« Quasi per caso »

Jean de Sponde fuori e dentro il canone cinquecentista

« Je sens dedans mon âme une guerre civile »

(J. de Sponde)

- Introduzione

Tra i rapidi profili d'autore tratteggiati da Gisèle Mathieu-Castellani nelle note introduttive a *Eros Baroque*, la fortunata antologia della lirica amorosa francese degli anni 1570-1620, non manca quello di Sponde, che riportiamo per esteso:

Jean de SPONDE (1557-1595), un des très grands poètes religieux du siècle, comme on sait ; au centre de sa poésie amoureuse : le conflit de la Chair et du Monde, le combat contre le Temps et l'incostance, la lutte de l'être et du paraître, une *stratégie* particulièrement efficace... Ses œuvres ont paru en 1597 dans le *Recueil de diverses poésies tant du feu sieur de Sponde que d'autres non encore imprimées*, chez Raphaël du Petit Val [Mathieu-Castellani 1986, p. 78].

Di questo quadro ci interessa non tanto il pur pratico inventario delle tematiche della poesia spondiana, quanto un dettaglio, quel «comme on sait» che allude ad un generale riconoscimento di valore e ad una diffusione dell'opera presso la comunità di lettori non specialisti cui si rivolge l'antologia in questione. Dopo una fitta lista di autori più o meno oscuri, la curatrice manifesta dunque la consapevolezza che il nome di Sponde, almeno in relazione alla produzione religiosa, risulterà tanto noto da rendere superflui ulteriori dettagli come quelli biografici, forniti negli altri casi; un autore, in altre parole, canonico.

All'epoca di pubblicazione dell'antologia (1986), Sponde è infatti presente nella maggior parte dei manuali e delle antologie di poesia cinquecentesca, e può essere a buon diritto incluso nel canone cinquecentista, almeno nella accezione «estesa» proposta da Ferroni («si è nel canone se si è almeno nominati in qualche storia letteraria, se si è oggetto di saggi e studi critici ecc.»; [Ferroni 2002, p. 121]). Non si può dire tuttavia che la notorietà dell'autore sia stata costante nel tempo, se nel 1939 A.Boase parlava senza mezzi termini di «désenterrement»; ancora nel 1970 G.Macchia poteva dire, allargando il discorso da Hopil agli altri “poeti metafisici”: «anche lui, dunque, un disperso, giunto forse in ritardo, e ritrovato *quasi per caso*» [Macchia 2000, p. 323; corsivo mio].

In questo tentativo di ripercorrere le tappe principali dell'oscillazione canonica di Jean de Sponde, si cercheranno le ragioni e le modalità del secolare oblio come della “riscoperta” contemporanea, con l'evocazione di alcuni tratti contestuali e attraverso uno spoglio delle principali storie letterarie francesi, fonte privilegiata in uno studio di questo tipo, in modo

particolare di quelle immediatamente successive all'opera pionieristica di Boase. Ci si soffermerà in conclusione sul ruolo svolto da Giovanni Macchia, che vorremo prendere come caso esemplare, per centralità e portata nell'ambito degli studi italiani di francesistica, con l'osservazione delle dinamiche – appunto, *quasi casuali* – dell'ermeneutica operante nella rilettura spondiana condotta dal grande critico romano. La critica successiva a questa fase di (ri)canonizzazione del poeta eccede i limiti di questo studio, che si limita a considerare la *figura* spondiana come un'unità o elemento nel mobile scacchiere del canone, tra Francia e Italia.

- Canonico, classico e *classique*; elementi della ricezione del barocco francese

Malgrado l'opera di Sponde abbia avuto una discreta eco nell'immediata contemporaneità, come attestano le riedizioni che si susseguono fino al 1619, non stupisce che l'inquieta oscurità del suo stile come di un contesto storico-politico, quello delle guerre di religione, che la Francia luigina preferiva lasciarsi alle spalle, non abbia giovato al mantenimento della fama conquistata. Com'è noto, la "riforma" malherbiana ebbe l'effetto, più che d'ispirare una netta ed univoca svolta della poesia francese, di produrre nella storiografia immediatamente successiva (e fin dalle teorizzazioni di Boileau, Rapin e Bouhours: momento dei bilanci e delle «classifications», secondo la sintesi di Zuber; cit. in Forestier-Bury 2007, p. 471) l'impressione di una letteratura, quella del *grand siècle* di Racine e La Fontane, altissima e regolare, altissima *perché* regolare, scevra cioè di bizzarrie sintattiche, lessicali o retoriche, improntata alla naturalezza (nel senso classico di prossimità alla Natura) che contraddistingue, secondo un preconcetto che sarebbe durato a lungo, l'*honnête homme* e la stessa lingua francese finalmente emancipata dal modello latino.

Fu Voltaire a portare a termine, per quelli che furono e sono chiamati, significativamente, *les classiques*, l'opera di canonizzazione iniziata dai contemporanei. Il termine qui mantiene tutta l'ambiguità della sua storia: i primi significati sono quello originario greco (canone come norma) e quello religioso (relativo all'attribuzione di sacralità in seguito al riconoscimento dell'ispirazione divina tanto nei testi biblici quanto in un personaggio); a questi si aggiunge, con una sovrapposizione equivoca, l'accezione letteraria, mobilitata per la prima volta, ricorda Roberto Nicolai, nel 1768 da David Ruhnken, riscopritore dei codici alessandrini. Si parla così di "canoni alessandrini", «creando immediatamente un equivoco che avrebbe avuto un peso non piccolo nei decenni successivi: il canone biblico infatti [...] è per sua natura immutabile, sancito dalla più alta autorità religiosa, con il richiamo a un'autorità ancora superiore e in nessuno modo contestabile » [Nicolai 2007, pp. 97-98]. Ora, scriveva Bloom, ad esser considerato eterno non è più l'oggetto della celebrazione (l'eroe, il Re Sole...) ma la celebrazione stessa (il Bello)¹.

Tale episodio è significativo non solo per la presunzione di eternità (dei classici come del Bello, secondo la dottrina neoclassica) che a lungo si attribuirà al canone (fino almeno all'idealismo crociano e con i noti rigurgiti *fin de siècle* di H. Bloom), ma anche perché comporta la definizione

---

¹ Cfr. Bloom 2010, p. 25 e segg., che lega tale svolta ad un più vasto processo di secolarizzazione della società e delle arti.

dei caratteri formali che tale canone deve garantire. Quella antica selezione di autori comprendeva principalmente storici e oratori attici, scelti con scrupolo essenzialmente formativo; lo stile attico, piano e sobrio, più si confaceva infatti all'imitazione degli studenti di retorica. Fausto Curi nota come questa «medietà sublime» [cit. in Onofri 2008, p. 36] sia stata prescelta da autori (Petrarca come i classici francesi) la cui canonizzazione in senso restrittivo e censoriale (Bembo come Boileau) ha imposto tale stile su tutti gli altri, identificati nei secoli come decadenti, gotici, barocchi... La situazione francese risulterà infine più chiara se a questo aggiungiamo, in accordo con le storiche tesi di V.-L. Tapié e, più tardi, di M. Fumaroli, il significato politico che il nascente nazionalismo assolutista, gallicano e autarchico, aveva dato alla tradizione «atticista» o classica autoctona contro quella «asianica» o barocca di matrice cattolica, italiana e spagnola.

Si consolida così nel XVIII secolo il pregiudizio classicista, che sanciva una serie di primati incontestabili: della Francia monarchica e della lingua francese, dell'uso letterario di questa, della letteratura sulle altre arti, della produzione del ventennio 1660-1680 e dello stile con cui si identificava (sommariamente): l'atticismo, comunemente chiamato classicismo. Infine, legate ad un periodo di stabilità politica (centralistica e totalitaria), queste caratteristiche diventavano valori transtorici – lo stile si confondeva con la quieta grandezza del contenuto, sempre “in maggiore” («quelque fois on va plus loin avec la douleur, mais la beauté est plus tranquille», dirà Sainte-Beuve ancora in pieno romanticismo – cit. in Compagnon 1998, p. 287), e questi con un'*urbanitas* ad alta vocazione formativa².

È a partire da quest'intreccio di fraintendimenti filologici e critici, di dinamiche politiche ed estetiche (giunte ad un nazionalismo che, mutato il quadro storico della sua formazione e consolidamento, permane nella Francia repubblicana) che si spiega la censura dell'*irregolare*, e segnatamente di quello stile che da una perla irregolare deriva il suo nome – il barocco. Non ci si soffermerà qui sui contenuti della controversa “question du baroque” francese, né sull'utilità e sulla stessa definibilità di tale categoria e sulla sua applicabilità alla poesia religiosa di fine Cinquecento, poesia per molti aspetti *liminare* e di ardua tassonomizzazione; si ritiene però necessario abbozzare un quadro della lenta affermazione di questo concetto, giacché alla sua (s)fortuna è legata in massima parte la diffusione dell'opera di Sponde.

Fino agli anni '80 del XIX secolo le antologie e le storie letterarie, rammenta H. Levillain, «faisaient carrément l'impasse sur la notion de baroque» [Levillain 2003, p.23]; la studiosa prosegue con l'esame di alcuni manuali molto diffusi (Tieghem, 1954; Vier, 1959; Lagarde et Michard, 1963), in cui nota l'imbarazzo di fronte alla scarsa teorizzazione della corrente barocca, se non una discreta ostilità verso il militatismo politico-religioso e l'esaltata «*démésure*» di poeti come d'Aubigné.

---

² Così Barthes riassumeva nel '50: «Ce classico-centrisme va bien loin, puisqu'il identifie toujours, et cela même dans l'exposé des manuels, la littérature avec le roi. [...] Il y a aussi, dans cette structure centrée de notre histoire de la littérature, une identification nationale» [Barthes 1984, p. 54]

La «riconquista» barocca del secondo dopoguerra (primo fra tutti Rousset con *Circé et le paon*, 1953; Raymond, 1942; Dubois, 1973; i quali seguirono – spesso troppo da vicino – le tracce di storici dell’arte come Wölfflin e D’Ors) si spiegherebbe attraverso una volontà, ancora politica, di riconciliazione³. La lettura disincantata che farà di questo *revival* P. Charpentrat, i commenti e talora le ritrattazioni degli stessi protagonisti della «riconquista» (Dubois nel ’73: «le baroque est mort contre-temps des abus du langage»), hanno causato la successiva crisi della nozione di barocco letterario in Francia, su cui si interroga in tempi recenti Benito Pelegrin:

[...] ne serait-il pas un avatar du refus traditionnel du baroque dans une France qui s’est voulue championne du "classicisme" et du cartésianisme, cette atavique répudiation, au nom de la Raison et du "Goût", d’un style autre? (Pelegrin 2000, p. 19).

Interessa di questa vicenda la forte coloritura ideologica della questione barocca, in cui inseriremo con maturata consapevolezza le alterne vicende della fortuna spondiana, ma fermandoci agli anni ’60-’70 (prima dunque della “morte del barocco”), per studiare la graduale – e diseguale – canonizzazione del Nostro. Non che riteniamo esserci sinora allontanati troppo dai nostri intenti: un grande autore getta un’ombra lunga – «Ainsi que l’ombre suit une lumière éteinte» [J. de Sponde, cit. in Mathieu-Castellani 1986, p. 160] – e scrutarla significa ritrovarne le invisibili tracce e scoprire da quale vento sono state occultate.

- Le storie letterarie prima della riscoperta spondiana

La consultazione di alcune storie letterarie ottocentesche permette di vedere “en creux” la figura di Sponde, assente, attraverso la presenza di altri autori a lui vicini o complementari in un’ottica storiografica.

Brunetière (1898) si iscrive perfettamente nella già commentata prospettiva etica di stampo nazionale e universale al tempo stesso:

Nous avons depuis quatre cent ans, dans notre littérature et dans notre langue même, les moyens de travailler ensemble à la grandeur du nom français et au bien commun de l’humanité. Qui ne sacrifierait à ce généreux idéal un peu de son “individualisme”, et à l’étrange vanité d’être seul à s’admirer ou à se comprendre lui-même ? [Brunetière 1898, p. 524].

Queste considerazioni, che chiosano il manuale, creano implicitamente due blocchi contrapposti: da una parte la letteratura decadente, appena commentata (una pagina dedicata a Baudelaire),

---

³ È del ’64 l’analisi che Pierre Charpentrat propone del fenomeno come d’una stizzita reazione al classicismo «imperialiste» (e fallocentrico, nelle parole di Barthes), attraverso la riscoperta d’una controletteratura – o controcanone, si sarebbe detto di lì a poco – a dimensioni finalmente europee; il che presupponeva l’inizio d’una riconciliazione con un paese barocco come la Germania, la cui ricostruzione (dalle macerie spirituali ma anche tangibili: la spinta alla restaurazione fedele del patrimonio architettonico barocco) sarebbe passata per il riconoscimento d’una comune identità.

«morbide» [idem, p. 517], oscura e autocompiaciuta (la quale, come è noto, prendeva a modello la letteratura barocca⁴); dall'altra la letteratura «sociale» [idem, p. 105], quella fondata sull'inscindibilità di Bello e Utile, per la quale Brunetière individua alcuni esponenti nel suo secolo ma il cui indiscusso modello rimane la letteratura del *Grand Siècle*, vero centro del volume intorno alla quale ruota la restante storia letteraria, in un'ottica di anticipazione o imitazione⁵.

In Lanson (1894 ma ampliato, senza ritocchi sostanziali, sino agli anni '50) troviamo la medesima visione teleologica, con il rincorrersi di termini come «précurseur» e «retardataire» e la periodizzazione per momenti forti (in alternanza quindi con momenti ritenuti deboli): la letteratura sotto Enrico IV è «Transition vers la littérature classique», seguita da «La préparation des chefs d'œuvre», in cui, dopo Malherbe («enfin»!), vengono nominati alcuni protagonisti della poesia protestante, naturalmente sotto il titolo «Attardés et égarés». Non si sottovaluterà però la presenza di d'Aubigné: l'influenza che avranno i suoi *Tragiques* (fonte degli *Châtiments* di Hugo) rende questo poeta protestante, sanguigno e immaginifico, inevitabile. La descrizione che ne fa Lanson è perciò anche quella, silenziosa, di Sponde: «un survivant», «insouciance», «inégal», «vague et boursoufflé», «rocailleux, proluxe, informe» [Lanson 1952, p. 370], condanne alternati a momenti di sincera ammirazione verso un'ispirazione possente e mal contenuta («génie maladroit» [*ibid.*]), come emerge nelle righe conclusive:

Il n'y a rien de plus grand en notre langue que ces pages finales des Tragiques, malheureusement un peu troubles et mêlées, par la faute de l'auteur qui n'a pas daigné *nettoyer* son chef d'œuvre (idem, p. 371 ; corsivo mio).

La metafora classicista d'un igienico *labor limæ* denuncia il metro di giudizio adottato.

- Lo Sponde barocco, troppo barocco

Fautore riconosciuto del «dissotterramento» di Jean de Sponde, come già annunciato, fu Alan Boase: non sorprenderà, nel contesto di diffidenza verso il barocco sopra evocato, che fra i tre principali studiosi di Sponde negli anni '30 e '40 (Boase, Arland e Macchia) vi siano uno scozzese e un italiano. È infatti una prospettiva internazionale a caratterizzare le prime rivalutazioni del poeta, e nel suo *Jean de Sponde: un poète inconnu* (apparso in «Mesures» nel 1939), Boase non manca di sottolineare la sua distanza dall'atteggiamento francese: «En face des réussites de ces poètes [Shakespeare, Donne, *attraverso* i quali il critico interpreta Sponde, in cui vede «un Donne manqué»] qui oserait condamner sans discussion, comme on fait d'habitude en France, toute poésie de pointes ?» [Boase 1939, p. 131].

---

⁴ Con orgoglio Gaultier erigerà il suo anti-canone in *Grotesques*, opera in cui dedica dodici studi alla riabilitazione di altrettanti «minori» del XVI secolo; lo stesso inizierà Baudelaire alla lettura di questi poeti.

⁵ Così la sezione seguente a quella sul Medioevo s'intitola «La formation de l'idéal classique – 1498-1610»... All'interno della quale, comunque, alcuna menzione della poesia metafisica.

Erudito e non divulgatore, Boase non ha mai scritto una storia letteraria e la sua produzione monografica non può quindi essere tenuta in conto nello studio della canonizzazione del poeta. Si spenderà tuttavia qualche parola sui tratti generali della sua lettura, per evidenziare l'originalità delle posizioni che saranno di Macchia.

La bloomiana «ansia di paternità» non è prerogativa dei soli artisti: anche i critici, quando cercano di promuovere un autore da loro “scoperto”, ricercano filiazioni importanti, in diacronia e in sincronia. A Boase preme legittimare il proprio interesse per Sponde situandolo nella storia più illustre, che da Ronsard lo porta, non senza qualche forzatura, persino a Malherbe, e in uno spazio senza frontiere come quello dell'Europa barocca. Insiste perciò sui parallelismi con l'architettura e la poesia coeve, sottolineando soprattutto le qualità di dinamismo e di meraviglia, parole d'ordine della nascente critica⁶.

Tornando alle storie letterarie, quella di Haedens (1943) impone ancora una prospettiva storica che, facendo di Sponde un poeta di transizione, lo priva di autonomia e rilievo; qui non si parla di barocco ma di quella che possiamo considerare la sua versione docile e sorridente, “di palazzo”: «le noble et hautain Sponde» [Haedens 1970, p. 102] parlerebbe già la lingua dei preziosi e trova espressione linguistica per sentimenti «alambiqués et complexes» [*ibid.*] in anticipo sulla “casuistica amorosa” del Seicento. Negli stessi anni per la collezione «Que sais-je» esce il capitolo sul Rinascimento della storia della letteratura che va componendo Saulnier. Malgrado questi sottolinei in Du Bartas, D'Aubigné, La Ceppède e Sponde la sostanziale continuità con la prima Pléiade, la nuova categoria di barocco è sfruttata fin dal titolo, pur in funzione meramente oppositiva e senza scarti rispetto al giudizio classicista: «c'est une recherche de l'expressivité et de la personnalité dans l'effet, qui peut aller jusqu'au style de l'exaspération et de l'enflure, mais se veut en tout cas conquête d'un impressionnisme» [Saulnier 1969, p. 113]. Anche senza esplicita attribuzione di valore, il collegamento con la Pléiade caratterizza lo stile barocco come deviazione o perversione d'un equilibrio raggiunto. Diversa la prospettiva di Adam (1948), che liquida Sponde perché senza posterità e obsoleto⁷. Per l'autore, queste sono argomentazioni più che sufficienti per non considerare canonico un autore e limitare la sua trattazione alla mera menzione; la sua posizione a riguardo è chiara: «il faut qu'ils restent pour nous des écrivains vivants, ou tout au moins qu'ils aient joué un rôle dans le mouvement littéraire», scrive nella prefazione. Sull'influenza di Sponde e degli altri metafisici una smentita tarda ad arrivare: l'importante e anticonvenzionale antologia di Roubaud è del '90; il curatore vi sostiene che sia stata proprio la poesia della meditazione religiosa della fine del XVI secolo ad aver dato un contributo rilevante al processo

---

⁶ Anche in seguito, la maggioranza dei critici letterari, primo fra tutti Rousset, si è avvalsa di categorie mutuata alla critica d'arte immediatamente precedente, contribuendo all'impressione di non definibilità e di non pertinenza della nozione di barocco.

⁷ Sponde viene infatti inserito tra i «provinciaux attardés», formula con cui emerge, insieme alla consueta teleologia immanente, un discreto centralismo o anti-provincialismo, contro il quale lotteranno, ad esempio, i detrattori della parigina Pléiade e i sempre più numerosi ammiratori della “scuola lionese”.

d'innovazione delle forme poetiche, più di quanto abbia fatto, ad esempio, la tradizione petrarchesca. Quanto alla modernità del poeta, Macchia ne vorrà dimostrare l'assoluta evidenza.

Nel '59 Vier dedica a Sponde un'intera pagina del volume sui secoli XVI e XVII. Dopo la metafora sepolcrale ormai d'obbligo («le XX siècle l'exhuma» [Vier 1959, p. 74]) e una mezza pagina di biografia, ci viene presentato un «poète du dogme, des sacrements et de la vie intérieure», improbabile anticipatore di Péguy; alcuna considerazione viene fatta sulla lingua di Sponde; scarsi e trionfali i versi citati a convalidare l'immagine d'un poeta della certezza e, persino, di quella «grâce» che i protestanti francesi aggiungerebbero alla «sombre éloquence» di Calvino [idem, p. 81]. La lettura delle presentazioni di altri autori serve a delineare un quadro più preciso del sistema nel quale Sponde viene inserito, e che in quanto tale presuppone interdipendenze e rapporti di forza. Così è utile sottolineare l'elogio di Henri Estienne e del purismo linguistico (fino ad invocare per i contemporanei un novello «dialogue du français américanisé»!), il trattamento tra biografista e psicanalitico, venato di paternalismo, che viene riservato a d'Aubigné, anche grazie all'accostamento implicito dei sottotitoli «sa rude vie» e «sa farouche poésie» [idem, p. 68]; ancora, la classicità attribuita a Montaigne, di cui sottolinea l'ottimismo tutto umanista⁸. Vier dunque, tra i primi a consacrare Sponde come autore “memorabile”, non esce dai presupposti classicisti di sereno equilibrio linguistico e dei contenuti, presupposti d'ogni vera arte⁹.

Nel decennio che separa la storia di Adam da quella di Vier sono apparse, come si è visto, le prime dirompenti monografie e antologie sul barocco letterario; ad attrarre l'attenzione di studiosi come Rousset è però meno la poesia protestante (di cui deplora la mancanza di leggerezza, causa di un «Baroque inchoatif et entravé [...] chargé de chaînes» [Rousset 2002, p. 237]) che quella cattolica o mondana della prima metà del Seicento.

Neanche nella nuova mappa storiografica Sponde trova lo spazio che gli compete: ora pre-barocca, ora manierista (altra nozione sfuggente e poco fortunata), la sua poesia non stimola categorie sufficienti per un'analisi che ne attesti il valore. Le altre «victimes de la régularité» (D.Mornet, cit. in Bury-Forestier 2007, p. 465) hanno la loro rivincita in un moto di generale apprezzamento d'un dinamismo scapigliato ed irriverente. Sponde, cupo e pensoso, «eleatico» (Macchia), rimane vittima anche della moda dell'irregolarità.

- Dal mito del bizzarro a quello del dubbio

È in questo frangente che Giovanni Macchia comincia a lavorare sul poeta, con un intervento in «Letteratura» del '53, che amplierà poi nel capitolo di apertura a *Il mito di Parigi* (1965) – «Il dramma di Sponde». Questo verrà ripreso nella fondamentale *Letteratura Francese* (1970); nel

---

⁸ Allontanando l'immagine d'un «faux Montaigne du scepticisme et du doute [...] [sul quale] les Sages [questi critici del dubbio, forse i primi esponenti della famosa «scuola del risentimento»] s'assemblent en comité pour déplorer le déclin de l'Occident» [Vier 1959, p. 142].

⁹ Persino l'irregolarità di d'Aubigné, compresa con indulgenza come conseguenza inevitabile della «rude vie», si fa perdonare grazie ai rari momenti di armonia: «La violence est parfois pudeur de la tendresse. Il est un vers qui capte et retient à jamais le parfum de la grâce : “une rose d'automne est plus qu'une autre exquise”... et ce vers est de lui.» [idem, p. 69].

cap. 15 «Protestantesimo e poesia barocca» del primo volume, a Sponde vengono consacrate più pagine che agli altri tre autori trattati (Grévin, Du Bartas e D'Aubigné), tante quante spetteranno a Malherbe nel volume successivo. Supponendo che Macchia condivida almeno in parte (e l'equilibrio della sua *Letteratura* basterebbe a provarlo) le raccomandazioni di Adam nella già citata prefazione (la quale proseguiva: «l'écrivain mérite quatre ligne quand il s'appelle Hélie Poirier, quelques pages s'il s'appelle Malleville, un chapitre entier s'il est Corneille»), è evidente che qui Sponde è saldamente nel canone della poesia del XVI secolo, il che comporta il riconoscimento di valore (pregnanza per il lettore) e d'influenza, nonché una collocazione storiografica che ne garantisca coerenza nel movimento letterario ma anche autonomia.

Cominciando da quest'ultimo punto, la grande innovazione di Macchia consiste nell'inserirsi nel recente dibattito su Sponde («inconnu», «baroque», «religieux») problematizzando le categorie che erano alla base, insieme, della sua riscoperta erudita come della sua marginalità nella critica. Macchia concede che il barocco possa essere «nella mobilità d'opere in movimento [...] e nel dominio del décor» ([Macchia 2000, p. 280]; il riferimento è al Proteo e al Pavone di Rousset), ma

[...] vi sono sonetti barocchi che odiano il movimento [...] esaltano nel contenuto e nelle forme un'immobilità eleatica e si condensano in opposizioni rigorose con un senso rigido di simmetria [...]. Non la libertà, il rifiuto delle regole, troviamo nel barocco letterario francese, ma esasperazioni tecniche [...]. Sembra che l'affrontare i più duri esercizi (assai più duri di quanto se ne imponga il grande poeta classico) serva al poeta barocco per dare esempio di quella tensione, di quello sforzo [idem, pp. 280-281].

Il critico tratteggia le peculiarità d'un barocco protestante specificatamente francese, conseguenza «d'un matrimonio andato a male tra paganesimo e immaginazione cristiana» (*ibid.*); così facendo la nuova scrittura non si configura più come perversione del Rinascimento e transizione verso un nuovo classicismo, bensì come «nuovo momento della poesia» (è il titolo del capitolo preparatorio a quello sui protestanti, da cui proviene l'estratto citato). Inoltre ci si libera dei rigidi schematismi, frutto di un'assimilazione passiva delle categorie della critica d'arte, che rilegavano Sponde in un pre-Barocco, ancora, di transizione: contro la retorica anti-classicista che vede nel barocco l'esaltazione dell'espressione libera ed emancipata dalla barthesiana «langue paternelle», spontanea, sincera e irriverente, Macchia osserva come l'essenza di questa poesia sia piuttosto in una sorta di stoicismo morale e tecnico, che non *esprime*, ma si costruisce – o meglio, *diviene* («un libro non si costruisce: un libro diviene»; [Macchia 1965, p. 17]).

Rivoluzione tanto più evidente se si legge il capitolo sull'ormai riconosciuta «Âge baroque» del manuale di Bonfantini, pubblicato un anno dopo quello di Macchia: qui la poesia religiosa è descritta nei termini di ingenuità e fantasia, novità e bizzarria, «cette liberté qui devient facilement licence» [Bonfantini 1971, pp. 56-58]. L'accento viene poi messo su un ipotetico psicologismo

«exquis», in grado, come già in Haedens, di *esprimere* «par l'originalité et parfois l'étrangeté des images les nuances de leurs états d'âme» [*ibid.*].

Opposta la lettura di Macchia, per il quale «l'amore, invece che in una trascrizione di stati d'animo e in notazioni psicologiche, si estende ancora in una poetica cosmologia» [Macchia 2000, p. 298]. In questa concezione, la poesia non «rende» (Bonfantini) o registra, ma *crea* un universo a parte, partendo proprio dal vuoto: «a Sponde interessa soprattutto il passaggio dall'“assenza” all'“essenza”» [idem, p. 299]. Passaggio doloroso e rischioso, perché si nutre di contraddizioni: «se il mondo marcito su se stesso non ama che sé e la propria difformità, è in questa deviazione verso il molteplice che può intravedersi la forma della vita perfetta» [idem, p. 300].

Siamo dunque ben lontani tanto dall'instabilità del barocco di Rousset quanto dalla quiete dogmatica che Vier attribuiva a Sponde. In effetti, è la stessa ispirazione teologica a risultare più lontana in Macchia, che ritrova invece il nesso tra i sonetti amorosi di gioventù e quelli religiosi, come tra *eros* e *caritas*, in un'unica cosmologia che mette al centro la «costanza» del poeta; tale costanza sembra non coincidere con alcuna certezza metafisica, quanto col fare poetico stesso, tanto più strenuo e compatto quanto sconnesso è il mondo.

Per riassumere, lo Sponde di Macchia si contrae nella tensione tra assenza ed essenza, tra un prima della poesia (l'invisibilità della donna come del divino) e un *durante* la poesia: poesia dell'essenza, o «essenza della poesia». Jacqueline Risset ha commentato il «metodo critico di Giovanni Macchia» (consacrandogli il libro *La letteratura e il suo doppio*, 1991), rilevando l'attenzione dello studioso verso «la pressione dell'incompiuto e dell'inespresso», ossia

[...] il carattere propriamente genetico di questo tipo di critica: essa individua una poetica allo stato nascente. [...] *tenersi il più vicino possibile al centro incandescente, al cuore germinativo dell'opera d'arte*. Fondamento per eccellenza di quella che si può chiamare “critica da scrittore” [Risset 1991, pp. 37-38].

Risset invoca per Macchia – ed implicitamente per se stessa, saggista e poeta – «l'interscambiabilità feconda tra il ruolo del critico e quello del poeta» [idem, p. 40], predicata negli anni '60 da Barthes, scettico verso la presunzione di superiorità (e/cioè oggettività) di ogni «méta-langage» [Barthes 1984, p. 15]

In quest'ottica, che Risset fa propria e attribuisce a Macchia con la mediazione del Baudelaire critico (lavorando sul quale Macchia completò il proprio percorso di formazione, momento tanto decisivo da far parlare Risset di un «metodo Baudelaire»), critica e creazione coincidono nell'interrogazione del momento germinativo, del limite cioè tra silenzio e parola – limite o discriminazione, il cui varco costituisce la vera *crisis* della creazione. «La sua [di Sponde] modernità è nel sentimento contraddittorio da cui è posseduto» [Risset 1991, p. 300], ossia, nella prospettiva appena delineata, nel suo essere poeta e *critico*: poeta della crisi (storica, metafisica, linguistica, poetica). Quella che Risset chiama «critica da scrittore» (e che potremmo ribattezzare *scrittura critica*, insieme secondaria e “della crisi”) è quella (di chi? Sponde? Baudelaire? Macchia?)

Risset?) che si situa lì dove nasce la poesia, cresta della riflessione-commento-creazione, gesto contraddittorio e, per un momento, inoperante. Non è un caso che tale studioso canonizzerà i poeti più “critici”, che come lui cioè interrogano la creazione poetica dall’interno.

Nella sezione dal titolo «La pluralità», Risset passa in rassegna gli autori che, nella ritrovata centralità attribuita loro da Macchia, permettono la svolta storiografica del Seicento, che «da “secolo del Re Sole” diventa secolo dell’ombra» [idem, p. 47]. Questo grazie alla rilettura modernista (o già post-moderna?) di Montaigne, maestro del dubbio, come e meglio di Cartesio – anch’egli reinterpreto. Non solo infatti, come sosteneva Curtius, ogni apertura del canone comporta la revisione delle norme d’accesso, ogni aggiunta necessita la ristrutturazione di tutto il sistema-canone. Il «canone come campo di dispersione» [Olivieri 2001, p. XV] – piuttosto che come struttura concentrazionaria – riesce a «leggere oltre la “storia dei vincitori”» (*ibid.*) e determina nuovi vettori, in uno spazio a quattro dimensioni in cui a determinare nuove configurazioni letterarie sono le *corrispondenze* (in senso baudelairiano?), talvolta insperate, tra autori più o meno maggiori, più o meno francesi e più o meno contemporanei.

- **Canoni poetici e canoni della critica**

Nel quadro delineato di *mise en abyme* (della) critica, l’“oggetto” canonico (tale in quanto oggetto e nuovo soggetto di critica) dal nome Sponde risulta insieme coperto e rivelato da un sistema di influenze¹⁰ che ricrea l’immagine di una costellazione, di recente conio per chi si è occupato di canone letterario. In tale costellazione la vicinanza – e maggiore luminosità – di un astro funge da riferimento per la ricostruzione di un passato (ancora) significativo: l’esistenza di Sponde pare garantita da un Macchia baudelairiano, il quale se è tale è in virtù d’una Risset telquelista...

La storia del lento riconoscimento di Jean de Sponde nel pantheon poetico si è articolata tra le maglie discorsive, cioè, foucaultianamente, di potere e contro-potere, che l’hanno determinata. Nel ripercorrerla, si è tentato di dare prova dell’operatività d’una concezione di canone tutta italiana, campo di dispersione disseminato, si è detto, di «storia e testi» (Olivieri). Vi si troveranno fiori non recisi («e comporre un’antologia significa ormai raccogliere non più fiori [...] ma essenza distillata» [Risset 1999, p. 315]) né, auspicabilmente, «di campus» [Ferroni 2002, p. 118]. Un campo sempre più vasto quanto più assente è l’unico, mallarmiano fiore, quella Poesia di cui molti sanno il profumo e che nessuno, e certo né Boileau né Bloom, ha mai visto.

---

¹⁰ Per una moderna messa a fuoco della nozione di influenza, si ricorderà l’immagine, proposta da Baxandall in *Patterns of Intentions* e di humana memoria, del tavolo da biliardo, in cui il movimento di una pallina comporta un mutamento di posizione per questa quanto per tutte le altre, in una continua riconfigurazione della partita – della storia delle arti.

BIBLIOGRAFIA

1. [Barthes 1984] Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 49-56
2. [Bloom 2010] Harold Bloom, *Il Canone occidentale*, Milano, Rizzoli, 2010 [*The Western Canon*, 1994]
3. [Bonfantini 1971] Mario Bonfantini, *Anthologie et histoire de la littérature française*, Torino, Petrini, 1971
4. [Boase 1939] Alan Boase, «Jean de Sponde: un poète inconnu», in *Mesures*, 4, 1939, pp. 129-151
5. [Brunetière 1993] Ferdinand Brunetière, *Manuel de l'Histoire de la littérature française*, Paris, Delagrave, 1898
6. [Compagnon 1998] Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998
7. [Ferroni 2002] Giulio Ferroni, «Sul canone italiano del Novecento», in A. Quondam (a cura di), *Il canone e la biblioteca*, Roma, Bulzoni, 2002, vol. I, pp. 117-142
8. [Forestier-Bury, 2007] Georges Forestier, Emmanuel Bury, «Le XVII siècle», in J.-Y. Tadié (a cura di), *La littérature française: dynamique & histoire*, tomo I, Paris, Gallimard, 2007, pp. 460- 670
9. [Lanson 1952] Henri Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1952 [1894]
10. [Levillain 2003] Henriette Levillain, *Qu'est-ce que le baroque?*, Paris, Klincksieck, 2003
11. [Nicolai, 2007] Roberto Nicolai, «Il canone tra classicità e classicismo», in *Critica del testo*, X/1 - *Il canone europeo*, Roma, Viella, 2007, pp. 95-104
12. [Onofri 2008] Massimo Onofri, *Il canone letterario*, Roma, Laterza, 2008 [2001]
13. [Pelegri 2000] Benito Pelegri, *Figurations de l'infini*, Paris, Seuil, 2000
14. [Haedens, 1970] Kléber Haedens, *Une histoire de la littérature française*, Paris, Gallimard, 1970 [1943]
15. [Macchia 1965] Giovanni Macchia, «Il dramma di Jean de Sponde», in *Il mito di Parigi*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 21-42
16. [Macchia, 2000] Giovanni Macchia, *Storia della letteratura francese*, Milano, Rizzoli, vol.II [Edizioni Accademia, Milano, 1970]
17. [Mathieu-Castellani 1986] Gisèle Mathieu-Castellani, *Eros baroque*, Paris, Nizet, 1986
18. [Olivieri 2001] Ugo M. Olivieri, «I sommersi e i salvati», introduzione a U.M. Olivieri (a cura di), *Un canone per il terzo millennio*, Milano, mondadori, 2001, pp. VII-XXVII
19. [Risset 1991] Jacqueline Risset, *La letteratura e il suo doppio*, Milano, Rizzoli, 1991
20. [Risset 1999] Jacqueline Risset, «Esistenza della poesia da Gide a noi», in *Critica del testo*, II/1 - *L'antologia poetica*, Roma, Viella, 1999, pp. 311-321

21. [Rousset 2002] Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 2002 [1953]
22. [Saulnier 1969] Verdun-L. Saulnier, *La littérature française de la Renaissance*, Paris, PUF, 1969 [1942]
23. [Vier 1959] Jacques Vier, *Histoire de littérature française*, Paris, Colin, 1959