel centro di un'esperienza di fede totalizzante, pronto a sottrarsi ad ogni grazia del vivere per scommettere su un Dio nascosto e silenzioso.

¹ *Chroniques de Port-Royal*, Paris, Bibliothèque Mazarine, 31 (1982), p. 150.

² *Mémoires historiques et chronologiques sur l'abbaye de Port-Royal des Champs*, senza ed., Utrecht 1755-1759, vol. II, pp. 56-65.

³ V. Cousin, *Jacqueline Pascal. Premières études sur les femmes illustres et la société du XVIIe siècle*, Didier, Paris 1856, p. 158.

⁴ J. Racine, *Port-Royal*, a cura di M. Escobar, Einaudi, Torino 1977, p. 59.

⁵ *Chroniques etc.*, cit., 40 (1991), p. 148.

⁶ M. de Sévigné, *Correspondance*, par R. Duchêne, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1972-1978, II, p. 748.

⁷ *Lettres de la Révérende Mère M. Angélique Arnauld, abbesse et réfor-*

matrice de Port-Royal, aux dépens de la Compagnie, Utrecht 1742-1744, CCXX, t. I, p. 371.

⁸ *Lettres etc.*, cit., t. I, p. 113 ; t. III, p. 471.

⁹ L. Goldmann, *Le dieu caché. Études sur la vision tragique dans les 'Pensées' de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, Paris 1955, pp. 151-156.

¹⁰ M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Genève 1980, pp. 624 s.

¹¹ C.A. Sainte-Beuve, *Port-Royal*, Sansoni, Firenze 1964, vol. II, p. 289. Il ritratto letterario avviato da Racine e incoronato da Sainte-Beuve si arricchisce di nuove pagine col *Journal d'une élève de Port-Royal*, scritto da Marcel Dhany nel

1904. Sul modello del romanzo epistolare, l'autore ritrae il mondo delle educande in un vivace affresco che si colloca tra l'ottobre 1678 e il maggio 1679, e permette di evocare la morte di Madame de Longueville e gli avvenimenti immediatamente successivi: partenza forzata degli ecclesiastici e dei 'solitari', allontanamento delle postulanti e delle educande, proibizione di accogliere altre religiose.

¹² Cfr. B. Pascal, *Œuvres complètes*, par J. Mesnard, Desclée de Brouwer, Paris 1964-, vol. II, p. 260.

¹³ Cousin, *op. cit.*, p. 351; C.A. Sainte-Beuve, *op. cit.*, vol. I, p. 767.

¹⁴ *Chroniques etc.*, cit., 41 (1992), p. 160.

¹⁵ *Lettres etc.*, cit., t. I, p. 550.

AVERNA

Il gusto pieno della vita.



www.averna.it

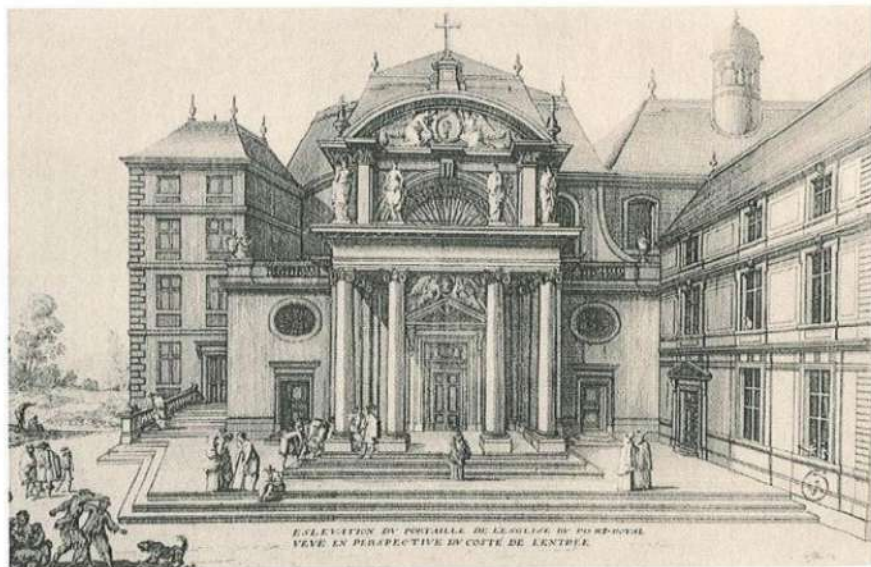
LE GRANDI AMICHE DI PORT-ROYAL

Mme de Sablé, Mme de Longueville...

DI BENEDETTA PAPASOGLI

Jean Marot,
Chiesa e piazza di
Port-Royal di Parigi,
progetto della facciata
di Antoine Le Pautre;
incisione

Lo constatava già il Père Rapin nei suoi *Mémoires*, con una punta polemica e una vena di denigrazione che oggi non sapremmo più condividere: il successo del giansenismo in Francia – quell'incontro che desta ancora stupore fra intellettuali e spirituali, società mondana e solitudine, cultura preziosa e austera teologia – fu dovuto all'influenza delle donne. Fu grazie alla simpatia delle dame, «conquistate – egli dice – dallo stile ornato ed elegante» della *Fréquente communion* di Arnauld, e forse da qualcos'altro che cercheremo di elucidare, che i dibattiti giansenisti divennero alla moda e suscitarono un'eco larga. Fu grazie alla



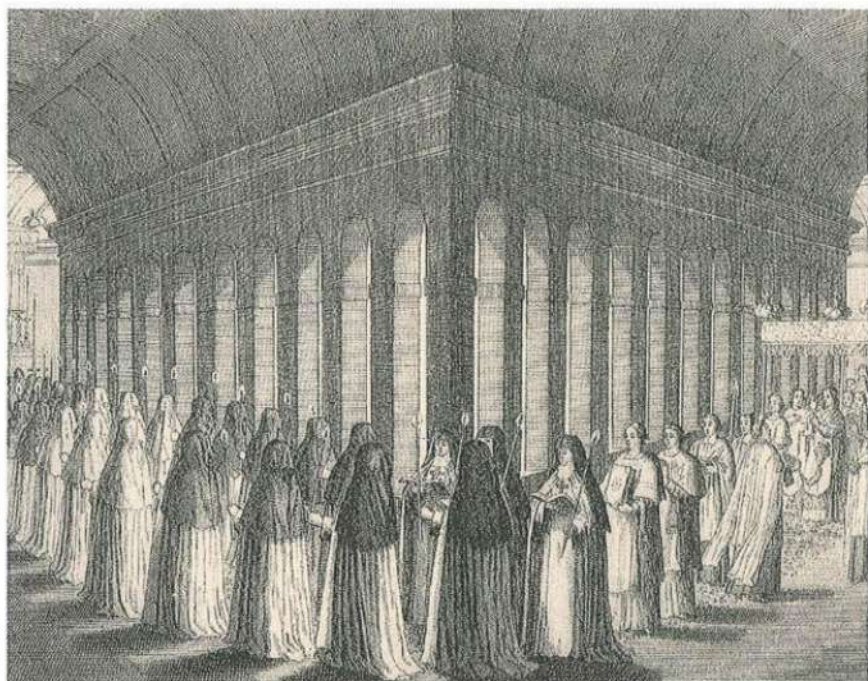
ribalta dei salotti e degli 'hôtels' meglio frequentati che le lunghe ombre del deserto (i termini che usiamo sono ossimori familiari agli studiosi del Seicento francese) si stesero fino sulla città. Scrive, tra l'altro, il nostro gesuita:

Il grande teatro dove si divulgava con maggior clamore e persino con più applausi il nuovo vangelo di Port-Royal era allora l'Hôtel de Nevers; [...] il lustro della sua casa, di cui la contessa du Plessis faceva personalmente gli onori, l'eccellenza del cibo — la tavola non avrebbe potuto essere più raffinata e insieme più sontuosa —, la compagnia più scelta di Parigi, composta in ugual misura da esponenti del mondo della magistratura e della corte, e ogni sorta di divertimento all'insegna dell'*esprit* attiravano in tal misura gente di qualità che quello era diventato il luogo d'incontro più frequentato da tutta la cricca. [...] Non che tutti coloro che vi andavano appartenessero al partito. [...] Vi andavano per fare riflessioni che gl'interessati giudicavano utili, e per favorire la diffusione della nuova dottrina con l'aiuto dei parigini dal gusto più raffinato¹.



Louis-Michel Petit
(1791-1844), *François de La Rochefoucauld*;
incisione

Del successo mondano del giansenismo e della sua presa sull'animo femminile Rapin dava l'interpretazione più stretta, e in chiave col pessimismo morale della corrente che egli stesso combatteva: un raffinamento d'orgoglio e d'amor proprio portava le dame a esaltarsi di quell'ideale antimondano in cui era demolito e sublimato l'idealismo eroico, aristocratico, del primo Seicento (tant'è vero che l'amor proprio «ne se soucie que d'être, et pourvu qu'il soit, il veut bien être son ennemi», se crediamo alla prima *Maxime supprimée* di La Rochefoucauld).



In realtà la questione è nel suo complesso ben più vasta, e Philippe Sellier se la pone nel suo *Port-Royal et la littérature*², ove esplora il misterioso irraggiamento di Port-Royal sulla cultura del tempo. Fu Port-Royal, col suo corpo di dottrine, col suo stile di parola e di vita, a esercitare un influsso trasformante su larghe zone della società di allora? O fu una società in trasformazione a cercare nuovi miti; fu una segreta puntualità della storia quella per cui facce così diverse del mondo del 'grand siècle' si incontrarono e si corrisposero? Per limitarsi solo ai rapporti delle dame con Port-Royal e con il giansenismo, al di là degli scenari salottieri o delle 'historiettes' biografiche, bisognerebbe far entrare in campo la letteratura femminile, che è un versante tutt'altro che minore della letteratura del tempo: riconoscere, ad esempio, nella nascita del romanzo di analisi l'influsso della morale agostiniana e delle pratiche stesse dell'esame di coscienza. Si pensi alla *Princesse de Clèves* di Mme de La Fayette, a quella sua eroina di un romanzo psicologico e laico ove il lessico della teologia e della spiritualità è oggetto di una diffusa litote, e che tuttavia irresistibilmente rimane nell'immaginario critico, secondo un titolo felice di Gabriella Violato, come «la prin-

cipessa giansenista»³. Si pensi ai momenti di profondità e di malinconia nell'epistolario scintillante di Mme de Sévigné, in cui le lezioni dei Messieurs de Port-Royal vengono incontro all'ansia esistenziale della marchesa. Si pensi al tragico epistolare che nasce con le *Lettres portugaises* di Guilleragues, dove la monodia femminile è anche passione dell'assoluto, e non per niente risuona da un chiostro: è Sellier che ce ne fa prendere atto. No, davvero non si può ridurre il gusto delle dame per il giansenismo alla voglia d'intrigo – fossero anche le dame deluse dall'insuccesso della Fronda – e al trascolorare del preziosismo, col suo genio delle distinzioni sottili, verso i territori dell'ascesi e della teologia. Bisogna dire probabilmente qualcosa d'inverso: alcuni destini femminili, con la loro parabola che li ha portati a vivere fratture e transizioni, e magari a rielaborarle e a raccontarle, si offrono come luoghi emblematici ove cogliere le tensioni morali di un'epoca.

Victor Cousin, innamorato – un po' come Sainte-Beuve – delle dame di una volta, di cui ha scritto avvincenti biografie (mentre Sainte-Beuve ne cesellava i medaglioni), esprimeva la sua predilezione per la generazione nata sotto Luigi XIII:

Le donne che appartengono alla prima metà del Seicento hanno nello stile, come avevano nella conversazione, delle negligenze, addirittura delle scorrettezze, perché la lingua che scrivono o parlano non è fissata. Non sanno ancora scegliere tra i loro pensieri, né conferir loro quel giro felice, quella precisione e quella eleganza divenute quasi volgari alla fine del secolo, grazie al concorso di tanti bei genî. Ma il loro spirito, che ha toccato tutte le grandi cose, politica e religione, ambizione mondana e santa penitenza, ha una tempra di tutt'altra forza che quello delle donne venute dopo la Fronda, le quali hanno ricevuto l'impressione particolare del gusto di Luigi XIV, ormai adottato dall'intera Francia⁴.

Fra queste donne che hanno conosciuto «politica e religione, ambizione e penitenza», e naturalmente l'amore e i suoi lutti, si tro-



Abraham Bosse,
La ruelle (L'alcova);
incisione. Parigi,
Bibliothèque Nationale
de France

vano due fra le più grandi amiche di Port-Royal: Mme de Sablé e Mme de Longueville.

Scegliamo di parlare di loro, non solo perché la vicinanza a Port-Royal fu per entrambe qualcosa di più che una metafora. Mme de Sablé aveva posto la sua dimora in rue de la Bourbe, contigua al monastero di Port-Royal de Paris, e addirittura dalle proprie stanze poteva affacciarsi sul coro delle religiose e quando riceveva in casa propria doveva oscurare – per rispetto della clausura – le finestre che davano sul cortile del monastero. Mme de Longueville si costruì una sua 'retraite' all'ombra di Port-Royal e, pur essendo morta presso il Carmelo di Parigi, ed avendo avuto lì la sua sepoltura, volle che il cuore tornasse nella valle dei Solitari. Citiamo l'una e l'altra non solo per le definizioni di cui le investì La Rochefoucauld, tra cortesia e ironia: di Mme de Sablé egli diceva che, insieme con Mme de Guéméné, era stata la fondatrice del gianseni-

smo (a seguito di una confidenza tra le due amiche riguardo ai metodi dei rispettivi direttori di coscienza era esploso il caso della *Fréquente communion*); di Mme de Longueville – sua antica amante, sua complice nella Fronda, e madre di un suo figlio, che gli somigliava e che morì a vent'anni – affermava che era una «madre della Chiesa», dato il ruolo da lei svolto nel negoziare la cosiddetta pace della Chiesa nel 1669. Le ricordiamo perché nessuna meglio di loro potrebbe testimoniare i due aspetti che ci preme correlare: la 'conversione' delle grandi dame cui si deve, nel Seicento, l'intreccio di cultura e socievolezza non fu un fatto privato, ebbe ricadute sul costume, la conversazione, la letteratura. Ma quelle conversioni non furono fenomeni di moda. Le protagoniste ci misero il sangue ed il cuore, nevrosi e sete dell'assoluto. Scrissero, in tal modo, delle pagine che la successiva 'civiltà della conversazione', così importante in Europa fino a tutto il secolo dei Lumi, non seppe più imitare.

Antoine Arnauld,
De la fréquente
communion,
Antoine Vitre,
Paris 1643: frontespizio

Mme de Sablé in giovinezza aveva frequentato l'Hôtel de Rambouillet e fatto parte a pieno titolo della società preziosa, tanto da meritare, sotto il nome di 'princesse de Salamis', l'elogio di Mlle de Scudéry nel *Grand Cyrus*: che è, come sappiamo, anche una galleria di ritratti contemporanei in posa idealizzata ed eroica. Il sublime che l'amica scrittrice le attribuisce è quello di una scienza raffinata, analitica, delle casistiche amorose. Nessuno meglio di lei sapeva parlare di dolcezze e tormenti dell'amore, distinguere, in questo terreno infido, tra il puro e l'impuro. Quell'arte già un po' cartesiana di conoscere distinguendo si basava sulla concretezza di un'esperienza di passioni o 'galanterie' di cui gli autori del tempo ci informano accuratamente, e da cui tuttavia ella uscì con una reputazione intatta di

DE LA FREQUENTE COMMUNION

OU LES SENTIMENS DES PERES,
DES PAPES, ET DES CONCILES, TOUCHANT
l'usage des Sacramens de PENITENCE & d'EUCARISTIE,
font sçavoir & exposent: Pour servir d'adresse aux person-
nes qui pensent serieusement à se convertir à DIEU, & aux
Pasteurs & Confesseurs zelez pour le bien des Ames.

PAR M. ANTOINE ARNAULD, PRESTRE,
Docteur en Théologie de la Maison de Sorbonne.

SANCTA SANCTIS.



A PARIS,

Chez Antoine Vitre, Imprimeur ordinaire du Roy, de la Reyne
Régente Mere de sa Majesté, & du Clergé de France,
Rue des Carmes, au College des Lombards.

M. DC. XLIII.

AVEC PRIVILEGE, ET APPROBATIONS.

delicatezza morale, di esigenza intellettuale. Col tempo sarebbe stata lei la testimone e l'artefice di un passaggio tra i più importanti della cultura mondana intorno alla metà del XVII secolo.

Il capitolo che le dedica Benedetta Craveri nel suo libro sulla civiltà della conversazione ha per sottotitolo "Il salotto nel convento". Sembra di sentir echeggiare il paradosso suggerito dal titolo di un saggio roussoviano di Starobinski, *Une fabrique dans un précipice*, o da una immagine di Annie Le Brun, studiosa di Sade, che vede alla fine del Settecento un baratro aprirsi al centro dei salotti. Qui, più

che di un baratro, si tratta di una uscita di sicurezza, che Mme de Sablé seppe aprire, intrattenere, per sé e per una cerchia di amici ancora capaci di parlare di casistiche amorose, ma, più spesso, di scienza, di filosofia, di teologia, o di tutto l'uomo; amici tra cui contarono La Rochefoucauld, Arnauld, Pascal. Erano passati gli anni della Fronda; presto Molière avrebbe messo in ridicolo gli atteggiamenti delle preziose; Mme de Sablé riusciva a dare alla 'onesta' conversazione una serietà morale e intellettuale ancora inedita: è nei giochi di questo nuovo 'esprit de société', impregnato di quella modernità di pensiero che allora si situava al-

la confluenza tra agostinismo e cartesianesimo, che nacque uno sguardo nuovo sul cuore umano. È una gloria di Mme de Sablé essere stata una interlocutrice di La Rochefoucauld nel momento in cui le *Maximes* prendevano forma. E forse ancora di più il fatto che tra i pensieri di Pascal alcuni hanno una attribuzione incerta, comparendo anche fra le carte di Mme de Sablé.

Era convertita, e tuttavia psicologicamente non libera. Aveva la fobia delle malattie e paura di morire. Strategie complesse di vita quotidiana le permettevano di gestire le sue audacie e le sue



debolezze, i suoi ricordi e i suoi aneliti. La religione del grande secolo era radicale nell'umiliare la dimensione creaturale; le nevrosi di Mme de Sablé avevano bisogno di trovare, in una tale umiliazione, la loro consolazione profonda. «Ma pauvre marquise» la nominò, morendo, la madre Angélique Arnauld.

Mme de Longueville, la sorella del Grand Condé, ha lasciato di sé un ricordo abbagliato nei testi letterari più disparati del Seicento: generi leggeri di poesia mondana, romanzi, memorie, libelli e 'mazarinades', lettere, brani di moralisti... È la bionda Mandane intorno a cui ruotano le avventure del *Grand Cyrus*; è la «princesse très paresseuse» che ci descrivono i memorialisti del tempo, tra l'altro Mme de Motteville, Retz e La Rochefoucauld, mettendo in risalto con parole diverse un tratto della sua personalità: indolente, aveva sorprendenti risvegli. Altera, si faceva docile al volere e alle idee della persona amata. Passiva e appassionata, diventava tutta fuoco per gli esseri e per le cause, in cui, per amore, si «trasformava».

Di cause ne aveva abbracciate diverse, prima di consacrarsi a quella di Port-Royal. Mme de Longueville ci introduce pienamente in quell'entroterra culturale della letteratura secentesca su cui, da tempo, la dissoluzione dello schema storiografico classico ha attirato l'attenzione. Cresciuta all'ombra degli ideali religiosi della riforma cattolica, ma esaltata da fantasie cavalleresche, ha vissuto lo schiudersi di un più mondano ideale di 'politesse' e di 'honnêteté' come pedagogia contro l'inclinazione violenta dei costumi: violenza e leggerezza risorte impetuosamente durante la Fronda. Nel colmo del «libertinage de débauche et d'intrigue»⁵ e nel turbine dell'azione, eccola impugnare o ispirare una penna vibrata, continuando una letteratura civile che rischiava di degradarsi nel gioco dei privati interessi; eccola patire in prima persona il fallimento della classe aristocratica, ridotta ben presto da Luigi XIV ad elemento decorativo della sua potenza.

Tornando a ripiegarsi sul gioco dei sentimenti, come in un

*Altera, si faceva
docile al volere
e alle idee della
persona amata.*

*Passiva e
appassionata,
diventava tutta
fuoco per gli esseri
e per le cause,
in cui, per amore,
si 'trasformava'*



esilio dalla vita attiva, non chiuderà più il travaglio di analisi e di conoscenza del cuore nel clima asettico della 'politesse' mondana e della conversazione preziosa. Scriverà un abbondante epistolario, con una scrittura sempre più nuda, non lontana dalla verità invernale dei moralisti, e insieme conquisterà, con autenticità disarmante, il timbro della confessione e la dimensione della vita interiore.

Se Mme de Longueville, appesantita dagli anni, con la sua bellezza ormai velata, si affaccia ancora alla vita di compagnia, il salotto di Mme de Sablé è la cornice che le conviene. Tra i due versanti di quel salotto – il mondo ed il chiostro – Mme de Longueville ha scelto il secondo; entra in quel salotto come vi entrano i Solitari, e se vi indugia, è per conversare con gli spirituali e i dottori, il «fiore del deserto» secondo Sainte-Beuve. Se nei locali attigui a Port-Royal di Parigi, mentre dall'altra parte del muro risuona la voce della liturgia, il marchese di Sourdis propone alla conversazione temi di casistica amorosa, Mme de Longueville tace: i suoi sentimenti rappresentano addirittura un piccolo mistero psicologico, circa il quale La Rochefoucauld s'informa con distacco, scrivendo a Mme de Sablé. Ma nelle battaglie teologiche ella interviene, e vi immette non solidità di dottrina ma 'esprit de finesse' e la sua logica del cuore, pronta sempre, come ai tempi della Fronda, a «trasformarsi» nelle opinioni di coloro che stima e che ama.

Uno scrittore della cerchia giansenista, forse Nicole, descrisse il modo di conversare di Mme de Longueville, ed è forse l'ultimo ritratto (sigillato col gesto di congedo di una massima) della principessa che aveva fatto sognare generazioni di uomini di lettere:

[...] Non diceva mai nulla a suo vantaggio, senza eccezioni; coglieva tutte le occasioni che trovava, senza affettazione, per umiliarsi.

Diceva così bene tutto quel che diceva, che sarebbe stato difficile dirlo meglio, per quanto uno vi si applicasse.

Georges de La Tour,
San Sebastiano
curato da Irene,
circa 1640-1650;
olio su tela:
particolare.
Parigi,
Musée du Louvre



Anselmus Van Hulle
(ca. 1595-ca. 1670),
Anne
de Bourbon-Condé,
duchessa
di Longueville;
incisione

C'erano più cose vive e rare nell'eloquio di M. de Tréville; ma c'era più delicatezza, e altrettanto spirito e buon senso, nel modo in cui Mme de Longueville si esprimeva.

Parlava seriamente, modestamente, caritatevolmente e senza passione. [...] Il tono che le conveniva di meno era il tono decisivo e scientifico, e so di persone, stimabilissime d'altra parte, che lei non ha mai apprezzato, perché avevano qualcosa di quel tono. [...] Infine, tutto il suo aspetto, la voce, il viso, i gesti, erano una perfetta musica, e la mente e il corpo la servivano così bene per esprimere tutto ciò che voleva far capire, che era la più perfetta attrice del mondo.



Tuttavia, per quanto io sia persuaso che fosse un eccellente modello di una conversazione saggia, cristiana e piacevole, non manco di credere che la condizione di una persona che non abbia nulla di tutto ciò [...] ma sappia fare a meno della conversazione del mondo, sia molto più felice e desiderabile⁶.

Mme de Longueville contò troppo nella storia di Port-Royal, grazie alla provvisoria 'pace della Chiesa' da lei negoziata, per non avere un suo monumento in quel culto della memoria che caratterizzò le generazioni gianseniste.

Nel Settecento fu un tardivo simpatizzante del giansenismo, Bourgoin de Villefore, a scrivere la sua prima biografia. Varie ne sarebbero seguite, nel solco dell'entusiasmo di Victor Cousin, che le consacrò una sorta di apologia, e di Sainte-Beuve, che nel suo *Port-Royal* stese sulle contraddizioni della principessa il velo di un misericordioso riconoscimento: «L'onore cristiano di Madame de Longueville [...] è aver avuto la compunzione del cuore e, almeno per istanti, aver conosciuto l'ardente desiderio di qualcosa di eterno»⁷.

La fioritura di studi recenti intorno ai mondi che Mandane attraversò o ispirò – si pensi al rinnovamento d'interesse critico per la società preziosa, dovuto specialmente a Delphine Denis; alla rivalutazione del giansenismo come crogiuolo di cultura e di

letteratura, nella scia degli studi di Mesnard, Lafond, Sellier... – ha forse trascurato la figura di Mme de Longueville. Non è stata, come alcune sue contemporanee, una scrittrice di prima grandezza o almeno di ineludibile interesse. Non ebbe il genio della politica. Non divenne una santa o una mistica. Ha sofferto di scrupoli, ha patito di uno «stringimento di cuore» davanti a Dio, si è retta in un'ascesa faticosa «a forza di braccia» (sono termini che usa in una sua *retraite*). La si ricorda per quel che è stato detto di lei più che per le sue prese di parola (passiva, si direbbe, anche nel suo destino postumo). Eppure non vi è forse specchio in cui gli umori di un'epoca si condensino meglio, e in cui la dialettica pascaliana di grandezza e miseria – in questo caso, di mitizzazione eroica e di creaturalità profonda – si rifletta più degnamente.

¹ Père Rapin, *Mémoires*, Gaumes frères et J. Duprey, Paris 1865, t. I, pp. 403 s. (citiamo la trad. di Benedetta Craveri in *La civiltà della conversazione*, Adelphi, Milano 2001, p. 150).

² Champion, Paris 1999-2000.

³ Bulzoni, Roma 1987.

⁴ Victor Cousin, *La jeunesse de Mme de Longueville*, Didier, Paris 1855, pp. 25 s.

⁵ René Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Boivin et Cie, Paris

1943, p. 378.

⁶ *Caractère de Madame de Longueville*, Biblioteca Nazionale di Parigi, Supplément français 1485.

⁷ Sainte-Beuve, *Port-Royal*, Pléiade, Gallimard, Paris 1953-1955, t. V, p. 11.

GLI 'OMISSIS' DI RACINE

La dissimulazione nella cura dell'anima

DI ALBERTO CAPATTI

IN quella che viene titolata 'la storia di Port-Royal', giansenisti e gesuiti non si confrontano in un duello, come voleva Buñuel ne *La via lattea*, ma in un gioco di provocazioni e di silenzi, in cui l'eloquenza aveva esiti non sempre felici e il successo poteva essere assicurato dall'incauta parola dell'avversario. Se la dissimulazione era virtù raccomandata nelle corti, nelle conversazioni e persino nella corrispondenza privata, essa diveniva ancor più necessaria nella disputa religiosa e nella cura dell'anima. Il molinista e il devoto, il giansenista e il mistico si rendevano credibili nella misura in cui conformavano parole e gesti ad una liturgia spirituale, alla epifania della fede, sceverando e allontanando tutti i pensieri che avrebbero potuto velarle o insidiarle. Nessun segreto, in materia di religione, è mai abbastanza custodito, nel corso del regno di Luigi XIV. I giansenisti, alla necessità di questo segreto, maturato nella preghiera e nella speranza della grazia divina, aggiungono una doppiezza imposta dalla persecuzione e dalla diaspora, dallo scandalo che sembrano costituire per i detrattori. È difficile dunque descrivere uno di loro, e dei non meno illustri, Jean Racine, senza evocare la restrizione mentale e la sincerità occulta.

Il 5 settembre 1687, Racine riceve nel suo studio due illustri gesuiti, il padre Bouhours e il padre Rapin. Nel corso della conversazione gli è recapitata una lettera di Boileau, satirista apprezzato e, come lui, storiografo del Re. Per far cosa gradita, la apre



davanti agli ospiti e inizia a leggerla ad alta voce. «La scorsi tutta, mentre leggevo – risponderà al suo corrispondente – per vedere se non ci fosse nulla dentro che fosse troppo giansenista. Verso la fine vidi il nome di Nicole, e coraggiosamente, o piuttosto vilmente, lo saltai. Non osavo turbare la grande allegria e le risate che provocarono diverse cose divertenti che mi scrivevate...». A Nicole, censore del teatro, Racine aveva risposto duramente più di vent'anni prima, ma il tempo aveva riavvicinato il maestro di Port-Royal e l'ex-alunno, mentre Boileau lo menzionava confessando di morire dalla voglia di leggere la *Continuation des essais de morale*. «È Dio – Boileau precisava nella lettera del 28 agosto – che mi predispone questo libro a Parigi per consolarmi delle mie disgrazie»¹.

Dettato dalle circostanze, l'*omissis* di Racine non era una semplice precauzione: la religione è il bandolo delle fortune umane e divine, e, dopo la morte, una luce che cancella le tracce e

Nicolas Loir,
*Il progresso delle arti
del disegno sotto
il regno di Luigi XIV*,
1666; olio su tela,
141 x 185,5 cm.
Versailles, Châteaux de
Versailles et de Trianon



lascia il mondo nell'ombra. Se, nel 1687, il suo favore a corte è indiscusso, nella qualità di storiografo e, l'anno seguente, di drammaturgo per il collegio di Saint-Cyr, la sua fede, mal espressa o mal riposta, poteva sancirne la disgrazia, facendolo allontanare da prestigiose cariche. La parola *giansenista* viene sussurrata con sospetto, non meno insinuante di quello che il suo antonimo, *gesuita*, lo sarà nei decenni successivi. Caricarla di sottintesi sulfurei, sarà utile a quegli stessi che erano stati allevati, come Racine, in Port-Royal des Champs e ne avevano, per filiazione spirituale e parentela, accettate le fortune. Accusato di essere *giansenista*, ossia «un intrigante, ribelle alla Chiesa», Racine non solo respinge, nella minuta di una lettera a Mme de Maintenon, tale accusa, ma nega di frequentare «persone sospette della minima novità». La sua fede? quella espressa da «una sottomissione infantile a tutto quello che la Chiesa crede e ordina»². Il suo sarebbe stato un giansenismo procurato da una zia, madre Agnès de Sainte-Thècle, imposto da quei piccoli servigi in favore del convento in cui era stato allevato, servigi o meglio passi cauti, semiufficiali presso il confessore del Re, il padre La Chaise o l'arcivescovo di Parigi. Nessun intrigo, dunque, e molto buon cuore.

Racine tace le sue letture pie, la figlia affidata a Port-Royal e soprattutto il manoscritto in cui ne ha consegnato la storia. Ma è difficile riconoscere il suo *giansenismo* persino nell'*Abrégé de l'Histoire de Port-Royal*. Questo sunto, custodito dal poeta e dai figli, parzialmente pubblicato solo nel 1742, è una ennesima prova della necessità di dissimulare opinioni e ragguagli personali in materia di religione. Convento di monache, coinvolto in dispute teologiche dai suoi difensori, Port-Royal è anzitutto un luogo di preghiera e di espiatione. Riformato da una giovane badessa di diciassette anni, Marie-Angélique Arnauld, esso conoscerà la persecuzione e la diaspora nel 1665. A questa data finisce la storia, sia che il seguito sia andato perduto, o che Jean Racine abbia troncato il racconto, senza aver fatto menzione della sua personale conoscenza di monache e solitari, delle figure che avevano segnato la sua infanzia e la sua fanciullezza. Le controversie sulle *Cinque proposizioni* di Jansenio e sul *Formulario* velano quella che era stata la propria vicenda affettiva e intellettuale. A Port-Royal, Racine è totalmente assente (perché bambino); quando ne scrive la storia è egualmente assente (perché il suo ruolo di difensore esige che abbia una copertura). Solo la straordinaria importanza conferita alla comunità conventuale femminile, nell'*Abrégé*, è il debole lume di una lanterna sul percorso che lo aveva condotto e richiamato verso la valle di Chevreuse.

Era tanto più facile dissimulare, in materia di religione, che l'abbandono del teatro profano aveva determinato in Racine una profonda contrizione. Devoto di una specie particolare, quella dei padri di famiglie numerose, imponeva al figlio avviato alla carriera diplomatica di non frequentare gli spettacoli, in ottemperanza alla propria rinuncia, il che implicava di non leggere il teatro, soprattutto quello del genitore. La conversione aveva cancellato una carriera teatrale brillante, orientando il trage-

Le Piccole Scuole di Port-Royal des Champs in un dipinto settecentesco. Port-Royal des Champs, Musée National des Granges de Port-Royal



Jean-Antoine Watteau
(1684-1721),
*L'amore al teatro
francese*;
olio su tela,
37 x 48 cm. Berlino,
Staatliche Museen

diografo verso ruoli vicari altrettanto prestigiosi: la storiografia e la prosa accademica, per non dire delle letture fatte al sovrano e dei versi da lui commissionati. Gli indizi del suo *giansenismo coperto* sono stati evidenziati con operazioni di sottilissima critica, non solo nei drammi sacri ma nelle rare produzioni poetiche che li hanno seguiti. Fanno parte dei sottintesi e vanno osservati in filigrana.

I *Cantiques spirituels*, ultimi versi del 1694, messi in musica da Moreau, offrono quattro parafrasi tratte dalle lettere di san Paolo ai Corinzi e ai Romani, da passi di Isaia, Geremia e della *Sapienza*. Una sola strofa ha goduto di una grande fortuna, ripetuta ed emendata sino ai tempi moderni:

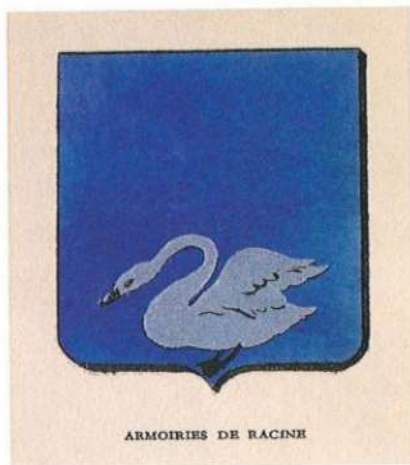
Mon Dieu, quelle guerres cruelles!
Je trouve deux hommes en moi.
L'un veut que plein d'amour pour toi
Mon cœur te soit toujours fidèle.
L'autre à tes volontés rebelle
Me révolte contre la loi³.



Nulla di *portroyalista*, all'apparenza, in questa imitazione da san Paolo, in cui si riconosceva, dice la leggenda, lo stesso Luigi XIV. I versi erano anzi di una lievità mondana, di una sensualità piena d'unzione, che farà adottare la formula «Je trouve deux hommes en moi» a opposti talenti come De Maistre e Daudet (è Tartarin de Tarascon a confessare: «Je sens deux hommes en moi») e la consegnerà a tutti i parafrasti di Racine e dei suoi sacri testi, da Mauriac a Crevel, a Claudel. Il *giansenista* si celava non nel testo ma nelle sue remote interpretazioni, fra cui quelle dell'invocata Grazia:

O Grâce, ô rayon salutaire
Viens me mettre avec moi d'accord.

Al metro con cui erano state analizzate dai gesuiti le pagine consacrate da Jansenio a sant'Agostino, espungendone 'proposizioni' eretiche, anche *Les Cantiques spirituels* avrebbero potuto essere distorti fino ad apparire *giansenisti*. Il gradimento di Luigi XIV, la dignità, la costumatezza del suo storiografo, censuravano qualsiasi intervento in questa direzione; nulla vieta di pensare che Jean Racine vi abbia riflettuto, sfiorando concetti che avrebbero potuto dare concretezza alla sua appartenenza al convento della sua infanzia e della sua età avanzata, facendo della grazia, *vexata quaestio* di tutte le dispute fra giansenisti e gesuiti, l'emblema di una propria affiliazione segreta. Ma di parafrasi si trattava e le fonti erano chiare, e in musica i versi finivano per sciogliersi, lasciando all'autore ben poca colpa per l'uso di una terminologia teologica per così dire inconsapevole e prigioniera degli ottonari. Un segno dunque, svanito col suono.



Stemma di Racine

¹ J. Racine, *Œuvres complètes*, II, Gallimard, Paris 1960, p. 491 (lettera del 5 settembre 1687); N. Boileau, *Œuvres complètes*, Gallimard,

Paris 1966, p. 747 (lettera del 28 agosto 1687).

² *Ibi*, p. 595 (lettera a Mme de Maintenon, senza data).

³ J. Racine, *Œuvres complètes, Théâtre-poésie*, Gallimard, Paris 1999, p. 1097.

SIAMO TUTTI GIANSENISTI?

Dal Seicento a oggi

DI ALBERTO BERETTA ANGUISSOLA

Gérard Edelinck,
Ritratto di Pascal,
circa 1682; incisione
dal ritratto postumo di
François Quesnel,
34,5 x 18,8 cm

RECENTEMENTE, rileggendo il *Perché non possiamo non dirci cristiani* di Croce, ho avuto la tentazione di scrivere un *Perché non possiamo dirci cristiani*, non per polemizzare con il nostro intelligente filosofo e tantomeno col papa; al contrario, proprio per avvalorare, con alcuni paradossi, quella tesi. Avrei insistito inizialmente su due punti: a) ma come si fa a dirci cristiani quando l'essenza del cristianesimo – l'amore per il nemico fino alla propria morte – è un progetto umanamente irrealizzabile e politicamente disastroso? b) ma come si fa a dirci cristiani quando il cristianesimo contiene nella sua ortodossia le principali antinomie della teoria e della prassi?

Quasi sempre queste antitesi si spostano nel corso dei secoli e ciò che pareva inconciliabile quattrocento anni fa ci sembra oggi compatibile. Viceversa scopriamo ora vistose divaricazioni all'interno di una singola corrente teologica o di uno stesso autore cristiano. Il caso del giansenismo è emblematico. Allontanatesi da noi le più astratte dispute sul funzionamento della grazia divina (che allora le varie *lobbies* di teologi pretendevano di spiegare con la stessa precisione con cui alle odierne lezioni di scuola guida si illustrano i meccanismi del motore diesel o di quello a benzina), si stenta a immaginare cosa potesse



esserci di eretico nelle *Pensées*. Persino la secolare contrapposizione tra giansenisti e gesuiti lascia ormai il posto ad altri spartiacque. Il mio professore di italiano al liceo, un gesuita bravissimo cui devo eterna gratitudine perché mi ha insegnato ad amare sia la letteratura sia la musica, era entusiasta di Pascal e prediligeva Manzoni proprio perché vi trovava l'eco del pessimismo giansenista. Sono trascorsi quarant'anni, ma ricordo ancora una sua bella lezione, incentrata sul commento di cinque versi. Per consolare il padre Desiderio, sovrano longobardo sconfitto e spodestato dal giovane Carlomagno, Adelchi dice al quinto atto: «Godi che re non sei, godi che chiusa/ all'oprar t'è ogni via: loco a gentile/ ad innocente opra non v'è: non resta/ che far torto, o patirlo. Una feroce/ forza il mondo possiede, e fa nomarsi/ dritto [...]».



Del resto, perché stupirsi di questa *coincidentia oppositorum*? Negli *Esercizi spirituali* di sant'Ignazio c'è una predica sulle sofferenze di Cristo nella Passione, rispetto a cui il film di Gibson è acqua fresca. Chi l'ha ascoltata nella sua giovinezza non la dimentica. Quanto a 'negatività', non vedo cosa ad essa potessero aggiungere Nicole o Arnauld. Che i gesuiti fossero gli eredi progressisti del cattolicesimo umanista rinascimentale e i giansenisti invece una reincarnazione dei più cupi fondamentalismi medioevali è tesi tanto indimostrabile quanto lo sarebbe quella opposta: che gli scrittori di Port-Royal abbiano spianato la strada verso la rivoluzione e la moderna democrazia perché hanno combattuto l'assolutismo monarchico e l'unilateralismo pontificio.

Per fortuna non ci sono riusciti, sostiene provocatoriamente Marc Fumaroli. Per tutto il Settecento, quando ormai del convento di quelle povere suore restavano pochi mattoni, il gallicanesimo cat-

Sant'Ignazio di Loyola,
Esercizi spirituali,
Gio. Giacomo
Kornarek Boemo,
Roma 1691:
illustrazione con
sant'Ignazio ai piedi
del Crocifisso. Milano,
Biblioteca di via Senato



Charles Le Brun,
Alessandro e Poro,
prima del 1673;

olio su tela:
particolare. Parigi,
Musée du Louvre

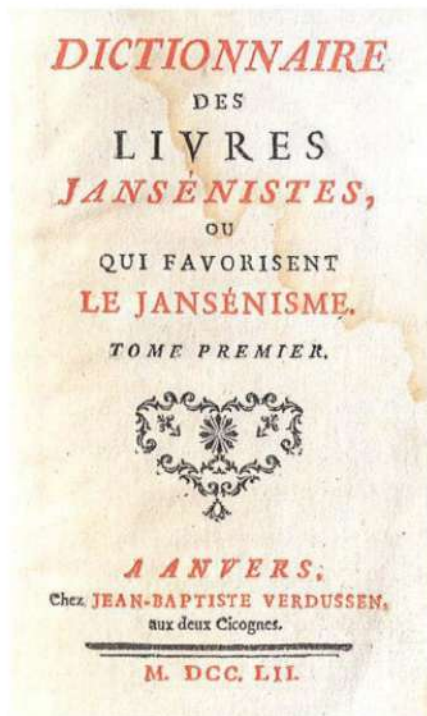
tolico antiromano ha civettato con l'*Augustinus*. E spesso i vari Parlamenti locali, compreso quello di Parigi, ben decisi ad intralciare tutti i tentativi del re di mettere un minimo d'ordine nell'amministrazione della giustizia e delle finanze, hanno trovato in una parte dell'episcopato francese, filogiansenista e bramosa di autonomie, un valido e nefasto sostegno. Sarebbe davvero bizzarro sostenere che quei Parlamenti, spesso ottusamente reazionari e corporativi, assolutamente refrattari a ciò che si è poi chiamato 'senso dello Stato', incarnassero 'le magnifiche sorti e progressive' mentre la monarchia centralizzante fosse dalla parte del Medioevo. Nel suo bel libro *Le dieu caché* Lucien Goldmann ci ha lasciato pagine ancora di grande interesse sul rapporto tra ideologia negativa giansenista e senso di frustrazione di una classe sociale – la *noblesse de robe* o 'nobiltà togata' (in realtà la borghesia delle 'grandi famiglie' e dei 'poteri forti') – abituata da un paio di secoli a fare il bello o cattivo tempo ma messa in panchina ed emarginata dall'intelligente e forte azione riformatrice dei ministri e dei sovrani. Se davvero crediamo che la storia o è storia contemporanea oppure non è, mi sia consentito un parallelo. Nel Settecento il giansenismo svolse più o meno lo stesso ruolo che oggi è esercitato da una certa ideologia di sinistra radicale antiriformista, funzionale rispetto al fine di intralciare qualsivoglia direzione politica forte. Essa è perciò coccolata, appoggiata e divulgata a spese delle nuove aristocrazie oligarchiche che preferiscono, come gli antichi Parlamenti francesi, gestire in proprio i loro interessi, senza deleghe ai governi.

Non bisogna però cadere nell'errore di proiettare retrospettivamente su ciò che furono il convento di Port-Royal e le *Petites Écoles* la successiva vicenda sia filosofica sia politica del giansenismo, prolungatasi per tutto il XVIII secolo, fino a saldarsi per certi aspetti con la disillusione romantica. Il fatto che i Parlamenti possano averli strumentalizzati per salvaguardare interessi desueti e disgreganti non toglie nulla alla grandezza di Pascal e di Racine. Uno studio attento del teatro e degli altri scritti di quest'ultimo ci pone di fronte ad un singolare paradosso. Nel 1666 la 'Querelle des Imaginaires' vide contrapposti l'autore della *Thébaïde* e di *Alexandre le Grand* da una parte e Nicole dall'altra. Al secondo, che aveva defini-

to «avvelenatori pubblici non dei corpi ma delle anime» gli autori di romanzi e di opere teatrali, Racine replicò con uno spiritoso invito a separare quel che è di Dio da quel che è del mondo. Sarebbe assurdo – scrive – sostenere che il teatro sia una cosa santa, capace di far morire l'uomo vecchio. Ma anche ciò che non è santo può essere innocente. Perciò – aggiunge con ironia – accontentatevi di assegnare i posti che ognuno di noi avrà nell'altro mondo, ma non pretendete di stabilire anche le ricompense in questo mondo qui. Lasciate che esso giudichi sulle cose che gli appartengono.

Ho sempre pensato che qui fosse Racine e non Nicole il vero giansenista. Se Dio è nascosto ed assente (almeno apparentemente) dalla storia, lo sarà ancor più dai palcoscenici. Solo un teatro rigorosamente laico, del tutto chiuso al punto di vista della grazia, e perciò veramente tragico e disperato, può corrispondere all'idea giansenista di non recuperabilità e non utilizzabilità della sfera mondana e politica, donde la necessità della 'retraite' (autoesclusione dalla storia) ed il rifiuto di qualsiasi illusione o compromesso. Scrissi allora un breve articolo, *Il lieto fine della "Phèdre"*, in cui

Dictionnaire des livres jansénistes, ou qui favorisent le jansénisme, tomo I, Jean-Baptiste Verdussen, Anversa 1752: antiporta e frontespizio



LETTRE
A L'AUTEUR
DES HERESIES
IMAGINAIRES,
ET DES DEUX
VISIONNAIRES.

MONSIEUR.

Je vous declare que je ne prens point de party entre Monsieur
Desmaisons & de Valer. Je taillie à jouer du moulin qui effe le Vifcon-
teur de vos amours - & y a jurtquoy vos Lettres avec alla de di-
fférence & quelquefois avec plaifir, quelquefois avec degout,
fifon qu'elles m'emboldient bien ou mal elefites. Je remarquois
que vous prevoüiez prendre la place de l'Anteur des perles & les
trai, mais je romarquois en mefme temps que vous etiez beau-
coup en deffiance de luy & qu'il avoit une grande difference
entre vos Productions, & vne Imaginaire.

« Je m'étonne même de voir le Port-Royal si main avec M^r Chamillard & Defmarais. Où est cet écart, dis-je, qui se vaient ainsi Pape, aux Archevêques, & aux Evêques, les Prélats en force la censure des Papes qui vous ont fait perdre le chapeau & que vous plus maintenant vous en faites les Evêques ? Les Evêques, qui ne croient pas cela que le seul blâme de la bulle, & des censures. A cela, je n'y ai trop blâmer de quel chose, c'est d'attendre vos imitez trop loin, & d'interférer dans le détail que vous avez avec Defmarais, cent autres ministres d'un bout d'autre, avec le siur de votre église.

Et c'est ce que les Romans & les Comedies peuvent avoir de

**I GESUITI
ACCUSATI,
E
CONVINTI
DI SPILORCERIA.**
Con due altre Difese intitolate:
**L'UNA
APOLOGIA
PER LIREV. PADRI
DELLA
COMPAGNIA DI GESU
ALLA REGINA DI FRANCIA;
E L'ALTRA
LETTERA**

Sopra il leggere Pubbliche Scritture, e stampate, malediche, e infamatorie del Prossimo.

TOMO SESTO.

Per Gino Bottagriffi e Compagni del 1760

[Jean Racine.]

Lettre à l'auteur des
hérésies imaginaires

[Pierre Nicole] *et des*

edizione originale.

1666. Milano.

Biblioteca di via Senato

I Gesuiti accusati, e

convinti di spiorceria

etc... tomo VI. Gino

Bottagrifi e Compagni.

1760 Milano

Biblioteca di via Senato

sostenevo che Racine cessa di essere uno scrittore giansenista proprio quando inserisce la conversione di Teseo alla fine della sua tragedia più bella. Le due tragedie bibliche degli ultimi anni, di giansenista non hanno quasi più nulla proprio perché Dio e la sua alta regia sono in esse visibilissimi

Ma allora, se questo fosse almeno in parte vero, ne deriverebbe che il vero giansenismo – non quello dei Parlamenti o dei preti gallicani e neanche quello dei ‘talebani’ moralisti di quei tempi – è stata una grande scuola di laicità e, in quanto tale, ha reso possibile la concezione liberale moderna dello Stato, o per meglio dire, ha consentito che il sistema parlamentare e il liberalismo inglesi potessero essere ‘esportati’ sul continente europeo, tutto culturalmente francofilo, senza reazioni di rigetto. Ecco il grande paradosso storico cui accennavo all’inizio di questo mio scritto. A proposito del giansenismo è possibile sostenere due tesi diametralmente opposte: a) è stato un fenomeno reazionario e regressivo; b) è stato la *conditio sine qua non* di ciò che di più alto la civiltà europea è riuscita a realizzare. Ecco perché è vero sia che non possiamo non dirci giansenisti (o cristiani), sia che non possiamo dirci né giansenisti né cristiani.

L'ŒUVRE EST L'HOMME

*La France célèbre le centenaire de l'auteur
de 'Port-Royal'*

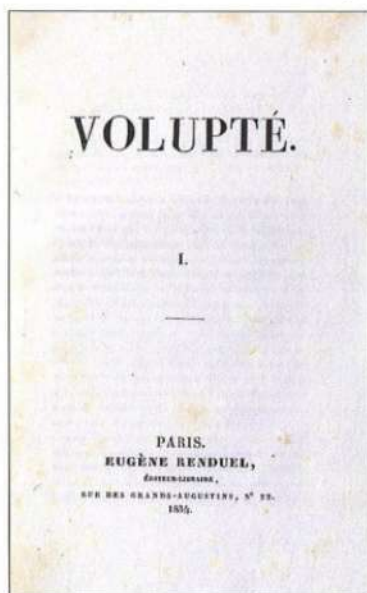
PAR PHILIPPE SELLIER

Charles-Augustin
Sainte-Beuve,
Volupté, vol. I, Eugène
Renduel, Paris 1834:
frontispice. Milan,
Biblioteca di via Senato

L'ANNÉE 2004 voit se croiser les célébrations de deux centenaires exceptionnels pour la littérature française : celui de la fondation en 1204 du monastère de Port-Royal et celui de la naissance du plus grand critique français, Charles-Augustin Sainte-Beuve en 1804. Port-Royal a connu au XVII^e siècle son Siècle d'or en faisant graviter autour de lui nombre de théologiens (le Grand Arnould, Pierre Nicole...), d'écrivains (Pascal, Racine, La Rochefoucauld, Mme de Sévigné, Mme de Lafayette...) et d'artistes (Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne). Quant à Sainte-Beuve, après des débuts de poète et de romancier (*Volupté*,

1834), il a affirmé son excellence dans la critique littéraire. À vingt-quatre ans, il se fait connaître par un remarquable *Tableau historique et critique de la poésie française au XVI^e siècle*, qui réhabilite la Pléiade.

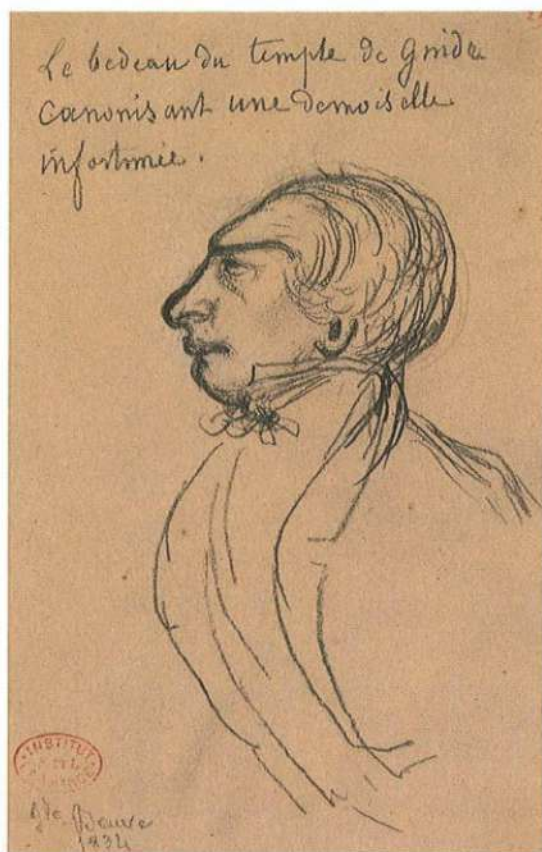
Publiant d'abord dans le journal "Le Globe", puis dans diverses revues ("Revue des deux mondes"...), il crée un genre critique: le 'Portrait'. Ses recueils se succèdent à un rythme rapide au cours des années 1830 et 1840 : *Critiques et portraits littéraires* (1832; 1836-1839, 5 voll.), *Portraits de femmes* (1844), *Portraits contemporains* (1846). Fondant les données externes sur telle personnalité et ce que son œuvre révèle d'elle, Sainte-Beuve



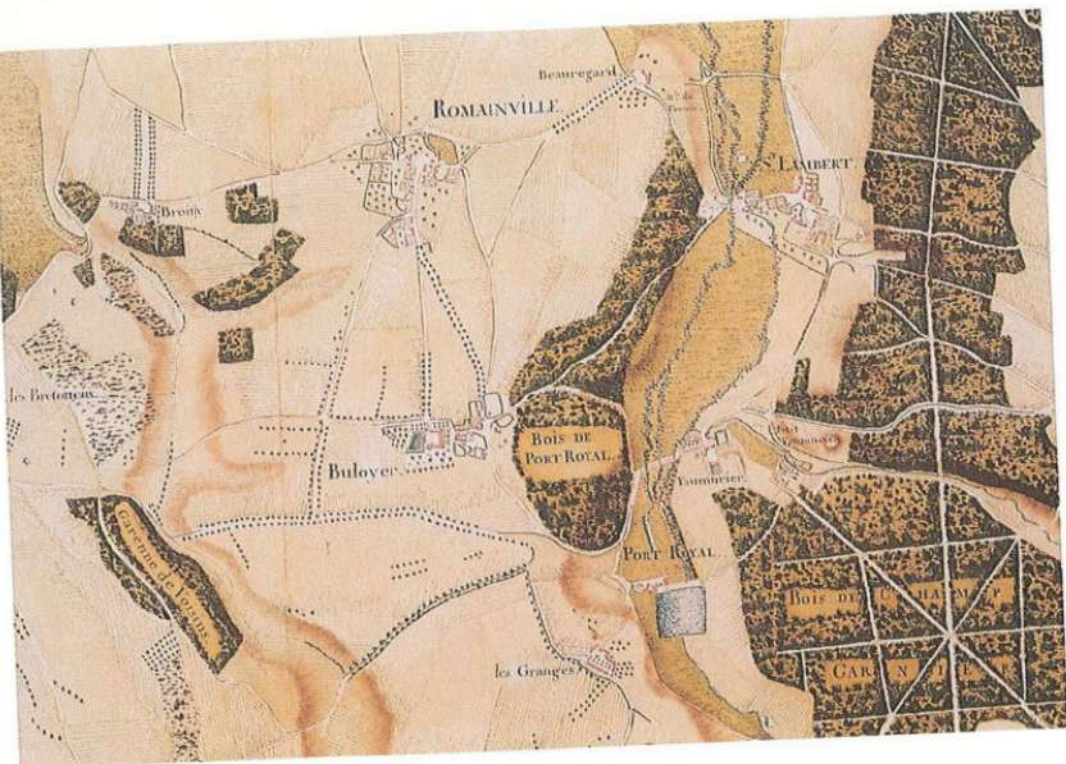
pense pouvoir établir un juste Portrait. C'est cette conviction d'une continuité entre l'homme et l'œuvre que Proust a vivement attaquée dans son *Contre Sainte-Beuve* : l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* voit un abîme entre la médiocrité de l'homme et l'œuvre artistique, suscitée par un autre moi que le moi social, dans un état de surconscience créatrice. De là la déception qu'il éprouvait quand il faisait la connaissance de tel romancier dont les récits l'avaient envoûté. Mais des rencontres de salon permettent-elles d'accéder à l'intériorité d'un homme ? D'autre part Proust réfléchit sur quelques artistes idéalisés en archétypes (Bergotte, Elstir, Vinteuil), tandis que Sainte-Beuve traite de

toutes sortes de personnalités, y compris de celles qu'il appelait les « âmes secondes ». Même avec les plus grands, le refus proustien de lier homme et œuvre manifeste vite ses insuffisances : comment parler de l'œuvre de Pascal indépendamment de l'homme ? Comment négliger aujourd'hui l'apport de la psychanalyse ? Quant à la singularité de chaque univers artistique, si chère à Proust, qui l'a mieux perçue que Sainte-Beuve ? Mais ce dernier voit dans le dessein d'une œuvre comme dans l'allure propre de sa phrase une émanation de l'homme. Le tissu biographique et la texture de l'œuvre renvoient à un même jaillissement. La biographie n'est pas antérieure à l'œuvre, mais elle est éclairée par elle. Bref, même les apparences sociales les plus décevantes gravitent autour d'un secret.

Après la Révolution de 1848, Sainte-Beuve donne à Liège un cours d'une année, d'où sortira un livre en 1861, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*.



Alfred de Musset,
Charles-Augustin
Sainte-Beuve, 1834;
dessin au crayon.
Paris, Bibliothèque
de l'Institut



Plan des routes de France: généralité de Paris, département de Versailles, dans l'Atlas Troudaine, 1765. Paris, Archives nationales, CARAN, F. 14. B. 8448

Le Second Empire est la période des célèbres *Causeries du lundi*, intitulées ainsi d'après le jour de leur publication dans la presse. Le critique écrit d'abord dans "Le Moniteur", puis dans "Le Constitutionnel": ce seront les 330 articles des *Causeries du lundi* (1851-1862, 15 vol.), puis les 139 des *Nouveaux lundis* (1863-1870, 13 vol.).

Si talentueuses que soient ces études, leur auteur était conscient de la dispersion qu'impose la pratique journalistique. Aussi considéra-t-il comme l'œuvre de sa vie ce qui demeure le monument de la critique littéraire française, son *Port-Royal*.

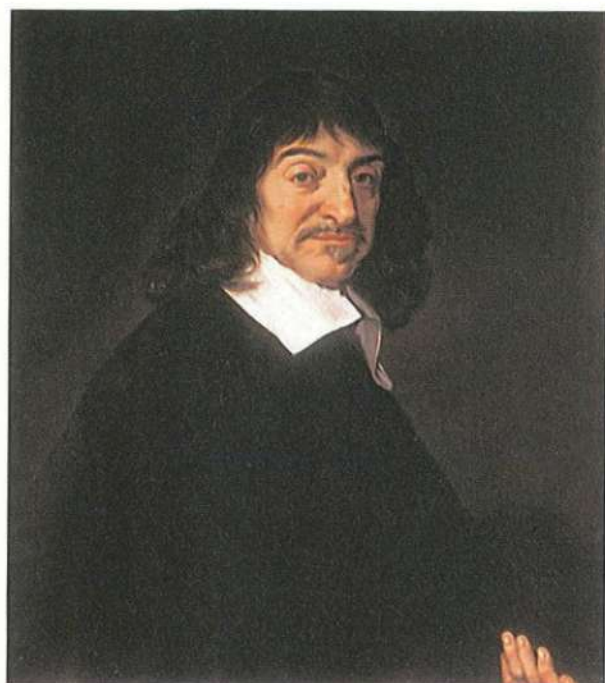
C'est à partir de 1831 que le jeune écrivain commence à être fasciné par le groupe des religieuses, des théologiens et des écrivains de Port-Royal. Sous l'influence de Lamennais, il s'éloigne des 'idéologues' matérialistes du XVIIIe siècle et se sent attiré par le catholicisme. *Volupté* ne tarde pas à manifester de solides lectures sur le monastère, et l'un des solitaires de Port-Royal des Champs, Jean Hamon, s'y trouve célébré. De la fréquentation de Port-Royal, Sainte-Beuve espère sa propre régénération intérieure.



Jean Rozé, arpenteur royal, *Plans des villages, fermes et maisons, cours et jardins, terres labourables, des bois, des prés, des étangs, des friches et pâtures [...] appartenant à la dite abbaye de Port-Royal de l'ordre de Cîteaux etc., 1694, Paris, Archives nationales, CARAN, N1.Seine-et-Oise.1*

Il est avide de se laisser guider par des maîtres invisibles, inconnus, humbles, qui soient pour lui des initiateurs sans bruit à la foi catholique.

1837 s'avère une année décisive : Sainte-Beuve est invité à Lausanne pour y donner une année de cours sur Port-Royal. Du 6 novembre au 25 mai 1838, il dispense 81 leçons d'une heure et quart chacune, à raison de trois par semaine. C'est une lourde charge, qui l'oblige à une vie d'ermite : il faut à la fois compléter la documentation déjà accumulée et rédiger entièrement le cours, que le professeur se contente ensuite de lire, en improvisant fort peu. L'avantage d'une telle pratique est de mieux préparer le livre futur. Dès mars 1838, l'architecture définitive de l'ouvrage, en six parties, est établie. L'étude s'arrêtera en 1709, date de la suppression du monastère sur ordre de Louis XIV. Sainte-Beuve admire la riche réflexion théologique et spirituelle, l'éclat littéraire du groupe au XVII^e siècle, mais il apprécie peu le 'jansénisme' du XVIII^e, si différent, avec ses excès et ses controverses politico-ecclésiastiques sans grand intérêt humain.



Frans Hals
(1580-1666),
René Descartes; huile
sur toile, 78 x 69 cm.
Paris, Musée du
Louvre

Rentré à Paris, l'écrivain entreprend de réviser son cours en vue de la publication : le tome I du *Port-Royal* paraît en 1840, et le tome II en 1842. Les controverses sur les *Pensées* de Pascal – dont la première édition conforme aux originaux autographes paraît en 1844 – retardent l'achèvement du tome III jusqu'en 1848. Les deux derniers volumes sont publiés en 1859. Le succès est assez vif pour rendre nécessaire une seconde édition dès 1860.

Au cours des années suivantes, le labeur de remaniements et d'enrichissements se poursuit, et en 1867 – deux ans avant la mort de son auteur – paraît la troisième édition, en six volumes. Un septième lui est adjoint, qui consiste en une exceptionnelle Table alphabétique et analytique des matières, due à Anatole de Montaiglon. C'est l'édition définitive, canonique, rééditée ou réimprimée depuis lors à peu près tous les dix ans.

Le *Port-Royal* – qui relève à la fois de l'histoire religieuse et de la critique littéraire – se présente comme une méditation aiguë sur l'essence du christianisme, dont le monastère et ses amis apparaissent comme une ligne de faite. D'abord proche de ses héros, le critique s'en est progressivement éloigné : en 1840, un article sur La Rochefoucauld marque ses distances avec toute foi en une Transcendance. Mais il garde en commun avec les « disciples de saint Augustin » une vision très sombre de la corruption humaine.

En poète, Sainte-Beuve s'attache à recréer une atmosphère, ce qui fut *l'esprit* de Port-Royal, « en ce qu'il a de pur, de rare, d'unique, d'éternellement digne de mémoire ». Il a voulu peindre « un grand portrait [...] et, au-dedans, quantité de portraits particuliers et de médaillons ». Pré-verlainien, épris du clair-obscur, des

solitudes ombreuses et des portraits en grisaille, le critique cultive la demi-teinte. Sa phrase se fait souple, sinueuse, ralentie par les repentirs et l'adjonction de nuances. L'attrait du flottant et de la rêverie se manifeste dans la liberté de la composition, dans la variété des tons. L'écrivain oscille entre les vastes vues aériennes et l'analyse des indices les plus ténus. Un jaillissement de rapprochements et d'images irrigue l'ensemble de la peinture.

Sa puissance de synthèse lui a permis de comprendre que le monastère et son riche groupe offrent un observatoire unique pour contempler les sommets du XVII^e siècle français. Personne avant lui n'avait découvert ce saisissant privilège. L'abbé Bremond a protesté contre la place ainsi conférée à ce qu'il estime n'être qu'une École de spiritualité parmi d'autres, dans le foisonnement de la Réforme catholique. Si les apports de son *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* (1916-1933) sont indubitables, les travaux qui ont proliféré sur Port-Royal depuis la seconde guerre mondiale n'ont fait que confirmer l'idée centrale du monument de Sainte-Beuve. Qu'on ne se y trompe pas ! Ce dernier ne considèrerait nullement que Port-Royal avait marqué de son empreinte toutes les œuvres du XVII^e siècle. Mais il le comparait à une étoile dont les branches touchaient à tout ce qui avait compté le plus. On pourrait prendre l'image de la rose des vents, de la table d'orientation. À partir de cette table, on se met aisément en chemin non seulement vers tant d'écrivains sympathisants du monastère, mais même vers François de Sales, vers la tragédie religieuse, vers Guez de Balzac, vers Montaigne, vers Rancé, vers les conceptions de l'éducation, vers Malebranche, et l'on croiserait inévitablement Bossuet et Fénelon. On reconnaît là les digressions les plus amples, ce que Sainte-Beuve appelle les chapelles latérales de la grande nef du *Port-Royal*. Cet étonnant pouvoir d'étoilement se trouve porté à son paroxysme avec une personnalité comme Pascal : Sainte-

Anne-Louis Girodet
(1767-1824),
François-René de
Chateaubriand;
huile sur toile.
Saint-Malo, Musée
Municipal



Beuve a ouvert la voie avec son brillant Pascal et Montaigne et une foule d'esquisses. Depuis lors, que d'études ont paru sur Pascal et Descartes, Pascal et Voltaire, Pascal et Kant, Pascal et Chateaubriand, Pascal et Kierkegaard, Pascal et Baudelaire, sans oublier les multiples Pascal et Nietzsche !

Le *Port-Royal* a profondément influencé la manière de Renan, Taine lui doit toute une part de sa théorie critique. Il a joué un rôle décisif dans l'essor des études d'histoire et de littérature religieuses. Il demeure unanimement admiré. C'est pourquoi – l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade étant partiellement épuisée depuis plusieurs années – les éditions Robert-Laffont ont décidé de marquer les deux centenaires de 2004 en honorant à la fois Port-Royal et Sainte-Beuve : le *Port-Royal* réédité dans la collection de grande diffusion Bouquins, en deux volumes.

SOMMARIO

Il 2004 vede incrociarsi la ricorrenza e le celebrazioni di due centenari: quello della fondazione dell'abbazia di Port-Royal e quello della nascita, nel 1804, di Charles-Augustin de Sainte-Beuve, che, dopo aver esordito come poeta e romanziere, si afferma come il maggior critico letterario francese, creatore di un genere, il 'ritratto', e come storico straordinariamente penetrante.

Alla pubblicazione su giornali dei suoi *Portraits* (1830-1846), seguono fra il '51 e il '62 le celebri *Causeries du lundi* sul "Moniteur" e sul "Constitutionnel", quindi i *Nouveaux lundis* (1863-1870).

Ma contemporaneamente a tanto lavoro (sono in tutto 469 articoli, che colmano 28 volumi), Sainte-Beuve elabora, affascinato fin da giovane dalla vicenda e dai suoi protagonisti, quello che sarà uno dei capolavori non solo storici dell'Ottocento francese: *Port-Royal*. La realizzazione si concreta a partire da un corso tenuto a Losanna nel 1837; il primo tomo appare a Parigi nel '40, e l'edizione si conclude col quinto nel '59. Capolavoro storico, *Port-Royal* lo è anche di critica letteraria, di meditazione religiosa sull'essenza del cristianesimo, e di afflato poetico, a chiaroscuro, a sfumature di stile, a varietà di tonalità. Il seicentesco Port-Royal di Sainte-Beuve si irradia su tutto il *Grand Siècle*, sui suoi scrittori; mentre il libro di *Port-Royal*, se ha poi urtato Bremond – come l'uomo Sainte-Beuve urtava un entusiasta dei suoi scritti quale Proust –, ha influenzato profondamente parecchi scrittori contemporanei, quali Renan o Taine.

IL 'DIO NASCOSTO'

Una delle opere critiche di riferimento della cultura contemporanea

DI SERGIO PAUTASSO

*Gianfranco Contini nel
giardino della villa di
Domodossola*

GIANFRANCO Contini soleva dire, a chi gli confidava di non aver letto il *Port-Royal* di Sainte-Beuve, che era un essere fortunato perché aveva ancora davanti a sé la possibilità di immergersi in quella straordinaria avventura intellettuale. Per Contini, *Port-Royal* era «il più gran libro che sia stato scritto, il più nutriente per qualunque momento della mia vita, [...] uno dei capolavori dello spirito umano». Ma più che l'argomento delle esistenze e delle esperienze vissute dai protagonisti nell'abbazia di

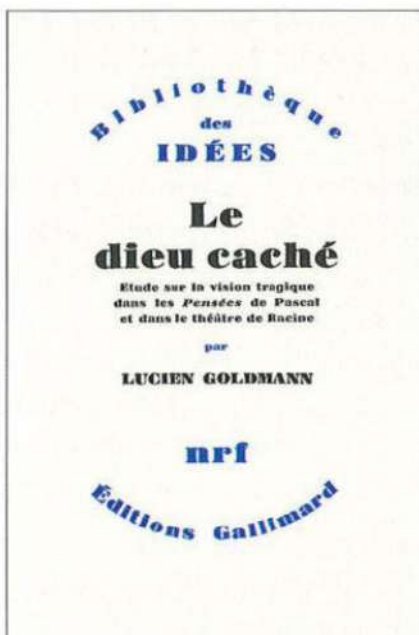
Port-Royal des Champs nella valle di Chevreuse e poi, dopo il trasferimento a Parigi nel 1626, a Port-Royal de Paris, sembra che a Contini interessasse soprattutto la maniera di Sainte-Beuve, la sua scrittura, la sua capacità di rappresentazione, perché, idealmente, le pagine semboviane lo trasportavano in quell'atmosfera e gli consentivano di 'passeggiare' in quell'ambiente e in compagnia di quei *messieurs*. La metafora del passeggiare operava nella mente continiana e nutriva quel progetto 'ideale' di libro da scrivere, ma che non ha mai scritto¹.

Non deve stupire la sovraesposi-



Lucien Goldmann,
Le dieu caché,
Gallimard, Paris 1959:
copertina

Lucien Goldmann,
Le dieu caché nella
trad. it. di Luciano
Amodio e Franco
Fortini, Lerici, Milano
1961: copertina



zione in chiave letteraria che Contini diede di *Port-Royal* attraverso Sainte-Beuve. Il libro semboviano, con le sue sei grandi parti, è davvero prossimo ad una serie di *portraits* storici, ambientali, biografici che consentono ai lettori di continuare nei tempi a passeggiare con i *messieurs* di Port-Royal per godere della loro inalienabile compagnia spirituale².

I *Pensieri* di Pascal e il teatro di Racine, soprattutto le tragedie con in testa la *Fedra*, sono i terminali letterari ed estremi dell'esperienza giansenista di Port-Royal e per questo la connotano con la scrittura frammentaria, ma secca e fulminante, dei *Pensieri* e con la struttura che deriva all'impianto teatrale raciniano dal comportamento dei personaggi, i quali offrono la cornice ideologica e la chiave interpretativa, come nel caso della *Fedra*. Poiché scrittura e struttura non sono soltanto artifici formali: e lo dimostra, da un lato, la preoccupazione per l'uso corretto della parola che ha portato all'elaborazione della *Grammaire générale et raisonnée* e della *Logique, ou l'art de penser*³; e, dall'altro, la difesa a oltranza della 'regola' che non ammetteva deroghe, meno che mai nella manifestazione mondana quale poteva essere la tragedia raciniana. Proprio per la concomitanza di queste ragioni l'esperienza di Port-Royal non poteva che essere all'insegna di una 'totalità'

di pensiero che conduce ad una 'visione tragica' del mondo e dell'uomo, espressa dall'insieme di aspirazioni, idee, sentimenti che aggrega: e dall'individuo si passa al gruppo, come ha documentato Lucien Goldmann con *Le dieu caché*.

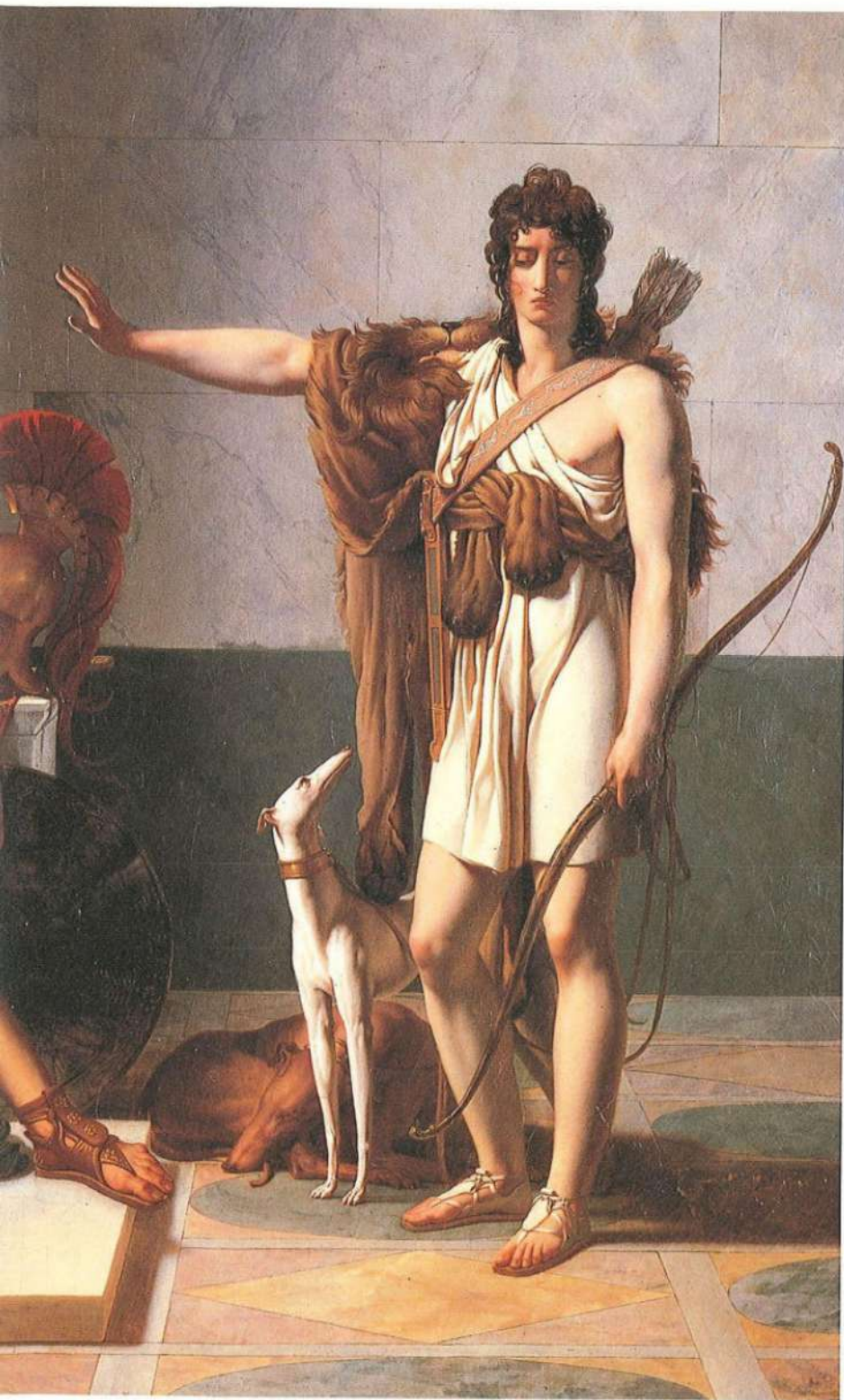
L'adesione alle tesi di Giansenio dei *messieurs* di Port-Royal non si fondava su una somma di addendi intellettuali, ma sul totale della somma sin dal momento in cui inizia il calcolo perché è in gioco la presenza e l'assenza di Dio. Proprio Pascal, matematico, scienziato, inventore, è colui che non ha esitato a *parier*, a scommettere sull'esistenza divina in un mondo e in un tempo ai quali Dio non parlava più. Il paradosso tra assenza e presenza divina, cardine della visione tragica goldmanniana, era in realtà lo specchio di una crisi dell'uomo e della società in un'epoca dibattuta fra la fede e la nuova coscienza delle possibilità umane, l'ambizione di avere conquistato la forza per costringere Dio a svelarsi senza cercarlo. Ossia, l'ennesima illusione luciferina dell'uomo.

La complessità della disputa giansenista sviluppata a Port-Royal, che sulla riflessione spirituale ha innescato una battaglia di potere politico, a cui Goldmann si richiama, ha lasciato tracce incancellabili nella storia della cultura moderna ed ha assunto un carattere di fenomeno ancora di attualità e aperto, perché il risultato della scommessa pascaliana è tuttora più che mai incerto. Siamo sempre al punto della condizione tragica dell'esistenza che accompagna l'uomo dalle origini, dal mito al giardino perduto dell'Eden.

Da questo complesso Goldmann è partito per realizzare nel 1955 una delle opere critiche di riferimento della cultura contemporanea. Il libro ebbe subito larga eco non solo in Francia, ma nell'ambito della cultura europea ed anche da noi. La novità consisteva nella riproposizione di un argomento religioso sempre scottante, ma soprattutto contava il fatto che ad affrontarlo fosse uno studioso di estrazione marxista, il quale dichiarava di aver

*Siamo sempre
al punto
della condizione
tragica
dell'esistenza
che accompagna
l'uomo
dalle origini,
dal mito
al giardino
perduto dell'Eden*



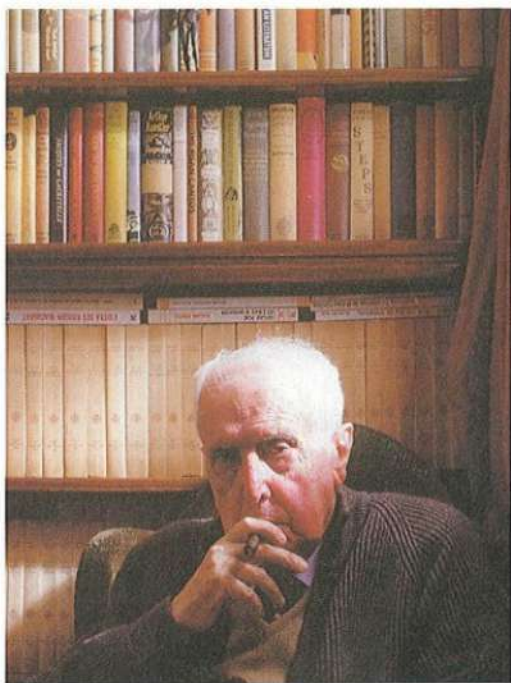


Pierre-Narcisse Guérin,
Fedra e Ippolito, 1815;
olio su tela,
130 x 174 cm.
Bordeaux, Musée des
Beaux-Arts:
«Ci si dovrebbe
augurare che le nostre
opere letterarie fossero
solide e ricche di utili
insegnamenti quanto
quelle dei poeti
antichi. Sarebbe un
modo per riconciliare
la tragedia con un gran
numero di persone
celebri per la
devozione e la loro
cultura, che l'hanno
condannata di recente
e che senza dubbio la
giudicherebbero più
favorevolmente se gli
autori pensassero a
istruire tanto quanto a
divertire» (Jean Racine,
Phèdre, prefazione)



Ottone Rosai,
Mario Luzi, 1941;
disegno

Carlo Bo nello studio
dell'abitazione
milanese



«tratto suggestion» da Marx, Engels, Hegel, ma che era anche in odore di eresia per la sua predilezione verso il giovane György Lukács e in particolare per il 'livre maudit' del marxismo che è *Storia e coscienza di classe*.

La congiunzione si rivelò proficua e al tempo stesso distortiva. Il robusto impianto della ricerca e la solidità metodologica della costruzione danno al *Dieu caché* un assetto che si può anche prestare a polemica per la sua pretesa di fornire una interpretazione totale, obbiettiva e scientifica del fenomeno di Port-Royal nella sue componenti ideologiche e nei tratti dei suoi protagonisti, ma che si impone proprio per questa ambizione. La forza persuasiva del lavoro di Goldmann sta nella riflessione che egli ha sviluppato nel tentativo di estrarre i significati obbiettivi dall'ambiente e dai testi. In questo si differenzia da Sainte-Beuve: gli individui, siano pure Pascal e Racine, lo interessano solo in quanto portatori di una visione del mondo che nella sua costruzione critica e ideologica si definisce tragica.

Ma c'è stata anche un'altra chiave di lettura del *Dieu caché*. L'indirizzo marxista del lavoro di Goldmann ha finito per fare ag-

gio sulla sostanza della ricerca stessa. Il grande dilemma spirituale giansenista campeggia sullo sfondo, ma come oggetto di applicazione per la metodologia marxista. Prendiamo due lettori di casa nostra, diversi fra loro, come Franco Fortini e Mario Luzi, i quali hanno coinciso nel mettere in evidenza la novità dell'approccio marxista ad un tema come quello giansenista. Fortini ne fece un discorso tutto politico, anche quando nel finale trattava della *Fedra*⁵. Dell'intervento di Luzi è sintomatico il titolo: *Il marxismo alla Sorbonne*⁶. Cioè, siamo passati dalla sovraesposizione letteraria di Contini a quella del metodo marxista, lasciando però il dubbio se proprio quello fosse il punto centrale del lavoro di Goldmann. Perché alla fine la scommessa di Pascal, in cui potremmo emblematicamente racchiudere il senso di Port-Royal, obbliga a sua volta il lettore a scommettere su di lui o come oggetto di indagine critica oppure per accostarlo, come ha scritto Carlo Bo nel *Cristiano Pascal*⁷, soprattutto quando «disturba, butta all'aria le nostre abitudini, non rientra nel gioco della cultura».

¹ In *Diligenza e volontà. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini*, Mondadori, Milano 1989, pp. 129 s.

² Per rendersene conto basta leggere la suggestiva testimonianza di Giovanni Raboni nell'edizione dei *Pensieri pascaliani* curata da Carlo Carona nella Biblioteca della Pléiade,

Einaudi, Torino 2004.

³ Ed. it. *Grammatica e Logica di Port-Royal*, a cura di Raffaele Simone, Ubaldini, Roma 1969.

⁴ *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, Paris 1954; ed. it. Lerici, Milano 1961.

⁵ *Deus absconditus*, in *Verifica dei poteri*, Il Saggiatore, Milano 1965.

⁶ In *Lo stile di Constant*, Il Saggiatore, Milano 1962.

⁷ In *Letteratura come vita. Antologia critica*, a cura di Sergio Pautasso, Rizzoli, Milano 1994.

SEICENTO INQUIETO

*A Rimini, fra Cagnacci e Guercino,
e i grandi maestri francesi a Roma*

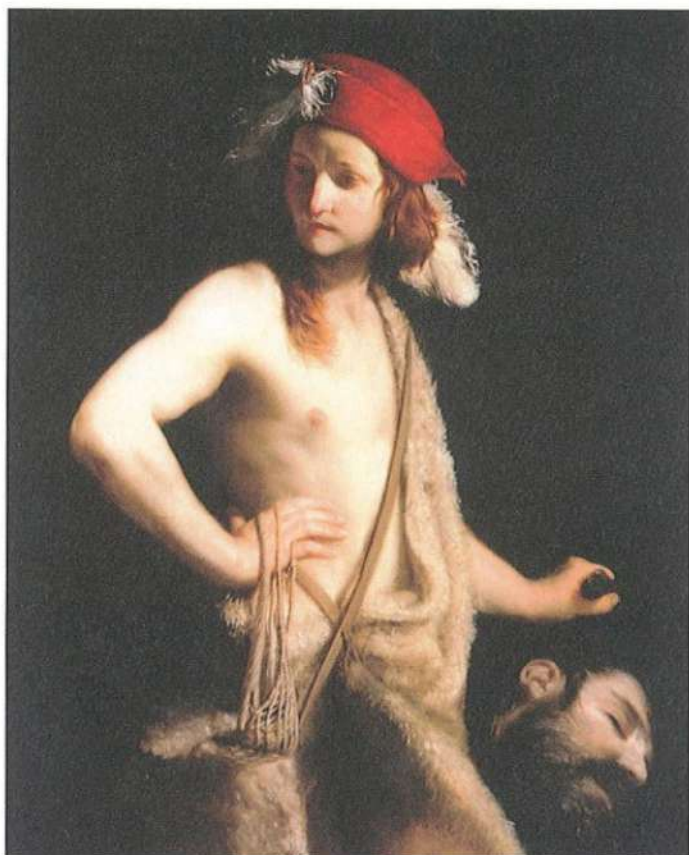
DI FERNANDO MAZZOCCA

LA recente rassegna allestita nel Castel Sismondo di Rimini intitolata il *Seicento inquieto. Arte e cultura a Rimini fra Cagnacci e Guercino* ha ripreso, come ha ricordato in un appassionato saggio-testimonianza Andrea Emiliani, le fila della mostra dedicata nell'immediato dopoguerra, precisamente nel 1952, al Seicento riminese, allora riscoperto da un proficuo censimento sul territorio condotto da Cesare Gnudi e Francesco Arcangeli. Un territorio che, dopo i trascorsi fasti del Rinascimento, si era avviato a diventare un angolo della profonda provincia italiana, ancora ricca di fermenti, ma ora mediati, riflessi dal fervore di quel laboratorio universale delle arti che resta Roma.

Le opere d'arte esposte, selezionate da un patrimonio molto vasto, documentano in modo esemplare, nelle loro iconografie, anche insolite, come nelle relative scelte stilistiche, lo svilupparsi di nuove devozioni, o celebrano la canonizzazione di parecchi antichi personaggi del luogo ora venerati come beati. Le confraternite laicali, la cui formazione venne incoraggiata dai vescovi riminesi, rappresentano con le loro attività devozionali, assistenziali e caritatevoli, una partecipazione diffusa alla vita della Chiesa, che ha il suo riscontro nell'erezione di cappelle ed altari all'interno delle chiese o nella edificazione di propri oratori. Così in pittura gli ultimi raffinati bagliori della 'maniera' derivata dall'urbinate Federico Barocci si andranno coniugando in un primo tempo con gli arcaismi dei pittori più devoti ed osservanti dell'ortodossia tri-



Guercino (1591-1666),
*La visione di San
Girolamo*; olio su tela,
345 x 199 cm. Rimini,
Oratorio della
Confraternita di
San Girolamo



Guido Cagnacci
(1601-1663),
*Davide con la testa
di Golia*; olio su tela,
128 x 96,5 cm.
Columbia (South
Carolina), Columbia
Museum of Art

dentina. Nuovi umori saranno portati – ma solo dopo i primi due decenni del secolo – dai grandi maestri bolognesi, come il divino Guido o il romantico Guercino. Ma è stata soprattutto la presenza dei capolavori di Guido Cagnacci, artista colto, eccentrico e di statura internazionale, a conferire alla mostra quell'inquietudine, altrimenti poco avvertibile, contrabbandata dal titolo.

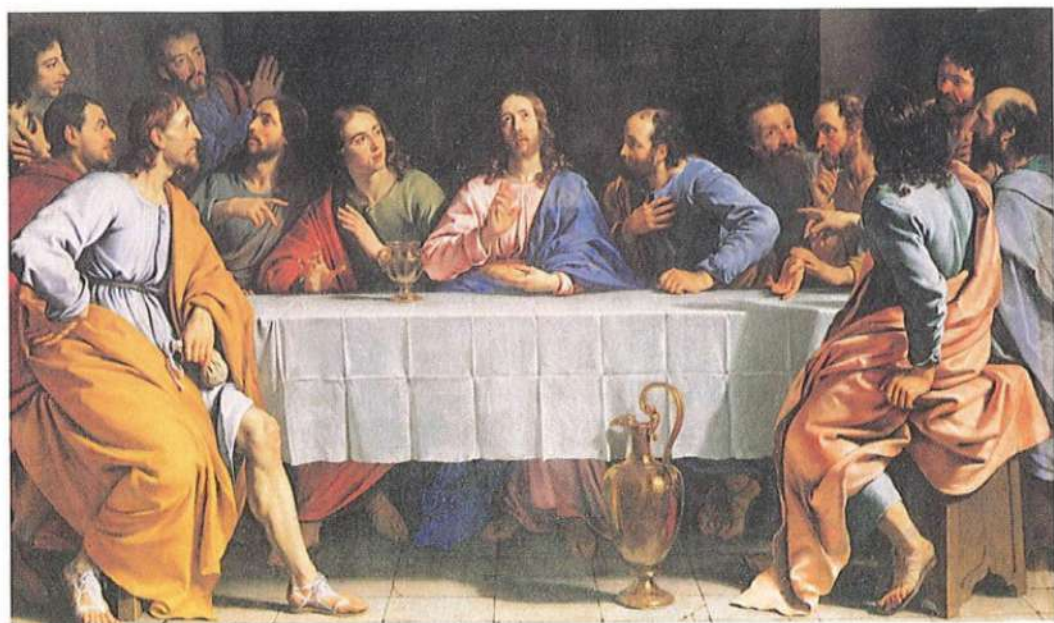
Il Seicento pittorico riminese, come quello che ritroviamo negli altri mille contesti della nostra penisola, rimane sostanzialmente condizionato dal conformismo tridentino, che gli conferisce un carattere estroverso e popolare, del tutto diverso dunque da quella intensa interiorità che fenomeni di grande spiritualità individualistica ed intimamente aristocratica, come quello di Port-Royal, hanno invece assicurato alla pittura religiosa nella Francia seicentesca. Lo ha dimostrato meglio di qualsiasi discettazione la straordinaria, memorabile quanto sfortunata (mi riferisco al

volubile gradimento del pubblico) mostra allestita nel 2000 presso l'Accademia di Francia a Roma, che volle così dare il suo contributo al Giubileo.

Il bellissimo titolo *Il Dio Nascosto* (*I grandi maestri francesi del Seicento e l'immagine di Dio*) proponeva dunque un tema caro a Pascal perseguendo, con un esito straordinario, una direzione esegetica piuttosto originale. È stata cioè confrontata la maniera con cui pittori appartenenti ad una stessa cultura, influenzati da Bérulle e da Port-Royal, hanno tentato di rendere presente l'invisibile, come a smentire il noto aforisma dello stesso Pascal per cui: «Quale vanità più della pittura, che attira l'ammirazione con la somiglianza delle cose di cui non si possono ammirare gli originali!».

I protagonisti di questo intenso percorso creativo sono Poussin, i fratelli Le Nain, Georges de La Tour e Philippe de Champaigne. Mentre le convinzioni religiose del primo restano un enigma, quelle degli altri ci sono più chiare, in particolare per quanto riguarda la forte spiritualità di de Champaigne, che riuscì ad essere in pittura il vero interprete delle inquietudini di Port-Royal e del suo rigorismo giansenista apparentemente inconciliabile con il piacere derivato dagli occhi. Egli seppe rappresentare

Philippe
de Champaigne,
L'Ultima cena,
circa 1652; olio su tela,
158 x 233 cm.
Parigi, Musée du
Louvre





Philippe
de Champaigne,
*San Giovanni Battista
nel deserto*, circa 1665;
olio su tela,
131 x 98 cm.
Grenoble,
Musée des Beaux-Arts

nelle sue opere i grandi temi cristologici che infuocavano allora i dibattiti e rendevano vacillanti le certezze religiose di Parigi nel corso del quinto decennio del Seicento. Si considerino, in particolare, la venerazione del Santissimo Sacramento, i miracoli collegati alla corona di spine e la questione molto controversa della necessità per cui per essere assolti bastava, secondo i Gesuiti, disprezzare il proprio peccato anche se tale abiura non rivelava altro che la paura della dannazione eterna. Per Pascal e i giansenisti di Port-Royal bisognava invece aggiungere alla contrizione l'amore costante verso Dio, il solo che potesse proteggere l'uomo dal ricadere nel peccato. Mentre Pascal era impegnato nella redazione delle sue *Lettres Provinciales*, Philippe de Champaigne eseguiva due quadri da donare alla figlia Catherine che nell'ottobre del 1657 prendeva il velo. Conservati rispettivamente nei musei di Grenoble e di Rennes, rappresentano due santi, *Giovanni Bat-*

Philippe
de Champaigne,
*La Maddalena
penitente*, 1657;
olio su tela,
128 x 96 cm. Rennes,
Musée des Beaux-Arts



tista nel deserto e la *Maddalena*, che avevano scelto, come la giovane figlia di questo ricco pittore, di spogliarsi dei loro privilegi e dei beni terreni per dedicarsi, nell'assoluta povertà, al servizio e all'amore di Cristo.

Altri capolavori, come *L'ultima cena* e il *Cristo morto* del Louvre, esplorano le grandi contraddizioni dell'incarnazione e rendono il paradosso della salvezza, dove scopriamo, nel primo, un Dio che sta per scomparire per poi risorgere nel sacramento dell'Eucarestia e, nel secondo, la drammatica e sconcertante equivalenza proclamata dalla Chiesa tra il battesimo e la morte di Cristo.

Sul piano di una devozione più popolare la corona di spine ed il reliquiario della Santa spina figurano nel grande *Ex Voto*, sempre al Louvre, dove il pittore ricordava nel 1662 la miracolosa guarigione della figlia suora. Quadro austero, che risuona come un invito alla preghiera e alla fede nell'azione della Grazia.

DISSOLUTEZZA E CRUDELTÀ

Il mito di Cleopatra nell'arte occidentale

DI MARCO LORANDI

CLEOPATRÀS! Cleopatràs! Cleopatràs! Più che un nome è un grido che, se ripetuto, rimbomba nel verbo dantesco (*Inferno*, canto V) in mezzo ai dannati mugghianti, che hanno sottoposto la ragione al piacere. Ed è così forte l'accentazione timbrica, Cleopatràs, che evoca una scansione sonora ossessiva, ineludibile, ineluttabile e, nello stesso tempo, della disperazione, del rimpianto del vizio, del lusso e dell'eccesso esotico nell'Egitto antico, favoloso, misterioso, *topos* per eccellenza di proiezioni oniriche, di desideri nascosti, di libido interdette.

La mostra tenuta al Museo Rath di Ginevra fra il marzo e l'agosto scorsi comprendeva una quarantina di opere e portava il sottotitolo un po' pretenzioso (non si tratta di un repertorio iconografico esaustivo, bensì di un'esemplificazione per altro significativa) di *Des enluminures du XVe siècle à Andy Warhol: le mythe de Cléopâtre dans l'art occidental*: però un titolo autentico, in quel così lungo 'mythe' – oltreché seducente.

Questo 'mito' è così ampio e complesso nella mescolanza anche e propriamente sincretista tra Storia e Leggenda, da rivaleggiare con altri miti femminili come quello di Salomé, la figlia di Erodiade, che possiede una stratificazione iconografica ed iconologia ancora più vasta (me ne sto occupando da molti anni con risultati di una messe infinita e straordinaria) sia nei valori espressivi che in quelli della relazione con l'arte sacra inerenti agli aspetti più ampi della creazione artistica: pittura, scultura, grafica, fotografia,



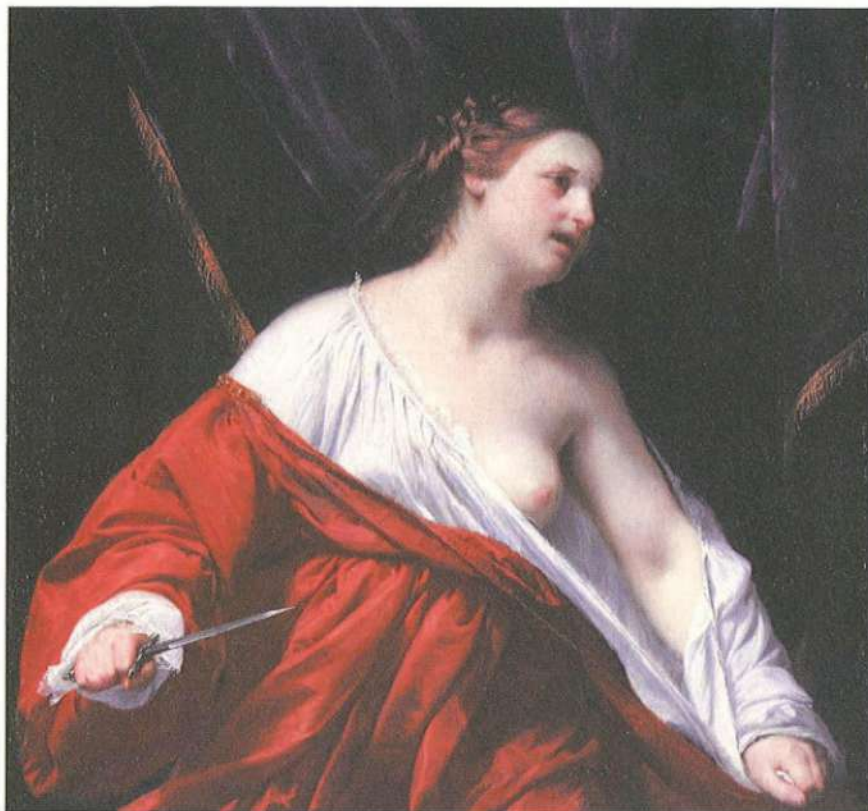
Andy Warhol,
Silver Liz as Cleopatra,
1963; serigrafia e
acrilico su tela,
208,6 x 164,8 cm.
Toronto, Art Gallery of
Ontario

Guercino,
*Cleopatra davanti a
Ottaviano Augusto*,
1640; olio su tela,
250 x 277 cm. Roma,
Pinacoteca Capitolina



musica, letteratura, teatro, danza, filmografia, video ecc.: anche questi però non mancano nella vicenda esistenziale di Cleopatra.

L'arte che la racconta si incentrava, in quella mostra, soprattutto sul soggetto del suicidio. Esso infatti richiama la congiunzione tra il veleno dell'aspide e la donna, codificazione ancestrale tra la femmina (Eva, la vita) e il serpente simbolo del peccato carnale; e forse l'esposizione avrebbe dovuto allargare maggiormente e chiarire con ulteriore apporto di opere i secoli del Settecento e dell'Ottocento in funzione della riscoperta dell'Egitto, a partire dalla campagna scientifica di Napoleone e dalla scoperta della stele di Rosetta. Queste diedero luogo ad un impulso di ricerche eccezionali e alla nascita e sviluppo di una vera e propria egittomania, la quale si fuse, ibridandosi, con l'Orientalismo pittorico, architettonico e letterario del XIX secolo, nonostante la ragguardevole 'introduzione' del tema percorso dalla mostra nel Rinascimento, nel Barocco e nel Rococò. E come Salomè, emblema del male, ha il suo contrappunto nel



Guido Cagnacci,
Il suicidio di Lucrezia,
 1637-1642; olio su tela,
 114,5 x 112 cm.
 Berlino, Collezione
 privata

bene di Giuditta, così Cleopatra ha il suo opposto nella virtù di Lucrezia e nel pentimento della Maddalena con un richiamo all'antitesi umanistica Eros-Antieros. Grazie al sorgere del Rinascimento e alla riscoperta dei testi letterari assume maggiore diffusione il soggetto del suicidio, quello più decantato e descritto dalle fonti antiche e quindi celebrato dalla pittura.

Esso prende il sopravvento rispetto agli altri episodi della vita della regina specialmente nel tardo Cinquecento e nel Seicento per due motivi. Il primo è quello formale dell'immagine a mezza figura proveniente dallo schema di Salomè di matrice leonardesca e degli allievi; il secondo motivo è che, particolarmente nel XVII secolo, il suicidio si afferma quale risultato espressivo di una condizione di solitudine, del *memento mori*, connessi alla malinconia ed alla riflessione meditativa in cui Cleopatra assume quasi il valore di una vittima della condizione umana. Il suo atteggiamento di rassegnazione e di rinuncia di fronte alla morte è simile a quello della Maddalena



Guido Reni,
Il suicidio di Cleopatra,
 1639-1640; olio su tela,
 77 x 65 cm. Dublino,
 National Gallery of
 Ireland, Collezione
 Denis Mahon

che rifiuta il mondo e le sue lusinghe nel nome della penitenza e della purificazione. Come per Maddalena, così per Cleopatra la postura è quella della testa rovesciata all'indietro in uno stato di deliquio estatico, gli occhi rivolti verso l'alto mentre la parte del corpo scopre i seni ignudi in una condizione di abbandono invocante il desiderio di uscire dalla vita, dai turbamenti della carne, per raggiungere la calma e la serenità eterne.

Esemplari, in tal senso, sono le Cleopatre di Guido Reni, del Guercino e non ultimo di Domenico Fetti, il cui dipinto straordinario (*ante* 1614, coll. F. Lemme, Roma), stranamente dimenticato nella esposizione ginevrina, ravvisa invece uno sguardo distanziato, proiettato verso il fruitore in un'attitudine di consapevolezza della caducità della vita e della sua sconfitta; insomma, una tipologia di Cleopatra che ha perduto ogni connotazione di superbia e di *hybris*; si vorrebbe dire pentita e redenta. Diversa l'iconografia settecentesca



dedicata piuttosto ai fasti della regina nei suoi incontri con Cesare, Antonio ed Ottaviano e con il paesaggio egizio, che preludono ai trionfi di Cleopatra e della sua fascinazione esotica indistruttibile nella cultura romantica e simbolista. Ci riferiamo a Tiepolo, di cui la mostra esponeva due tele di modeste dimensioni: l'*Incontro di Antonio e Cleopatra* (olio, 68 x 38 cm) della Galleria Nazionale di Edimburgo, ed il *Banchetto di Antonio e Cleopatra* (olio, 67 x 41 cm) dell'Università di Stoccolma, entrambi del 1746 circa. Si tratta di temi molto graditi e iterati dal Tiepolo, così disponibile ed incline a trasformare la storia in una fastosa e lussureggiante scenica teatrale dalla leggerezza cromatica stupefacente, quasi diafana, come nel grandioso *Banchetto* dei due protagonisti nel monumentale olio (ben 259 x 346 cm), degli anni 1743-1744, della National Gallery di Melbourne. In quest'ultimo l'impaginazione spaziale è un omaggio alle 'cene' del Veronese, ma come bagnate entro una luce calda

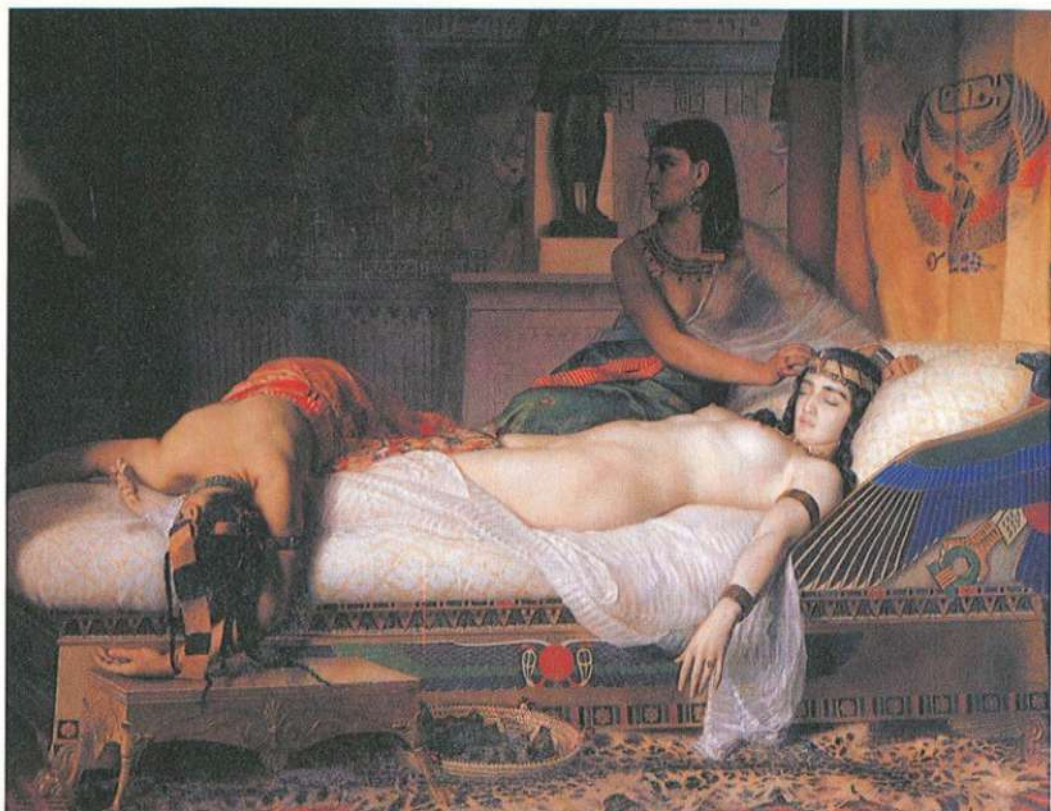
Guido Cagnacci,
La morte di Cleopatra,
circa 1659-1662;
olio su tela,
153 x 168,5 cm.
Vienna,
Kunsthistorisches
Museum,
Gemäldegalerie

di impressione coloristica cangiante e aerea; e similmente il *Banchetto* del Museo Cognacq-Jay (Francia), una variazione più piccola, del 1742-1743; e ancora, le tele del museo di Mosca sul tema dell'incontro con il fatidico amore di Antonio.

Ma al di sopra di tutte queste risplende l'opera gigantesca ed incomparabile degli affreschi nel salone principale di palazzo Labia a Venezia, datata agli anni 1747-1750, dove il *rencontre* e il banchetto-convivio rifulgono nelle pareti poste frontalmente, quale vittoria dell'eros sulla guerra in una magnificenza di ricchezza ostensiva tra broccati, vasellame prezioso ed un precipitare di riflessi mirabolanti tra servitori neri alla moda ottomana e lo splendore del potere mercantile della Serenissima ormai al tramonto.

Con il *Voyage dans la Basse et Haute-Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte* di Vivant-Denon (1802) viene riscoperto l'Egitto, che diventa presto nell'immaginario collettivo europeo un *pastiche* di proiezione tutta occidentale e coloniale, dove Cleopatra appare come il primo personaggio dell'orientalismo alla moda, colei che incarna il dispotismo dell'Oriente, i suoi misteri ed i suoi intrighi in parallelo con l'Impero ottomano, che tanto attraeva gli scrittori, i ricercatori, i viaggiatori, gli artisti ma anche i primi turisti che cominciarono a fare dell'Egitto, della Palestina e in genere del Medio Oriente le tappe fondamentali di un *Grand Tour* tutto esotico.

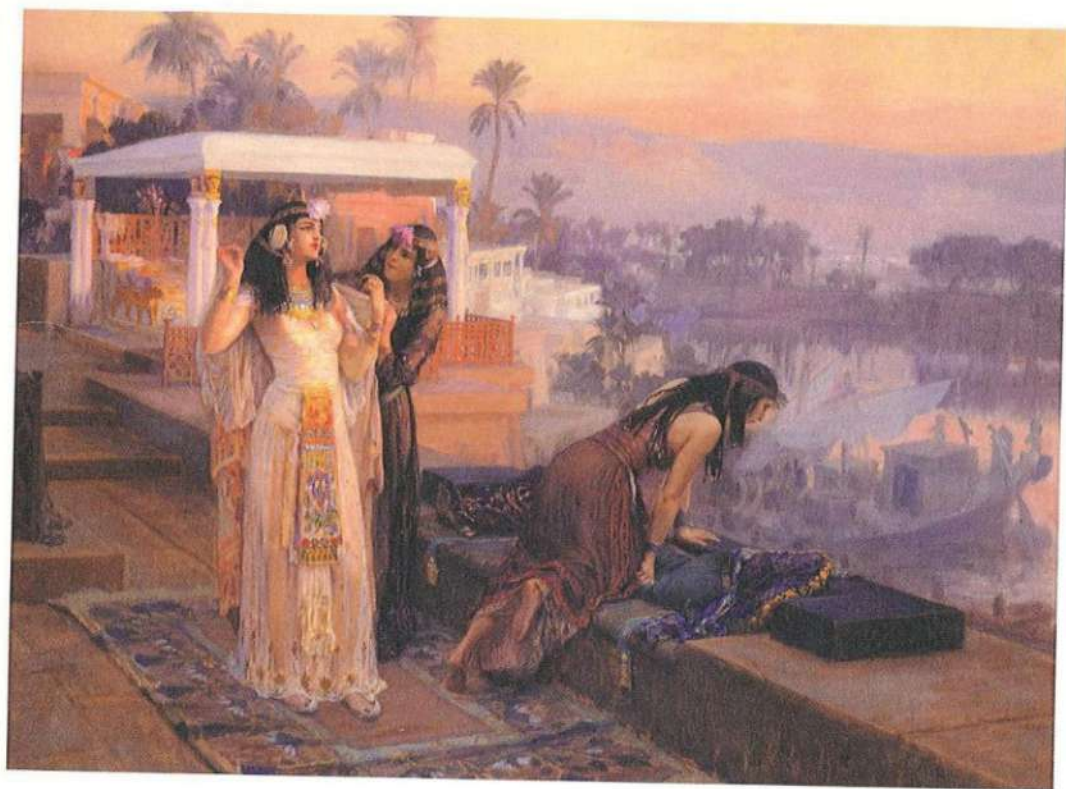
Cleopatra simboleggia insomma le seduzioni dell'Oriente e riattiva nel suo emblema il fascino della dissolutezza, della crudeltà e della barbarie, ritenute dagli Europei, non privi di morbosità e di pregiudizi colossali, peculiarità del mondo mussulmano. Questa mescolanza tra l'antico ed il moderno del XIX secolo assume una rilevanza, ad esempio nella letteratura francese, per non citare quella inglese per altro cospicua, quale compare nei racconti e nei romanzi di Théophile Gautier, nello specifico *Une nuit de Cléopâtre* edito ne "La Presse" in sei *feuilletons* tra il 29 novembre ed il 6 dicembre 1838. Ma già in *Mademoiselle de Maupin* (1835) si nota un passo rivelatore del gusto *poncif* e melodrammatico insito nell'orientalismo pittorico e plastico, allorché l'autore fa dire al personaggio di Madeleine:



Ah Cléopâtre, je comprends maintenant pourquoi tu faisais tuer, le matin, l'amant avec qui tu avais passé la nuit. [...] Grande voluptueuse, comme tu connaissais la nature humaine, et qu'il a de profondeur dans cette barbarie! Tu ne voulais pas que nul vivant pût divulguer les mystères de ta couche; ces mots d'amour, envolés de tes lèvres, ne devaient pas être répétés.

Jean André Rixens,
La morte di Cleopatra,
1874; olio su tela,
200 x 290 cm. Tolosa,
Musée des Augustins

La Nuit de Cléopâtre è un vero capolavoro di sceneggiato-mélo, che anticipa precocemente i canovacci della filmografia di Hollywood. Con l'imporsi dell'imperialismo coloniale nel bacino del Mediterraneo la rinascita del Medio Oriente islamico, tutta di conio occidentale e cristiano, sviluppa il tema dalla idealizzazione neoclassica ed accademica alla perversità della femmina, sulla scia di un immaginario e miraggio erotico che accomuna la regina d'Egitto alle *femmes damnées* Semiramide, Messalina, Salomè, Dalila,



Frederick Arthur
Bridgman, *Cleopatra
sulla terrazza di
Philae*, 1896; olio su
tela, 75,9 x 117,2 cm.
New York, Dahesh
Museum of Art

Salambô e altre nell'ambito di una progressiva misoginia. Essa s'impone nel *kitsch* della pittura *pompier* di cui è sommo maestro Gerôme, ma non è risparmiata dalla pittura simbolista, per altro diversa sul piano espressivo almeno nei più grandi artisti (si veda Gustave Moreau). Il *kitsch* diventa supremo, sublime, accattivante fino alla nausea, decorativo ed esteriorizzato, saturo di paccottiglia esotica, nella seconda metà del XIX secolo, in dipinti che sono *tableaux vivants*: la *Mort de Cléopâtre* di Jean-André Rixen, del 1874, di un iperrealismo fotografico; l'olio *Cleopatra che studia i veleni sui condannati a morte* del 1887 del pittore prediletto da Napoleone III, Alexandre Cabanel, molto diverso dal fascino misterioso della *Cleopatra* di Moreau, pure del 1887. E non mancano in tale gusto i modelli di Cleopatra italiani, da quello celebre di Mosè Bianchi del 1865 (Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna), a quel portento di cattivo gusto cromatico di una tangibilità marmorea e timbrica che è *Morte di Cleopatra* di Achille Glisenti del 1878-1879 (Brescia, Musei Civici d'Arte e Storia).

AMORE E MORTE

Una «ragazzuola senza pari» che tiene imperiosamente il palcoscenico

DI SERGIO PEROSA

CLEOPATRA è la più matura delle eroine di Shakespeare, tiene imperiosamente il palcoscenico – cosa non da poco, e in partenza arrischiata, visto che sulla scena elisabettiana era recitata da ragazzi, e l'autore stesso le fa prevedere tale difficoltà o incongruenza («e dovrò vedere / un ragazzo squittente nei panni di Cleopatra», V, ii, 218 s.). Forse per questo le sue eroine sono per lo più giovani e quasi sempre muoiono prima degli uomini. Per Cleopatra è vero l'inverso: non è un caso che muoia dopo Antonio e gli sopravviva per l'intero Atto V, in una tragedia che fin dal titolo indissolubilmente accomuna i due grandi amanti dell'antichità.

Shakespeare aveva alle sue spalle una tradizione divisa, che offriva contrastanti visioni del personaggio. Accanto alla «Cleopatrà lussuriosa» di Dante esisteva la Cleopatra annoverata fra le *claris mulieribus* e le eroine d'amore (ad esempio nella *Legend of Good Women* di Chaucer). In drammi rinascimentali (ad esempio nel *Marc Antoine* di Robert Garnier, tradotto in inglese nel 1590, e che probabilmente Shakespeare conosceva) la condanna già si ammanta di grande fascino romantico e sentimentale. Se è vero che di lei Shakespeare fece una creatura più corrotta e infida che non in Plutarco (la sua fonte diretta), egli fonda la sua tragedia su questo atteggiamento ambivalente.

Per la sua «infatuazione» (la prima parola del testo) e conseguente debolezza di uomo e di condottiero, Antonio va incontro ad una giusta sconfitta sul piano storico, ma appare infinitamente



Giambattista Tiepolo,
*L'incontro tra Antonio
e Cleopatra*,
circa 1746; olio su tela,
66 x 38 cm.
Edimburgo, National
Gallery of Scotland

superiore sul piano umano agli antagonisti come Cesare Ottaviano e Lepido. Cleopatra viene caratterizzata come maestosa e regale sovrana d'Egitto, e insieme come donna bizzosa, «attaccabrighe», calcolatrice e infida; come gran cortigiana d'Oriente, scioperata e dissoluta, «sfrenata lettaiola» che si circonda di eunuchi, maghi e ancelle corrotte, ma anche come donna d'impareggiabile fascino, epitome della passionalità e dell'adesione alla vita, alle gioie dell'amore. È grande – né l'età né l'abitudine può scalfire «la sua infinita varietà» – e insieme misera, ispiratrice e disgregatrice; apre

Giambattista Tiepolo,
*Il banchetto di Antonio
 e Cleopatra*,
 circa 1746; olio su tela,
 67 x 41 cm. Stoccolma,
 Stockholms Universitet
 Konstsamlingar



prospettive maestose sull'Impero d'Oriente, sull'impero dei sensi e sul mondo che incarna, è un capolavoro di natura, e insieme quintessenza di tutte le astuzie, i sotterfugi, la paura e i tradimenti di una femminilità torbida e labile, regale e «zingaresca» (una *gypsy* secondo il duplice senso della parola inglese).

È associata e identificata con l'Egitto – metaforicamente e in senso reale, stante l'identificazione che gli elisabettiani accentuavano fra il regnante e il regno, onde la regina d'Egitto è ed è chiamata «Egitto». E come l'Egitto, regno di dissoluzione, coperto di

limo e melma dalle inondazioni del Nilo, proprio per questo è terra fertile e ferace, così l'eversione dell'ordine di Cleopatra si afferma metaforicamente e poeticamente oltre la realtà e la Storia. La famosa presentazione che ne fa Enobarbo («Vi dirò. La galea in cui sedeva, / come trono brunito ardea sull'acqua. / [. . .] Quanto alla sua persona, / superava ogni descrizione: giaceva / nel baldacchino intessuto d'oro e seta / più bella di Venere nel dipinto / dove la fantasia sopravanza la natura», II, ii, 190-201) rende evidente il fascino che esercita su tutti. Ma poi Cleopatra è di volta in volta conduttrice di frivoli duetti d'amore (I, i), irretita nella corte di eunuchi e ubriacconi (I, ii; II, iv), ovvero elevata sopra la misura umana dalla sua stessa passione per Antonio.

È la «mirabile egiziana» in cui i difetti si tramutano in virtù:

Una volta
l'ho vista saltellare a pie' zoppo
quaranta passi sulla pubblica via;
rimasta senza fiato, parlò ansando,
trasformando in perfezione quel difetto. [...]
Le cose più turpi a lei si addicono,
se i sacerdoti stessi la benedicono
quand'è in fregola (II, ii, 230-240).

Abile nel tirare e allentare la corda, a simulare e svenire al momento giusto, sa che è «ingrata fatica / tenersi vicino al cuore la frivolezza» (I, iii, 98 s.) come fa lei. Alla sua rabbia per la lontananza di Antonio (in cui crudelmente coinvolge messi e servi) si mescolano frequenti e bellissimi *day-dreaming*, sogni ad occhi aperti dell'amato, a cui conferisce dimensione mitica e mitologica; quand'è sconfitta nella battaglia navale, e molto per sua colpa: «Non versare una lacrima, ti dico; / una di esse vale tutto ciò che si può perdere e vincere: / dammi un bacio, basta a ripagarmi», la rincuora Antonio (III, xi, 69-71).

Nella sua esaltazione è insito un *cupio dissolvi* che si attua nella realtà e nella fantasticheria («Si dissolva l'Egitto nel Nilo!», II, v, 78; «così si dissolva la mia vita», III, xiii, 161 s.; «Si coprano



di tenebre / le rive mutevoli del mondo», IV, xv, 10 s.), lo stesso che opera anche in Antonio. E se è indubbio elemento di decadenza (e decadentismo), è però anche fonte di grandezza, disprezzo delle cose terrene, volontà di misurarsi su più ampie dimensioni, affermazione di un valore contro la stessa pochezza dell'esser Cesare («'tis paltry to be Cæsar», dirà alla fine; e prima, alla morte di Antonio: «Dovrò restare in questo mondo scialbo / che senza di te non è migliore / d'un porcile?», IV, xv, 60-62). I due vagano e si misurano nei terreni dove le forme si sfaldano e i contorni si dissolvono («as water is in water», dirà Antonio) – ma è la ricerca di una identità e di un valore oltre il Tempo, proiezione nella dimensione dell'aldilà e dell'Elisio; perso tutto sulla terra, diventa una forma di sublimazione e di superamento dell'impero e dell'universo mondo. Alla fine, si scioglie, letteralmente, il nodo della vita.

Pompeo Girolamo
Batoni, *La morte di
Marco Antonio*, 1763;
olio su tela,
76 x 100 cm; Brest,
Musée des Beaux-Arts
Jacques Bocoyran



Louis Gauffier,
*L'incontro di Ottaviano
 Augusto
 e Cleopatra dopo la
 battaglia di Azio, 1788;*
 olio su tela,
 83,8 x 112,5 cm.
 Edimburgo, National
 Gallery of Scotland

Si potrebbe dire che, wagnerianamente, il *Leit-motiv* dei due protagonisti diventi quello dell'amore e morte. Sulla correlazione si insiste con *imagery* manieristica e gusto 'metafisico', a evidenziare il carattere stesso del loro rapporto e della loro dimensione teatrale (per Enobarbo, la morte, maschile in inglese, commette atti d'amore su Cleopatra [I, ii, 140], che la desidera come amante [V, ii, 294 s.] e ne sarà posseduta, secondo le parole di Carmiana [ivi, 314 s.]; Antonio vorrà farsi amare dalla morte [III, xiii, 193 s.], e come a un'amante le corre incontro dopo la sconfitta [IV, xiv, 99-101]).

D'altro canto, pur non rinunciando al tono sensuale e terreno, nell'Atto V Cleopatra si raffina e si sublima, accostandosi al gesto nobile e alla saldezza del marmo dei nemici romani. Ridotta a «non altro che una semplice donna / dominata dalle stesse misere passioni / d'una ragazza che munge le bestie / e fa le più umili faccende» (IV, xv, 73-75), assume il manto della regalità più eccelsa:

La desolazione ora comincia
a rendere migliore la mia vita.
È misera cosa, essere Cesare. [...]
Mostratemi come una regina, mie donne,
prendete le mie vesti più sontuose.
Ritorno sul Cidno ad incontrare Antonio. [...]
Datemi il manto, mettetemi la corona,
ho in me aneliti di immortalità (V, ii, 1 s., 226 s., 279 s.).

Eppure quand'è più regina, è anche più donna. In quello stesso momento sublime, fedele alla duplicità e doppiezza del personaggio che Shakespeare ha instaurato fin dall'inizio, è umanissima con l'aspide dal quale si fa pungere: «Zitta! Non vedi che ho il bimbo al seno / che succhiando fa addormentare la nutrice» (V, ii, 308 s.), e ne vien data la celebre definizione che compendia un po' tutto quanto si è detto: *a lass unparallel'd* (ivi, 315) – letteralmente «una ragazzuola di campagna (*lass*)», ma senza pari.

RAGGUAGLI DI PARNASO
DI MARTA MORAZZONI

'IL POSTO DELLE FRAGOLE' SUL BIANCO E NERO DELLA PAGINA



Non è cosa del tutto fuori posto occuparsi qui, in uno spazio deputato alla letteratura, di Ingmar Bergman, il regista svedese annoverato tra i grandi della cinematografia mondiale. La pubblicazione da parte di Iperborea delle sceneggiature dei suoi film è occasione per soffermarsi sulla natura ambivalente dell'artista.

Negli anni Settanta Einaudi aveva pubblicato *Scene da un matrimonio*, sceneggiatura di un film complesso e ardito sulla crisi della coppia. Poi in questi ultimi anni è, dicevamo, toccato a Iperborea, in qualità di rappresentante nel versante editoriale italiano di tutto il Nord Europa, dare voce, anzi pagina, ai due capolavori bergmaniani *Il settimo sigillo* e *Il posto delle fragole*. Si tratta di due realizzazioni distanti un anno una dall'altra (1956, 1957) e due momenti particolarmente alti nell'*opus* del regista.

Il posto delle fragole, ultimo edito dalla casa editrice milanese, racconta la storia di una giornata di viaggio, da Stoccolma a Lund, di un anziano professore, cui l'antica università assegna un'onorificenza alla carriera. La figura del protagonista è un classico del ritratto dell'egoismo più puro e, verrebbe da dire, più innocente: Isak Borg è un uomo che ha sempre compiuto il suo dovere senza che una minima carica di emozione lo abbia mai coinvolto nelle vicende altrui, si sia trattato della moglie, con cui ha vissuto una storia senza gioia, o del figlio, o della nuora, una bella giovane donna che casualmente gli è a fianco in questa giornata di viaggio.

Da Omero in poi non occorre dire cosa significhi il viaggio, quali e quante metafore della vita e del tempo si siano rifugiate lì dentro, e Bergman vi accede secondo la più

codificata delle regole. Il suo protagonista, dopo un sogno notturno angoscioso che lo vede perso nella sua stessa città e in una dimensione senza tempo, si avvia, all'alba di una luminosa giornata estiva, verso la meta, che raggiungerà al tramonto. Il giro del sole nel cielo è una ancora più esplicita lettura del senso del tempo che tocca la vita di quest'uomo, apparentemente impermeabile ai turbamenti altrui. Nell'arco di una giornata particolare prende forma l'arco della sua vita, ripercorso per tappe esterne e interne, attraverso incontri e situazioni impreviste.

Ognuno degli incontri e dei momenti che segnano questa giornata-pellegrinaggio ha la nostalgia di un ritorno nel passato e la prepotenza del presente. Proprio nell'amaro di un passato chiuso ed egoista si fa largo una nuova dolcezza legata al presente: è molto strana e profonda la conversione di rotta che Bergman fa fare al suo personaggio, sicché il motivo arduo degli errori irreparabili di una vita diventa, invece che una condanna, la via di una insospettata redenzione. L'egoismo con cui Isak Borg ha vissuto la sua vita, nella convinzione di avere rispetto per tutto e per tutti senza però cogliere la distanza che corre tra rispetto e indifferenza, si increspa nel corso dell'opera, nascono sfumature di sgomento dove prima c'erano assolute certezze e danno tonalità cangianti alla natura del personaggio.

È stato molto libero Bergman, come annota Mereghetti nella postfazione al libro, nell'utilizzare strumenti di segno diverso per condurre la rotta di questo viaggio: dal sogno al ricordo cosciente, all'incontro diretto con alcune figure del passato, dalla vecchissima madre al benzinaio e alla consorte che lo

stimano e lo amano per il suo mestiere di medico, esercitato con disponibilità verso i bisogni materiali della gente, quasi a sottolineare come ci sia sempre più facile essere giusti e generosi fuori anziché dentro la cerchia dei legami più stretti. Tutti i percorsi che lo scrittore e regista sceglie hanno uguale forza e, passo a passo, mettono in luce il quadro finale, quello della riconciliazione: nel sonno e nel sogno era cominciata la prima tappa, nel sonno e nel sogno il viaggio si chiude.

Mi rendo conto di aver semplificato di molto il percorso che Bergman affida al suo personaggio, e me ne rendo conto tanto più dopo la lettura della sceneggiatura, che ha il merito, anche agli occhi di un cinefilo, di lasciare un segno ben inciso nella memoria. E qui azzardo un'osservazione che discende appunto da una recente esperienza: il film, rivisto giusto dopo la lettura del testo, è assolutamente un bel film, un bel vecchio film; tanto quanto la sceneggiatura è uno splendido, attualissimo passo di grande profondità e di straordinario fascino, anche descrittivo. Là dove è assente l'immagine, infatti, Bergman è scrittore a tutti gli effetti e non fa mancare nulla al suo lettore quanto a suggestioni e prospettive. È un merito d'autore, da cui viene però una considerazione di getto, da verificare: il film invecchia prima della letteratura, ed è probabilmente lo scotto alla velocità di progresso della tecnologia pagato dalla decima musa. O invece vogliamo dire che Omero è meno tecnicamente datato dei Lumière?

Ingmar Bergman, *Il posto delle fragole*, trad. it. di Renato Zatti, Iperborea, Milano 2004, pp. 120.

SAGGI E PENSIERI
DI MAURIZIO VITTA

UN CLASSICO ESILIATO DAL MONDO



Guido Ceronetti traduce un gruppo di versi di Constantinos Kavafis, e l'effetto è una sorta di silenzio pensoso, di vago disagio, di improvvisa estraniamento dal mondo. È sempre stato così, con la poesia di Kavafis: la sua bellezza non è fatta per placare né per rendere sublime la sofferenza del vivere, ma per farci scorgere, al di là di essa, un destino che ci appartiene e che, affascinandoci, ci terrorizza. In tal senso ha ragione Ceronetti quando la inserisce nella tradizione della poesia gnomica. Questo, tra l'altro, è l'unico modo per sottrarla al rischio, sempre in agguato, di quel compiacimento estenuato ed estetizzante per quei versi ricchi di risonanze nella loro semplicità, che finisce con lo stemperare l'intensità dell'esperienza fino a deviarla verso un ipocrita cedimento alla suggestione. Ciò che invece va colto nel breve cerchio della vita del poeta alessandrino e nella sua non copiosa produzione (se ne veda anche la traduzione italiana a cura di Filippo Maria Pontani, edita nel 1961 nella mondadoriana collana de Lo Specchio) è una sorta di esemplarità che rende in certo modo classiche la sua vita non meno della sua opera, quantunque, a ben vedere, questa classicità si esprima per lo più nel suo lato oscuro, notturno, spettrale.

La figura dell'esilio è forse quella che emerge con maggiore evidenza nel lavoro di Kavafis. La sua vita (1863-1933) si consumò in povertà, dopo un'agiata fanciullezza, in un'Alessandria sordida e solare, impregnata del proprio aureo passato, ma immersa nel torpore della sua decadenza, dove egli trovò rifugio in una diversità che si esprime per un verso nella solitudine e per un altro in un'omosessualità appassionatamente rivendicata. In questa

silenziosa cornice, l'esistenza di Kavafis si trascinò in poche stanze nelle quali non entrò mai l'illuminazione elettrica, ma solo quella di arcaiche candele («Tutto potrebbe farsi, se irrompesse / la luminosità, più cupo. Muterebbero / tante cose: spunterebbe / qualche nuova oppressura»), in un impiego modesto e anonimo, e nelle lunghe notti trascorse in miserabili locali frequentati da marinai, portuali e prostitute. Qui trascinò il suo tempo contemplando le rovine della sua esistenza («Dovunque io qui posi / lo sguardo e aggiri gli occhi, in rottami /anneriti la frantumata vita / mia, eccola»), cercando un impossibile varco alla chiusa catena dei giorni, sulla quale trionfò di tanto in tanto grazie alla felicità della passione amorosa e alla poesia che l'accorse nella sua bellezza («Giovinezza corrotta fu matrice / per me delle poetiche mie vie / e alla mia *Téchne* un tratto / inestinguibile imprresse»).

Non si commetta però l'errore di identificare la poesia di Kavafis con il bruciante sfogo di un sentimento capace di disegnare inarrivabili architetture di parole e di immagini. Lo sguardo dell'Alessandrino seppe spaziare sovrano sul mondo della storia e della cronaca, che egli, nella sua lontananza, giudicò con aristocratico distacco. Il legame perenne con l'antica cultura del luogo, mai ridotta alle preziosità dell'ellenismo, è stato in lui scaturigine di una modernità senza tempo, che la sua lingua neogreca seppe sinteticamente cesellare; e il martellante rumoreggiare di un Novecento già imperioso nelle sue certezze, fu ridotto a chiacchiericcio petulante di un'epoca sontuosa, ma impotente, alla quale sarebbe stata salutare l'irruzione di nuovi barbari,

invocata in una celebre poesia. In ciò Kavafis ebbe sempre coscienza della sua superiorità di letterato, ma anche della sua condizione di esiliato non dalla patria, ma dal mondo, il cui rifiuto soffrì con orgoglio («Forse il biasimo nasce da questa perfezione», si legge in *Un patrizio bizantino, esule, scrive versi*, qui nella versione di Pontani).

Restringendo ferreamente il cerchio della sua poesia a questi pochi nuclei ribollenti di vita, di felicità e di dolore – la città decaduta, la povertà, l'omosessualità, il dispregio altrui – Kavafis ha fatto del tema dell'esilio non solo la struttura portante della sua opera, ma anche la chiave di volta della sua classicità. Sarebbe facile accostare i tratti più evidenti della sua fisionomia letteraria a quella di altre figure tipiche della regale emarginazione dell'artista, come i *maudits* d'ogni luogo e tempo (e questo è stato forse l'errore di Lawrence Durrell, che ne fece il totem tutelare del suo *Quartetto d'Alessandria*). Altrettanto facile è stato rimproverargli il sottile esercizio di una sensibilità critica accostabile al teso intellettualismo novecentesco di Thomas S. Eliot, la cui eco è semmai avvertibile nei versi di un altro poeta greco, Giorgio Seferis. Ma la distanza insuperabile che lo separò dal resto dell'universo era d'altra natura. Essa lo fece addirittura demiurgo del suo mondo («Tra gioia e pena / ho creato quei casi, quegli oggetti / e per me tutto questo è diventato / anima» ha scritto in *Immutato spazio*); e soprattutto conferì alla sua poesia una misura esemplare, capace di trovare in se stessa il suo modello e di imporlo.

La classicità di Kavafis, il suo essere presente nell'immediatezza dell'oggi, va però



colta ancora più in profondità. Se classico è il portatore di un canone costante e sempre attuale, esempio di una eccezionalità illuminante, sebbene ineguagliabile, alla quale di continuo si ritorna, allora egli lo fu con la sua vita non meno che con la sua poesia, con il calore della sua quotidiana umanità – corpo, memorie, sentimenti, appetiti, fatica, sofferenza – non meno che con la sua arte. Ciò è tanto più vero se si pensa che il suo esempio – letterario ed esistenziale – si ripropone con immutata credibilità nel tramonto della modernità (nella cui aurora esso nacque) e nelle angosce antelucane dell'epoca nuova che s'annuncia senza ancora apparire. Non per nulla la versione di Ceronetti ne esprime magistralmente, attraverso una sapiente traslazione linguistica, proprio il carattere evocativo di una bellezza che solo la 'mente'

può fronteggiare alla pari, ricercandola nelle ombre e negli enigmi del vivere. La figura dell'esilio, che i suoi versi nitidamente tratteggiarono già un secolo fa, ci appare così, oggi più che mai, nobile alternativa a un presente involgarito, ottuso dal frastuono mediatico, impoverito dai sottili veleni della tecnica. Si tratta di una figura che non costringe all'assenza, ma semplicemente alla lontananza, al punto di vista che s'apre a una prospettiva vertiginosa nella quale ogni cosa, sfuggendoci, riacquista la sua giusta misura nello spazio e nel tempo. Essa non ha dunque nulla a che vedere con la frivola idea della 'fuga': non presuppone l'assenza, ma una presenza deviante, un silenzio critico, una solitudine solare. Si confonde semmai con l'immagine della candela, vago lume capace di abbagliare l'universo. «Mi basta una candela – scrive Kavafis in una poesia del 1920 –; Mia camera, stasera / rimani semibuia. Mi voglio perdere / nell'Indeterminato e nella Suggestione, / e in quest'alito minimo di luce / attirare visioni / di fantasmi, che tornano, d'amore».

Constantinos Kavafis, *Un'ombra fuggitiva di piacere*, a cura di Guido Ceronetti, Adelphi, Milano 2004, pp. 112.

LUCI DELLE RIBALTE
DI PAOLO BOSISIO

TEATRO E SCIENZA: CONTAMINAZIONI E LINGUAGGI

Teatro e scienza sono tradizionalmente considerati due ambiti del sapere estranei e apparentemente inconciliabili, al punto che viva curiosità e talvolta persino scetticismo accompagnano i non molti tentativi di creare un legame forte tra loro. Eppure, per certi versi, si potrebbe dire che da sempre non esista tema più 'spettacolare' di quello scientifico: per avere un'idea delle potenzialità dello 'spettacolo della scienza', è sufficiente pensare al famoso esperimento degli emisferi di Magdeburgo. Nel 1657 il tedesco Otto von Guericke, borgomastro di tale città, stupì un gran numero di concittadini con un esperimento scientifico spettacolare: grazie a una pompa pneumatica di sua invenzione, creò il vuoto entro due calotte emisferiche combacianti e dimostrò che la pressione atmosferica le sigillava perfettamente l'una contro l'altra. Per staccarle occorsero due tiri contrapposti di sedici cavalli e la separazione fu accompagnata da una violenta detonazione. La nascita della prima pompa a vuoto fu così battezzata da un vero e proprio *coup de théâtre*.

Il richiamo alla spettacolarità insito in ogni esperimento scientifico muove la volontà di scoprire in quale modo la scienza abbia interessato gli uomini di palcoscenico, drammaturghi e registi. Sottolineando la necessità di ricreare un legame, per ricucire il distacco che, in epoca contemporanea, si è aperto tra fantasia e mondo reale, il filosofo della scienza Paul Karl Feyerabend ha scritto: «La separazione fra scienza e arte non è solo obiettivamente erronea, ma è anche dannosa se la si prende sul serio. Sottrae alla scienza la forma gradevole (di cui Galileo si preoccupava) e all'arte il contenuto»¹. Egli sembra, dunque,

consapevole del fatto che il teatro possa con successo farsi strumento di conoscenza scientifica: si sottolinea, infatti, la facilità con cui contenuti scientifici complessi possono essere comunicati, attraverso l'arte teatrale, in forma gradevole. Tuttavia, occorre osservare che, nei casi in cui la scienza si faccia oggetto del teatro, laddove i suoi contenuti riempiano e informino un testo teatrale, svanisce una vera e propria finalità didattica, espressamente tesa cioè alla divulgazione presso il pubblico di temi complessi e sconosciuti. In genere, l'obiettivo dei drammaturghi è diverso e, per così dire, il respiro è più ampio: drammatizzazioni di biografie di scienziati, di dibattiti tra studiosi, di scoperte scientifiche divengono il mezzo per fornire agli spettatori spunti di riflessione più profondi, riguardanti non solo la scienza, ma la realtà contemporanea in genere e i principi fondamentali della vita umana. Ciò, del resto, è ipotizzato dallo stesso Feyerabend, che approfondisce l'argomento teatro-scienza, prendendo spunto dall'opera di Eugène Ionesco. Le modalità da questi impiegate per porre a frutto struttura drammaturgica e linguaggio al fine di destrutturare le ideologie che insidiano la vita quotidiana degli uomini, costringendoli a percorsi mentali uguali e prestabiliti, fanno immaginare a Feyerabend che uno degli scopi del teatro scientifico possa essere la critica della società nella quale viviamo.

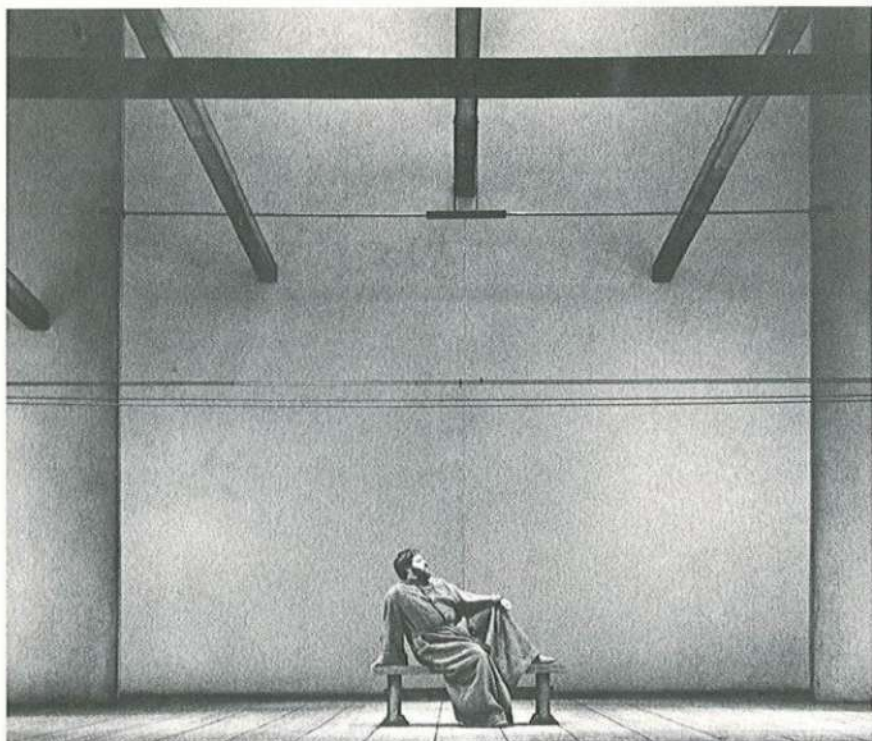
Due interessanti e divergenti esempi in questa direzione sono il testo *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht e lo spettacolo *Infinites* di John David Barrow per la regia di Luca Ronconi.

In *Vita di Galileo* Brecht ripercorre abbastanza fedelmente le tappe principali della

biografia del celebre scienziato pisano.

Unanimemente considerato uno dei più significativi testi del drammaturgo tedesco, *Vita di Galileo* è un'opera dalla gestazione complessa e tormentata. Brecht si dedicò alla scrittura e riscrittura di quest'opera fino alla propria morte, portandone a termine tre differenti versioni. Esse risultano direttamente influenzate dagli eventi storici contemporanei – in particolare, dallo sviluppo della fisica atomica – testimoniando le diverse prese di posizione dell'autore nei confronti del proprio personaggio, nella direzione di una crescente negatività e di una ognora più decisa condanna dello scienziato. Nella prima versione Galileo risulta un personaggio positivo (il drammaturgo mette in relazione il comportamento di Galileo e la sua abiura con l'esigenza allora urgente di elaborare una strategia di resistenza antinazista in Germania, riconoscendo in lui un valido esempio di comportamento efficacemente combattivo contro una dittatura); poi, in seguito ai grandi e tragici eventi della storia, che culminano nel disastro atomico di Hiroshima e Nagasaki, portando in primo piano con bruciante attualità la questione della responsabilità degli scienziati nei confronti dell'uso che i potenti fanno delle loro scoperte, Brecht modifica il proprio giudizio sul personaggio, caricandolo di colpe più pesanti e remote. Galileo diventa un emblema della colpevole neutralità della scienza; l'abiura diventa il 'peccato originale' della scienza moderna, il momento a partire dal quale essa si è allontanata dall'umanità e il progresso scientifico e sociale si sono separati per sempre.

Completamente diverso è il caso dello



Tino Buazzelli in
Vita di Galileo, regia di
Giorgio Strehler, 1963.
Milano, Piccolo Teatro

spettacolo *Infinities*, allestito da Luca Ronconi per il Piccolo Teatro nel 2002 su un testo appositamente commissionato a John David Barrow, cosmologo e docente di astrofisica nell'Università di Cambridge. Estranea a una natura schiettamente teatrale, l'opera di Barrow s'incarna direttamente nello spettacolo, in cui l'argomento scientifico s'impone senza alcuna mediazione drammaturgica. La scelta tematica cade sul concetto di infinito, o meglio dei diversi infiniti possibili. Oltre alla personale predilezione del regista per tale tema, esso appare effettivamente misterioso e complesso quanto affascinante anche per l'uomo comune. In esso Ronconi inoltre identifica la possibilità di evitare il patentato rischio della divulgazione e della didascalicità. *Infinities* è un 'non-testo': frammentario, lontano tanto dalle fattezze della *pièce* quanto da quelle del trattato scientifico, esso risulta composto come un *collage* di brani originali di Barrow e di citazioni altrui, tratte

non solo da opere scientifiche, ma anche da testi letterari. Sono cinque sequenze, nelle quali il tema dell'infinito è indagato da altrettante diverse angolazioni attraverso la figura del paradosso, come in un gioco stravagante e bizzarro, ma pur sempre costruito su regole rigorose. Privo di continuità, il testo non contiene né trama, né personaggi, né dialoghi, ma si snoda su un movimento dialettico di contrapposizione fra differenti posizioni teoriche, che si fronteggiano nella forma di ipotesi, dimostrazioni logiche, opinioni comuni, utopie, teorie scientifiche, desideri, sogni e incubi dell'umanità. L'argomento scientifico – secondo le richieste del regista – non è quindi trattato con intenti divulgativi, né è drammatizzato tramite l'impiego dei consueti elementi del teatro (è assente un *plot*, per esempio). L'argomento scientifico entra in teatro «per quello che è con le proprie asperità e difficoltà». Alla ricerca di un punto d'incontro

a metà strada tra teatro e scienza, il regista è, infatti, interessato a esperire l'attrito che deriva dall'irriducibilità drammaturgica di un tema così astratto: non piegandosi il testo di Barrow al teatro, è il teatro che vi si deve piegare e trovare una possibile forma di rappresentazione e coordinate spazio-temporali adeguate all'anomala proposta di partenza. Allo spettatore mai è svelato il mistero dell'infinito o veicolato un nuovo livello di conoscenza su un tema tanto astratto: il meccanismo del gioco prosegue implacabile come a dimostrare la nostra ignoranza e a esasperare la frustrazione e il disorientamento di chi si trova continuamente sollecitato da un concetto che gli sfugge. Lo spettacolo è, secondo il regista, «una sollecitazione all'interrogazione, [...] un invito alla crisi e non alla costruzione di

certezze». Non è, quindi, solo l'idea «incatturabile» dell'infinito, ma anche il punto di vista, mutevole e complesso, che l'uomo possiede sulla nostra epoca a essere tradotto drammaturgicamente, attraverso la trasposizione scenica della scienza, in modo da riuscire a dare un quadro della logica di comprensione e percezione della realtà che ci appartiene. Il teatro rimane perciò un luogo in cui non vengono insegnate teorie, ma in cui si può trovare accesso a un sapere che trascende le nostre possibilità di conoscere analiticamente.

¹ Paul Karl Feyerabend, "Il teatro come critica ideologica. Osservazioni su Ionesco", in *Il realismo scientifico e l'autorità della scienza*, Il Saggiatore, Milano 1983, p. 189.

NOTE SU NOTE
DI CARMELO DI GENNARO

I FESTIVAL PREZIOSI

La cultura in Europa, e non da oggi, sta attraversando una crisi generale, dovuta anche e molto al diffuso taglio dei finanziamenti da parte degli Stati nazionali. Paesi come la Francia, per esempio, che sin dal secondo dopoguerra hanno investito molto nel settore culturale, si trovano attualmente alle prese con la necessità di ridimensionare le sovvenzioni, nel contempo cercando di non abbassare il livello qualitativo delle proposte. Gli spettacoli dal vivo, vale a dire danza, musica, teatro (di prosa e lirico), sono produzioni generalmente costose, che realizzano certamente un volano positivo per l'economia (il turismo culturale sta diffondendosi sempre più) – anche se la crisi mondiale ha determinato la caduta dell'illusione che i finanziamenti privati potessero sostituire man mano quelli pubblici. Tanto per rimanere in ambito strettamente musicale, festival gloriosi come Salisburgo, Bayreuth, Aix-en-Provence (in misura minore), Pesaro, Edimburgo, Glyndebourne, devono fare i conti con tagli talvolta anche drastici al proprio *budget*. Il caso più eclatante è proprio quello di Salisburgo, dove s'è dovuto ridurre il numero di produzioni operistiche per le edizioni 2002/2005.

Accanto a tali blasonate manifestazioni esiste però un certo numero di festival più piccoli nelle dimensioni (e nei costi), che paradossalmente riescono a serbare inalterato, se non addirittura a migliorare, il proprio livello artistico. Il paradosso è presto spiegato: il taglio, poniamo, del 20% di un *budget* faraonico incide molto di più della medesima decurtazione, in percentuale, di un *budget* più ridotto; non solo: artisti anche di primo piano accettano riduzioni di ingaggio pur di poter



realizzare progetti che stanno loro a cuore. In effetti, festival come quello di Innsbruck e Beaune, di Eistenstadt (dedicato a Josef Haydn) e di Bad Wildbad (dedicato a Rossini!) si stanno viepiù distinguendo come realtà in grado di coniugare non solo gestioni economicamente sostenibili con alta qualità artistica, ma anche ricerca musicologica e successo di pubblico. La dimensione ridotta (apparati amministrativi essenziali, largo ricorso al volontariato, ottimale collaborazione con gli enti locali e con gli *sponsor* intelligenti) consente loro di poter dedicare la maggior parte del denaro disponibile alle produzioni artistiche, non di rado ottenendo livelli d'assoluta eccellenza.

Gli esempi sono presto fatti: a Beaune, in Borgogna, da circa vent'anni si tiene il festival dedicato all'opera barocca, oramai diventato un appuntamento imprescindibile per gli appassionati del genere. Il direttore artistico,

Anne Blanchard, grazie anche agli ottimi rapporti personali con molti grandi artisti (da William Christie a Marc Minkowski, da René Jacobs a Philippe Herreweghe) riesce sempre a presentare cartelloni strepitosi. L'edizione 2004 ha proposto autentiche rarità come la *Partenope* di Leonardo Vinci o come il *Flaminio* di Vivaldi, senza dimenticare *L'empio punito* di Alessandro Melani, la prima opera in assoluto incentrata sul mito di Don Giovanni. Una simile manifestazione propone agli appassionati – e agli studiosi – opere di cui s'era sentito solo parlare, ma che non s'erano mai o quasi mai eseguite (i tre esempi sopra citati).

Anche il Festival di Innsbruck si distingue da tempo per una politica simile: diretto artisticamente da René Jacobs, la manifestazione negli ultimi anni ha presentato opere, come *La divisione del mondo* del seicentesco Giovanni Legrenzi, che si

ritenevano perdute, senza dimenticare l'attenzione dedicata agli esordi del melodramma, a quella scuola romana molto studiata ma poco rappresentata, della quale si sono visti *La catena d'amore* di Domenico Mazzocchi e *Dal male il bene* di Abbatini/Marazzoli, raro caso di opera composta a quattro mani, per celebrare il ritorno al potere a Roma della famiglia Barberini dopo breve ma doloroso esilio. Per l'edizione appena passata, altri due capolavori dimenticati, come *Eliogabalo* di Francesco Cavalli e il *Giulio Cesare* di Sartorio.

Se il festival Haydn di Eisenstadt si dedica, giustamente, alla produzione del *genius loci* (lì, il sommo compositore passò e lavorò durante la maggior parte della sua vita), in particolare a quella teatrale, oggi quasi completamente dimenticata, più curioso e originale è il caso del Festival Rossini di Bad

Wildbad. In questo paesino termale nel cuore della germanica Foresta Nera, dove Rossini stesso soggiornò a suo tempo qualche giorno proprio per passare le acque, il festival a lui dedicato non smette di stupire per originalità e qualità. Il direttore artistico Jochen Schönleber, conscio di non poter rivaleggiare con il Rossini Opera Festival di Pesaro (ch'egli stesso ama moltissimo), si concentra su opere meno note del Pesarese, senza trascurare di mettere in rilievo l'*humus* culturale nel quale il grande maestro fiorì. Così, l'anno passato si sono viste la rara *Torvaldo e Dorliska*, accostata a una farsa di Mayr, *L'accademia di musica* (modello per le farse giovanili rossiniane) e alla versione di Luigi Mosca de *L'italiana in Algeri*. Per l'edizione 2004, accanto al *Ciro in Babilonia* (primo melodramma di Rossini), Schönleber ha programmato *L'amore coniugale* di Mayr, opera che anticipa lo spirito e la lettera del *Fidelio* beethoveniano.

Caravaggio,	390 x 260 cm.
<i>Le sette opere di</i>	Napoli, Chiesa del Pio
<i>Misericordia</i> , 1607;	Monte della
olio su tela,	Misericordia

TRA LE ARTI
DI MARCO CARMINATI

GLI ESTREMI CAPOLAVORI CARAVAGGESCHI A CAPODIMONTE

Caravaggio, come si sa, aveva un temperamento collerico; gli archivi criminali di Roma pullulano di denunce fatte contro di lui o da lui presentate, per atti di aggressione, risse, insulti e male parole. Ma quella notte di maggio del 1606 le cose andarono oltre ogni limite: in una rissa scoppiata in Campo Marzio per futili motivi di gioco («per giudizio dato sopra un fallo mentre si giocava alla racchetta» dicono le fonti), il pittore Michelangelo Merisi colpì con una stiletta un tifoso avversario, tal Ranuccio Tomassoni, recidendogli di netto l'arteria femorale e spedendolo in un lampo all'altro mondo.

La polizia pontificia spiccò un immediato mandato d'arresto e poco dopo venne celebrato il processo in contumacia. Caravaggio venne condannato a morte mediante decapitazione: una sentenza terribile. Il pittore è terrorizzato. Scappa nella campagna romana nei feudi dei Colonna, disposti a coprirlo in attesa del daffarsi. Egli riesce abilmente a far credere di essere ora a Modena, ora a Genova, ora a Firenze. Ammazza il tempo lavorando (in quei giorni di cattività dipinge la *Cena di Emmaus* oggi a Brera), ma si rende presto conto che quella fuga imprevista e improvvisa gli costerà moltissimo in termini professionali. La rete di rapporti che egli era riuscito faticosamente a tessere con committenti romani del calibro di Scipione Borghese, Vincenzo Giustiniani o Francesco Maria Del Monte subisce un'irrimediabile lacerazione. Che ne sarà del suo futuro? I Colonna decidono di dargli una mano. Lo fanno espatriare clandestinamente a Napoli raccomandandolo a un ramo collaterale della famiglia, i Carafa-Colonna, membri di rilievo



dell'aristocrazia partenopea. Sono gli ultimi mesi nel 1606. Inizia l'estrema, tragica, intensa e prolifica fase della vita artistica dell'irrequieto maestro, alla quale Nicola Spinosa ha deciso di dedicare una grande mostra nelle sale di Capodimonte (24 ottobre 2004-24 gennaio 2005).

Attraverso la sequenza mozzafiato di venticinque capolavori per la prima volta riuniti insieme e tutti riferibili agli ultimi quattro anni di vita del maestro, è stato possibile ricostruire mese dopo mese le drammatiche tappe finali della parabola artistica caravaggesca.

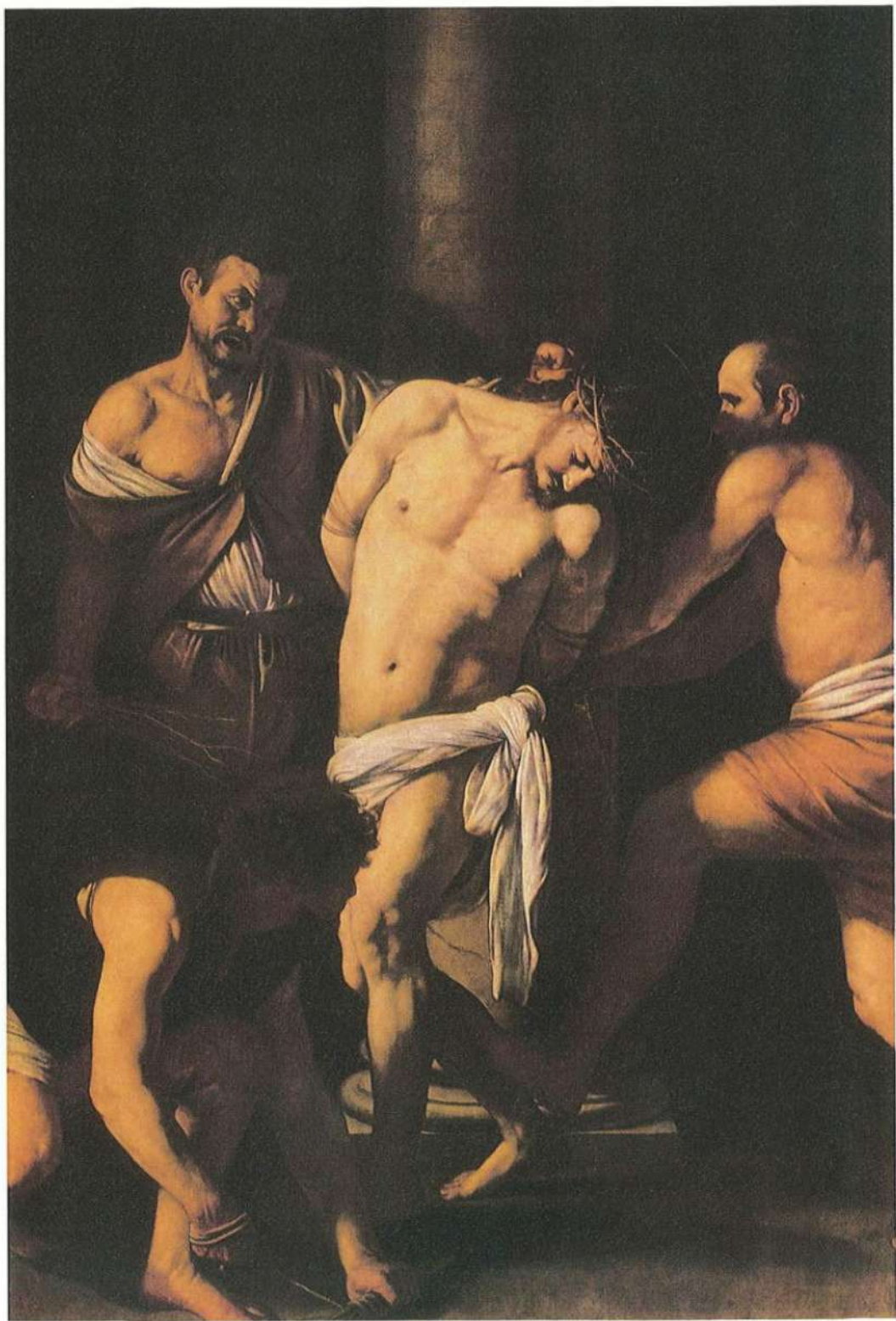
Nell'ottobre del 1606, Caravaggio è al sicuro a Napoli. Firma un contratto con un mercante di Ragusa, tal Nicola Radulovic, per una grande pala d'altare che pare corrispondere alla *Madonna del Rosario* oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, proveniente dalla chiesa dei Domenicani di Napoli. La grande pala non si è mossa dalla capitale austriaca e nemmeno si è mossa dalla sua storica sede la strepitosa tela delle *Sette opere di Misericordia*, commissionata a Caravaggio il 9 gennaio 1607 da Tiberio del Pezzo, uno dei governatori del Pio Monte della Misericordia, la cui cappella si trova nella via a lato del Duomo di Napoli. Questa immensa tela non ha potuto raggiungere la mostra a Capodimonte in virtù di una felice disposizione risalente al 1613 che non solo ne proibisce la vendita ma ne decreta l'inalterabilità assoluta e perpetua dalla sede d'origine.

In rassegna incontriamo invece le opere di Caravaggio risalenti a primi mesi del 1607. Ad esempio la straordinaria *Flagellazione di Cristo* destinata alla chiesa dei Domenicani, oppure la *Crocifissione di Sant'Andrea* proveniente dal

Museo di Cleveland, drammatico manifesto di sofferenza, privazione e morte, gli stessi sentimenti che segnano l'esistenza del Merisi in quegli anni cruciali.

Intanto Caravaggio si mette in viaggio per Malta, ancora una volta al seguito di un Colonna diventato ammiraglio della flotta dell'Ordine dei Cavalieri. Approda nell'isola il 12 luglio del 1607. Entra subito nelle grazie del Gran Maestro Aloff de Wignacourt, che ritrae in varie occasioni (in mostra il suo *Ritratto a figura intera* di Parigi). E poi lascia opere memorabili nella cattedrale de La Valletta, come la *Decollazione del Battista*, eccezionalmente in rassegna assieme al *San Gerolamo nello studio* del Museo della Cattedrale. Nell'isola dipinge altre opere di grande rilievo, presenti nella mostra a Napoli: l'*Amorino dormiente* e il *Ritratto di Cavaliere di Malta* provenienti da Palazzo Pitti, nonché l'*Annunciazione* del Museo di Nancy.

Entrato nel giro brillante dei giovani e scapestrati aristocratici che compongono il corpo dei Cavalieri e ammesso nell'ordine col grado di 'cavaliere di grazia', titolo riservato ai membri non nobili, una nuova lite e una fuga precipitosa dall'isola ne provocano ben presto l'espulsione: «membro fetido e putrido» lo apostrofa la sentenza di estromissione. Il pittore si rifugia in Sicilia, prima a Siracusa, dove dipinge l'allucinato *Seppellimento di Santa Lucia*, poi a Messina, dove nello stesso angoscioso stato d'animo realizza una fosca *Adorazione dei Pastori* e una drammatica *Resurrezione di Lazzaro*, tutte visibili in mostra. Per i dipinti messinesi Caravaggio ha ottenuto pagamenti altissimi, segno dell'evidente apprezzamento in città. Eppure egli decide di



rimettersi in viaggio. Fa tappa a Palermo, dove realizza la mirabile *Natività coi santi Lorenzo e Francesco*, purtroppo rubata nel 1969 e mai più ritrovata. Poi, via mare, prosegue per Napoli, dove giunge alla fine dell'estate 1609.

Il 24 ottobre il pittore subisce una grave aggressione: dei malintenzionati lo assalgono in una taverna sfregiandolo. Probabilmente si tratta di sicari inviati dai Cavalieri di Malta. Caravaggio piomba nell'angoscia. Ma pur vissuti in circostanze drammatiche, gli ultimi dieci mesi di vita dell'artista sono incredibilmente intensi di opere: a Napoli ammiriamo il *David con la testa del Battista* della Galleria Borghese, la *Negazione di Pietro* del Metropolitan Museum di New York,

le migliori versioni del *San Giovannino* e della *Maddalena penitente*. Impressionante è poi l'opera estrema, il *Martirio di Sant'Orsola*, oggi proprietà di Banca Intesa, che il maestro realizzò per il principe Marcantonio Doria mentre era già in partenza per Roma nella speranza di ottenere il perdono pontificio. Questo quadro è stato protagonista di un accurato restauro e di una mostra itinerante che ha toccato nei mesi scorsi Roma, Milano e Vicenza (Catalogo Electa). Dal restauro sono giunte notizie interessanti: ad esempio, che il quadro partì per mare da Napoli alla volta di Genova senza essere del tutto asciutto, tanto che la salsedine finì col penetrare nei pigmenti.

SALVARSI L'ANIMA E GODERE IN PACE LA VITA

*Gli affanni del mondo e la tranquillità
della solitudine*



Albrecht Dürer,
Ritratto di Erasmo
da Rotterdam, 1526;
incisione,
24,9 x 19,3 cm

*La lode della solitudine, non ignota già agli antichi, diviene nel Medioevo e nel Rinascimento un genere letterario. Monaci e prelati la cantano dopo i filosofi cinici e stoici e alcuni poeti latini; vi si allineano sant'Ambrogio ed Eucherio di Lione, vi si fonde l'altro genere del disprezzo del mondo, illustrato da san Pier Damiani, da san Bernardo, da Lotario di Segni, e ripreso in forme più o meno convinte e con motivazioni ora piuttosto estetiche o addirittura edonistiche di realtà e utopia: fra gli altri da Erasmo da Rotterdam nel suo *De contemptu mundi*.*

Vi si racconta che un monaco attempato vuol indurre il nipote ad abbandonare il secolo, pieno di insidie e di fastidi, per abbracciare la vita monastica, dove nella serenità dei luoghi, nella solitudine feconda, si possono coltivare le attività e i sentimenti più nobili dello spirito e procedere più sicuri verso la felicità finale ed eterna.

L'operetta fu scritta dall'umanista olandese mentre egli stesso passava attraverso l'esperienza conventuale, intorno ai vent'anni, nel 1486-87, o qualche anno dopo, verso il 1490; ma edita assai più tardi e con

un nuovo capitolo finale nel 1521 (ora in Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami, 5.1, Amsterdam-Oxford 1977: qui pp. 66-68; per la traduzione, Erasmo da Rotterdam, Il disprezzo del mondo, Silvio Berlusconi Editore, Milano 2000, pp. 71, 74 s.; e cfr. l'Erasmo, n. 17, pp. 135-137). [C. C.]

CHI potrà descrivere degnamente la tranquillità? Qui non strepita l'irrequieto fragore del mondo, dove tutto è un agitarsi di fremiti e tumulti. Chi piange, chi ride; chi geme, chi bisticcia; chi saluta, chi annuncia; uno chiama, l'altro richiama; si va, si torna, si grida, si corre, si vaga. Dovunque guardi, dovunque ti volgi, nulla è fermo e t'imbatti in frastuoni che ti fan sembrare in una gran tempesta di mare. Quando, fra tutto ciò, è dato di mettere in ordine lo spirito? chi in una scena tanto mutevole può stare fermo con se stesso, vivere con se stesso? quale pensiero o azione degni di sé potrebbe avere o compiere in mezzo a questo turbine il divino animo umano? o come potrebbe accadere che l'anima sentisse il suo sposo bussare alle porte del petto e udisse la sua voce che le parla, fatta com'è, oramai, sordastra da un frastuono ininterrotto e smodato? [...]

Si dice che Pitagora fu edotto di molti segreti in una caverna dell'Ida. Platone additò la propria Accademia come molto più atta allo studio della filosofia che non Atene. I poeti stessi s'immaginarono certe rupi e selvette ove intrattenersi ogni qual volta l'estro divino li ghermisse, suggerendo con ciò che a chi voglia scrivere un poema bello e singolare conviene essere isolato dalla folla. Infine, per discorrere anche della gente comune, i fabbri, gli orefici, i pittori e gli artisti in genere, la cui opera è particolarmente ingegnosa, allorché vogliono compierne una un po' più perfetta ed elaborata vediamo che si rifugiano dove il chiasso e la calca della gente non interrompa il loro lavoro. Da tutto ciò è facile capire che la folla nuoce violentemente a chi lavora a qualcosa di arduo, mentre la quiete favorisce le attività più elevate.

Ora, cosa vi può essere di più arduo e serio dell'impegno teso alla salvezza dell'anima e alla serenità della vita? Nel mondo questa sollecitudine non sarebbe facile. Vi è spazio, lì, per la quiete?

Qui invece tutto intorno è silenzio: fuori come dentro, ugualmente regna nelle cose la pace. La stessa remota e piacevolissima solitudine del luogo la produce ed essa scaturisce dall'estrema onestà e purezza intellettuale. Sono due cose che si soccorrono a vicenda, talché se ne elimini una non ne rimane nessuna. La tranquillità esterna favorisce quella interiore, la alimenta, la protegge, e senza questa, a sua volta, quell'altra è noiosa, inerte, addirittura nociva.

* * *

Tranquillitatem vero quis digne commemorarit? Non hic inquietus ille mundi fragor obstrepit. Quid enim istic non plenum fremitus, plenum tumultus? Hic lachrymat, ille ridet; hic queritur, ille litigat; hic salutat, ille nunciat; alius vocat, alius revocat; itur, reditur, clamatur, discurritur. Quocunque aspexeris, quoquo te verteris, quietum nihil; nihil non clamosum offendes, ita ut in turbulentissimo aliquo freto versari possis videri. Et quando inter ista liceat animum componere? Quis in tam varia rerum facie possit secum constare, secum vivere? Quid in turbine isto divinus hominis animus possit se dignum aut cogitare aut agere? At qui fiat ut sponsum suum fores pectoris pulsantem sentiat, alloquentisve vocem audiat anima, iam facta perpetuo atque immodico fremitu surdastra? [...]

Pythagoram in Idaeo antro multa arcana edoctum ferunt. Plato academiam suam philosophiae colendae multo Athenis iudicavit commodiorem. Poetae ipsi nescio quas rupes ac lucos sibi finxerunt, in quibus versarentur quoties eos divinus ille furor corripuisset, hoc significantes eum qui aliquod egregium ac venustum carmen condere cupiat a turba semotum esse oportere. Postremo (ut ad vulgus veniamus) videmus fabros, aurifices, pictores caeterosque artifices quorum opificium aliquid singularis habet industriae, quum quiddam exactius atque accuratius efficere cupiunt, aliquo fugere ubi strepitus hominum ac frequentia laborantes non interturbet. Ex quibus omnibus liquido intelligi licet turbam arduum quippiam molientibus vehementer officere, tranquillitatem summis gerendis rebus esse opportunam.

Quid autem potest esse magis arduum ac serius eo negotio

quod ad animae salutem ac beate vivendum spectet? Id igitur in mundo haud commode curaveris. Quis enim istic tranquillitati locus? At hic contra omnia late silent: foris, intus, utrobique summa rebus pax est. Illam quidem gratissimus ipse loci recessus parit, haec vero ab optima atque integerrima mente proficiscitur. Ita autem alterius opem utraque poscit ut, si alterutram detraxeris, neutram reliquisse videaris. Nam et externa illa quies internam fovet, alit, tutatur; at illa vicissim, nisi haec accesserit, molesta, ociosa, imo perniciosa fuerit.

SILVANA BARTOLI, laureata in Lettere, si occupa in particolare di storia delle donne sviluppandone le tematiche su identità e memoria, con attenzione alle forme di monacazione del Seicento. Fa parte della Société des Amis de Port-Royal e ha pubblicato sull'argomento Angélique Arnauld, *Relazione su Port-Royal. L'autobiografia di una monaca ribelle* (Sellerio, 2003).

ALBERTO BERETTA ANGUISOSSOLA insegna Letteratura francese all'Università della Tuscia (Viterbo). Ha pubblicato numerosi studi sull'opera di Marcel Proust, curando il commento della traduzione Mondadori nella collana dei Meridiani. Del teatro del Seicento si è occupato con saggi su Racine e Molière. Sta curando, sempre per i Meridiani, il volume dedicato alle opere di Racine.

PAOLO BOSISIO insegna Storia del teatro e dello spettacolo nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Statale di Milano e dirige il Teatro del Vittoriale di Gardone Riviera. Attivo anche nella regia teatrale e televisiva, ha scritto su temi connessi con la storia della drammaturgia e dello spettacolo, in particolare del Sette-Otto e Novecento.

ALBERTO CAPATTI insegna Storia della lingua francese all'Università di Pavia. Studioso di Racine e Flaubert, coltiva anche la storia della gastronomia e dell'alimentazione. Ha curato edizioni di Racine, Grimod de la Reynière, Chateaubriand, Gênet.

MARCO CARMINATI lavora alla redazione culturale del supplemento "Domenica" de "Il Sole 24 Ore", dove si occupa principalmente delle pagine di archeologia, arte, beni culturali e collezionismo. Ha contribuito alla realizzazione di alcuni eventi espositivi, tra cui la mostra su Tanzio da Varallo a Palazzo Reale, Milano, nel 2000.

CARMELO DI GENNARO cura e produce programmi musicali per la Terza Rete Radiofonica Rai, Rai Internazionale e la Rete Due della Radio Svizzera Italiana. Tra le sue pubblicazioni, *Glenn Gould. L'immaginazione al pianoforte* (Libreria musicale italiana, 1999), una *Storia della musica* (WB music, 1999, con L. Pestalozza, R. Favaro, G.N. Spanu e P. Prato), *La Scala nell'età di Verdi* (Il Polifilo, 2001, con A. Torno).

LUCIANO ERBA, docente universitario di Letteratura francese (ha studiato e tradotto fra l'altro Cyrano de Bergerac, Flaubert, Huysmans), poeta fra i più riconosciuti del Novecento italiano. Le sue raccolte si sono succedute dal 1951 in avanti, fino alla grande sintesi pubblicata da Mondadori nel 2002.

MARCO LORANDI è docente di Storia dell'Arte moderna e contemporanea alla Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Bergamo. Ha studiato a lungo la cultura pittorica italiana ed europea del cosmopolitismo artistico tra Ottocento e Novecento, in particolare del Simbolismo, dell'Orientalismo, dell'Espressionismo.

FERNANDO MAZZOCCA insegna Storia della Critica d'arte all'Università Statale di Milano. Specialista del periodo neoclassico e romantico, ha curato numerose mostre e pubblicazioni. Collabora al supplemento domenicale de "Il Sole 24 Ore".

MARTA MORAZZONI ha esordito nella narrativa con la raccolta di racconti *La ragazza con turbante* (Longanesi, 1986), cui sono seguiti i romanzi *L'invenzione della verità* (Longanesi, 1988), *Casa materna* (ivi, 1992) e *Una lezione di stile* (ivi, 2002); con *Il caso Courier* ha ottenuto il Supercampello nel 1997.

BENEDETTA PAPASOGGI, professore ordinario di Letteratura francese presso la Libera Università Maria Santissima Assunta di Roma, ha dedicato i suoi studi, finissimi, principalmente alla letteratura e alla spiritualità del Seicento: *Gli spirituali italiani e il "grand siècle"* (Edizioni di Storia e Letteratura, 1983), *La lettera e lo spirito: temi e figure del Seicento francese* (Libreria goliardica, 1986), *Il "fondo del cuore"* (id., 1991), *Volte della memoria nel "grand siècle" e oltre* (Bulzoni, 2000); ha procurato edizioni e traduzioni di Pascal, Fénelon, san Francesco di Sales.

LAURA PARIANI si è imposta con un intenso curriculum come una narratrice fra le più interessanti di questi anni: dall'esordio di *Di corno o d'oro* (Sellerio, 1993; Premio Grinzane 1994), poi per i racconti *La perfezione degli elastici (e del cinema)* (Rizzoli, 1997; Premio Selezione Campiello 1998) e per il romanzo *La signora dei porci* (Rizzoli, 1999; Premio Grinzane 2000). Del 2001, ancora Rizzoli, *La foto di Orta*, del 2003 i racconti di *L'uovo di Gertrudina*, e del 2004 *La straduzione*.

SERGIO PAUTASSO, già dirigente editoriale e ora professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea nella Libera Università di Lingue Moderne e Comunicazione di Milano, si è occupato come studioso e come critico militante soprattutto di letteratura italiana contemporanea, fra l'altro con *Anni di letteratura* (Rizzoli, 1979); *Il laboratorio dello scrittore. Temi, idee, tecniche della letteratura del Novecento* (La Nuova Italia, 1981); *Gli anni Ottanta e la letteratura* (ivi, 1991); *Lirica moderna. Un ossimoro ideale* (Marzorati, 1999); *Cesare Pavese oltre il mito* (Marietti, 2000).

SERGIO PEROSA, professore ordinario di Letteratura anglo-americana nell'Università di Venezia, è studioso e traduttore eminente di Shakespeare (su cui *Il Veneto di Shakespeare*, Bulzoni, 2002), di Melville, James, Virginia Woolf; saggista e critico, ha dato profili originali e innovativi del teatro, del romanzo e delle teorie del romanzo inglesi e americane (Einaudi, 1980; Bompiani, 1982, 1983).

JEAN-LOUIS QUANTIN ha studiato all'École Normale Supérieure ed è Directeur d'études e titolare della cattedra di Storia dell'erudizione moderna all'École Pratique des Hautes Etudes (Sorbonne). Membro dell'Accademia di San Carlo presso la Biblioteca Ambrosiana, ha pubblicato *Le catholicisme classique et les Pères de l'Église. Un retour aux sources (1669-1713)* (Institut d'Études Augustiniennes, 1999) e *Le rigorisme chrétien* (Cerf, 2001; trad. it. Jaca Book, 2002).

PHILIPPE SELLIER, professore emerito di Letteratura francese alla Sorbona, ha dedicato molti lavori a Pascal e a Port-Royal: su quest'ultimo, fondamentali i due volumi *Port-Royal et la littérature* (Champion, 1999, 2000), poi *Le siècle de saint Augustin* (ivi, 2000), *Essais sur l'imaginaire classique* (ivi, 2003); sue edizioni, fra le altre, della *Bible de Sacy* (Laffont, 1990) e del *Théâtre complet* di Racine (2 voll., Imprimerie Nationale, 1995).

MAURIZIO VITTA insegna Teoria e storia del disegno industriale presso il Politecnico di Milano. Ha curato numerose mostre d'arte contemporanea; tra le sue ultime pubblicazioni, *Il disegno delle cose. Storia degli oggetti e teoria del design* (Liguori, 1999), *Il progetto della bellezza. Il design tra arte e tecnica 1851-2001* (Einaudi, 2001) e, recentemente, *Storia del design grafico*, con D. Baroni (Longanesi, 2003).

L'anno 1204 veniva fondata fra gli acquitrini della Valle di Chevreuse l'abbazia di **Port-Royal des Champs**, che dopo essere lentamente decaduta conobbe nel Seicento uno splendore degno del *Grand Siècle*. Riformata da Madre Angélique Arnauld, essa divenne allora centro e irradiazione di spiritualità e di cultura anche in ambienti mondani, rifugio dei maestri 'solitari' del giansenismo, Saint-Cyran e Le Maître de Sacy, Antoine Arnauld e Pierre Nicole, e poi Racine, Pascal, Philippe de Champaigne... fino alla sua distruzione per volere di Luigi XIV. L'ottavo centenario e soprattutto questi ultimi eventi sono stati celebrati in Francia e danno spunto in questo numero dell'Erasmus a interventi di JEAN-LOUIS QUANTIN, SILVANA BARTOLI, BENEDETTA PAPASOGLI, ALBERTO CAPATTI, ALBERTO BERETTA ANGUSSOLA, SERGIO PAUTASSO, e a due interventi letterari, di LUCIANO ERBA e di LAURA PARIANI. PHILIPPE SELLIER rievoca poi la figura di **Sainte-Beuve**, grande storico di Port-Royal, in occasione del secondo centenario, a sua volta, della nascita.

FERNANDO MAZZOCCA si occupa di una mostra pittorica dedicata, a Rimini, al '**Seicento inquieto**', e la pone a fronte di un'altra analoga e diversa, di grandi maestri francesi del Seicento, tenuta qualche anno fa a Roma; mentre MARCO LORANDI e SERGIO PEROSA scrivono di **Cleopatra** in occasione, pure, di una mostra dedicata all'eroina dell'antica storia romana e della tragedia shakespeariana.

Chiudono il fascicolo le rubriche di MARTA MORAZZONI, MAURIZIO VITTA, PAOLO BOSISIO, CARMELO DI GENNARO, MARCO CARMINATI. E un brano in cui **Erasmus da Rotterdam** indica quali sono gli affanni del mondo e descrive le gioie viceversa della solitudine.