



BENEDETTA PAPASOGLI  
Università LUMSA

«LE DERNIER ACTE EST SANGLANT»:  
PASCAL E I DÉNOUEMENTS

**Riassunto**

I frammenti della liassa *Commencement*, in cui il fr. 197 («Le dernier acte est sanglant...») ha preso posto come penultimo, hanno il compito di afferrare il lettore, percotendolo, *images agentes* di una memoria della condizione umana nei cui confronti i destinatari dell'opera apologetica sembrano soffrire di amnesia. La *brevitas* è a servizio del tragico; la novità gettata dal fr. 197 in una topica con la quale il lettore non poteva non essere familiare – l'immemoriale *theatrum mundi*, peraltro quasi assente dall'opera di Pascal – si concretizza nel trattamento formale del tema, che ottiene di renderlo perturbante e ne provoca una mutazione. Tenendo conto di una drammaturgia implicita che si può evincere da altri frammenti, in particolare il fr. 337, e di una poetica dell'inquietudine che percorre le *Pensées*, proponiamo di leggere nel “dernier acte sanglant” non tanto il *dénouement* della *comédie* della vita quanto la figura della sua interruzione, con un brusco passaggio di piano dalla metafora al reale, dalle “parole” alle “cose”. L'inquietudine della vita, l'inconsolabilità della morte, incompatibili con l'estetica del *dénouement*, introducono nell'antico sistema figurale del teatro del mondo una rottura, una faglia, da cui sorge con prepotente evidenza una figura nuova.

**Parole chiave:** *brevitas*, *theatrum mundi*, inquietudine, morte, *dénouement*

**Abstract**

The fragments of the *Commencement* bundle in which fr. 197 ('Le dernier acte est sanglant...') took its place as the penultimate one have the task of grabbing the reader, striking him, *images agentes* of a memory of the human condition towards which the recipients of the apologetic work seem to suffer from amnesia. Brevity is at the service of tragedy; the novelty introduced by fr. 197 in a topic with which the reader could not fail to be familiar – the immemorial *theatrum mundi*, which is otherwise almost absent from Pascal's work – is embodied in the formal treatment of the theme, which succeeds in making it disturbing and provoking a mutation. Taking into account an implicit dramaturgy that can be inferred from other fragments, in particular fr. 337, and a poetics of restlessness/unease that runs through the *Pensées*, we propose to read in the “dernier acte sanglant” not so much the *dénouement* of the *comédie* of life as the figure of its interruption, with an abrupt shift from metaphor to reality, from “words” to “things”. The restlessness of life and the insolubility of death, incompatible with the aesthetics of *dénouement*, introduce a rupture, a fault line, into the ancient figural system of the theatre of the world, from which a new figure emerges with overwhelming clarity.

**Keywords:** *brevitas*, *theatrum mundi*, restlessness, death, *dénouement*

«Le dernier acte est sanglant, quelque belle que soit la comédie en tout le reste. On jette enfin de la terre sur la tête, et en voilà pour jamais».

In una prima versione del fr. 197<sup>1</sup>, invece che «pour jamais» Pascal aveva scritto «pour l'éternité», forzando ancora di più il contrasto tra l'effimero dello spettacolo e l'irreversibilità del baratro che non ha con esso comune misura. «Éternité» conferiva una densità quasi teologica alla perpetuità della situazione tragica, o viceversa, ambigualmente, con un sospetto di nichilismo, l'eternità stessa veniva ad assomigliare al nulla che è una rappresentazione teatrale quando è finita. Pascal ha dunque optato per una locuzione avverbiale di tempo, «per sempre», tempo insieme esterno ed interno alla tragedia se non altro perché come sua condizione, come suo limite, la fonda. Rimane tutta la problematicità di un ultimo atto brutale e inatteso che la forma potentemente ellittica del frammento carica di interrogativi irrisolti.

Di quale tragedia si tratta? «Comédie» ha naturalmente il doppio significato di spettacolo comico e tragico, e non è affatto escluso che qui si tratti dell'uno e dell'altro, visto che «Rien n'est simple de ce qui s'offre à l'âme [...]». De là vient qu'on pleure et qu'on rit d'une même chose» (fr. 87) e visto che l'intreccio del comico e del tragico è una delle grandezze dell'opera di Pascal. Del resto secondo la ricostruzione di Pol Ernst<sup>2</sup> il frammento di cui parliamo era contiguo al frammento su Scaramouche nei fogli ancora indivisi dell'avantesto delle *Pensées*. Ma c'è una suprema serietà che nasce dal contesto dei frammenti della liassa *Commencement* in cui il fr. 197 ha preso posto come penultimo: tutti frammenti predisposti per un ipotetico inizio dell'opera apologetica, col compito di afferrare il lettore, percotendolo, *images agentes* di una memoria della condizione umana nei cui confronti i destinatari dell'opera sembrano soffrire di amnesia. Prima del «dernier acte sanglant», il «cachot»: «Un homme dans un cachot [...]» (fr. 195), subito dopo, a chiudere la liassa, si materializza il precipizio: «Nous courons sans souci dans le précipice après que nous avons mis quelque chose devant nous pour nous empêcher de le voir» (fr. 198). Poco prima, quella «cosa» a schermo del precipizio, spaventosamente tenue, era nientemeno che la vita («Entre nous et l'enfer ou le ciel il n'y a que la vie entre-deux, qui est la chose du monde la plus fragile»,

<sup>1</sup> Citiamo da Pascal, *Pensées*, éd. par Ph. Sellier, présentation et notes de G. Ferreyrolles, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche classique », 2000.

<sup>2</sup> P. Ernst, *Les Pensées de Pascal. Géologie et stratigraphie*, Paris-Oxford, Universitas-Voltaire Foundation, 1996, p. 138.

fr. 185). In tale contesto, l'ultimo atto cruento si associa all'immaginario dell'estremo passo falso, quello che spinge fuori dal palcoscenico (o dalla prigione) verso l'abisso sottostante: la famosa vertigine pascaliana è sempre in agguato. Per quanto il tragico come categoria filosofica non esistesse ai tempi di Pascal, non vi è dubbio che la sequenza di frammenti della liassa *Commencement* sia tra quelle che più inequivocabilmente contribuiscono a definire come tragico il suo pensiero.

È l'occasione di cogliere una inflessione che la forma breve e il frammento assumono quando sono chiamati appunto a dire, usiamo termini anacronistici, un sentimento tragico dell'esistenza. Il frammento pascaliano, che ha carattere di semenza, «grano di polline»<sup>3</sup> più che di rottame e rovina («semences»<sup>4</sup> è espressione usata dai primi editori di Pascal, quelli che si sono trovati di fronte alla massa di «pensées détachées»<sup>5</sup>; da parte sua, Jean Mesnard è giunto a stabilire attraverso analisi e confronti che in Pascal la forma più breve di un pensiero, vedi «Le nez de Cléopâtre»<sup>6</sup>, è sempre la prima rispetto alle ulteriori elaborazioni, annuncia in queste formulazioni il carattere dell'apofrasi, quale si è progressivamente distinto dalla massima o dalla sentenza: «fragment cohérent» (Schlegel), «sentence renfermant un grand sens en peu de mot» (Littre), matrimonio sorprendente dell'enunciazione formulare e del pensiero soggettivo<sup>7</sup>. Oltre alla scelta dello *style coupé* colpisce l'estrema densità figurale, che con un po' di audacia si potrebbe estendere anche alla *dispositio* dei frammenti e al loro rapporto col titolo stesso della liassa, sempre ricordando la strana funzione di queste filze di pensieri nel processo di costruzione dell'opera. Chissà se il «commencement» avrebbe puntato sulla prigione, o sul «dernier acte», o sul precipizio: tutti questi inizi virtuali prendono posto nello spazio invece che nella temporalità di un'argomentazione, tutti possibili, tutti presenti, tutti autosufficienti, e al tempo stesso conoscono tra loro un legame e una

<sup>3</sup> Ricordiamo ovviamente il titolo di Novalis (raccolta di frammenti pubblicata sulla rivista «Athenaeum» nel maggio 1798).

<sup>4</sup> Approbation de G. de Choyseuil, édition de Port-Royal (1670).

<sup>5</sup> L'espressione si trova nella *préface* di Florin Périer all'edizione di Port-Royal.

<sup>6</sup> Cfr. J. Mesnard, *Achèvement et inachèvement dans les 'Pensées' de Pascal*, in «Studi francesi», n. 143, 2004, pp. 301-320, p. 306.

<sup>7</sup> Per queste definizioni cfr. B. Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, 2001, pp. 110-112.

progressione, tanto che fra le diverse liasse pascaliane *Commencement* è quella che sorprende maggiormente per qualcosa che una liassa non dovrebbe avere: una struttura e una bellezza. La gravidanza aforistica dei frammenti trabocca sull'insieme e contribuisce a caratterizzarlo.

Philippe Sellier ha sottolineato quanto la *brevitas* pascaliana risponda alla preoccupazione di «écrire des textes qui s'impriment immédiatement et durablement dans la mémoire des lecteurs»<sup>8</sup>, come Pascal stesso dichiara nel fr. 618 sulla «manière d'écrire d'Épictète, de Montaigne et de Salomon de Tultie [cioè di se stesso]» ove considera che ciò che «s'insinue le mieux, qui demeure le plus dans la mémoire et se fait plus citer», sono i pensieri nati sugli «entretiens ordinaires de la vie». Da questa regola di stile colloquiale e di naturalezza, condivisa dai maggiori moralisti classici, Pascal si allontana tuttavia nei frammenti sopra menzionati, che devono colpire la memoria come proiettili e lasciarvi, più che una traccia, una ferita, una cicatrice. Che lo stile di Pascal sia «armé»<sup>9</sup> è cosa nota, e del resto anche per La Rochefoucauld, per l'implacabile successione di massime, è stata usata la metafora dell'«impassibile arciere»<sup>10</sup>. Ma La Rochefoucauld ha tutto il tempo di mirare lentamente; la *brevitas* dei frammenti 'tragici' pascaliani è dettata da un sentimento di urgenza; la loro natura memorabile è dovuta a un massimo di energia; questa nasce, mi pare, dalla sintesi di due estremi, la generalità – l'appoggio preso su *topoi* universalmente condivisi – e la sorpresa, la sovversione di cui sono oggetto. Della strategia di unire lo scontato e l'insopportabile è un esempio il fr. 197, che andremo ora a vedere più da vicino.

\*

Chi sono l'autore, gli interpreti, gli spettatori della misteriosa «comédie»? Chi muore, chi uccide, chi getta terra sul capo, chi guarda? È scontato ricollegarsi alla metafora sapienziale e barocca del gran teatro del mondo, ove Dio dà le parti, essendo al tempo stesso il *metteur en scène* e l'unico spettatore, come echeggiavano anche menzioni interne

<sup>8</sup> Nella introduzione a Pascal, *Pensées*, Paris, Classiques Garnier, 1991, p. 77.

<sup>9</sup> Ph. Sellier, *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Champion, 2003, p. 155 («Comment conclure, sinon en soulignant que l'imagination de Pascal est armée ?»).

<sup>10</sup> Titolo memorabile di Giovanni Macchia al saggio dedicato a La Rochefoucauld in *Le rovine di Parigi* (1985).

alla tradizione di Port-Royal<sup>11</sup>. Tuttavia Pascal non usa mai la metafora del *theatrum mundi*, lui che pure fa suo l'altro *topos* calderoniano «la vita è sogno» («...la vie est un songe, un peu moins inconstant», fr. 653), se non attribuendola ad Epitteto nell'*Entretien avec M. de Sacy*:

Souvenez-vous, dit-il ailleurs [Epitteto], que vous êtes ici comme un acteur, et que vous jouez le personnage d'une comédie, tel qu'il plaît au maître de vous le donner. S'il vous le donne court, jouez-le court ; s'il vous le donne long, jouez-le long ; [...]. C'est votre fait de jouer bien le personnage qui vous est donné ; mais de le choisir, c'est le fait d'un autre<sup>12</sup>.

Solo citando un antico, Pascal esplicita dunque un tema ancora onnipresente nella prima metà del Seicento, sotteso a lungo alla letteratura morale, e che Louis Van Delft ha definito «un véritable creuset de culture»<sup>13</sup>; nel far questo lo allontana più che renderlo di nuovo attuale. Quando lo evoca, è per mettergli accanto il pensiero della morte, come se sapersi «un personnage de comédie» significasse ricordarsi di dover morire e – in questo caso – trarre da quella lucidità, non terrore, non pietà, ma, stoicamente, una lezione di moderazione. «Ayez toujours devant les yeux la mort et les maux qui semblent les plus insupportables et jamais vous ne penserez rien de bas, et ne désirerez rien avec excès»<sup>14</sup>.

Per un'altra influenza, certamente più vicina, Pascal raccoglie dall'immaginario del *theatrum mundi* essenzialmente l'idea di un rapporto dell'uomo alla morte<sup>15</sup>. Nell'*Entretien avec M. de Sacy* egli rinvia *dos à dos* Epitteto e Montaigne, ma è ben noto quanto gli *Essais* siano stati suo *livre de chevet* e quanto il dialogo con Montaigne sia costitutivo del pensiero di Pascal. Proprio il fr. 197 fa eco a un passo degli *Essais*,

<sup>11</sup> Si ricordi l'epigrafe apposta da Lucien Goldmann a *Le dieu caché*, con una citazione dalla Mère Angélique («celui-là est trop ambitieux auquel les yeux de Dieu spectateur ne suffisent pas», Lettera ad Arnauld d'Andilly, 9 gennaio 1623).

<sup>12</sup> B. Pascal, *Pensées opuscules et lettres*, éd. par Ph. Sellier, Paris, Garnier, 2011, p. 726.

<sup>13</sup> L. Van Delft, *Les spectateurs de la vie. Généalogie du regard moraliste*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 36.

<sup>14</sup> B. Pascal, *Pensées opuscules et lettres*, cit., p. 726.

<sup>15</sup> Rapporto sotteso altresì alla frase del fr. 681 che fornisce un vero intertesto al nostro frammento: «Il n'y a rien de plus réel que cela, ni de plus terrible. Faisons tant que nous voudrions les braves : voilà la fin qui attend la plus belle vie du monde» (si noti l'aggettivo «belle», là riferito alla «comédie», qui alla vita).

secondo cui la felicità non si deve «jamais attribuer à l'homme qu'on ne lui ait vu jouer le dernier acte de sa comédie, et sans doute le plus difficile. En tout le reste il y peut avoir du masque [...], mais à ce dernier rôle de la mort et de nous, il n'y a plus que feindre»<sup>16</sup>. Montaigne sembra rappresentarsi la «comédie» della vita come un antico *mystère* ove infine entra in scena la morte, personaggio essa stessa, e toglie la maschera al personaggio uomo nell'atto in cui lo chiama a sé, così che – notiamolo – il «dernier acte» è interno ed esterno alla commedia, contemporaneamente la compie e la rende impossibile. Forse proprio questa aporia è il lascito fondamentale del brano di Montaigne come ipotesto del fr. 197: per misurarne la portata giova richiamare una rivisitazione più tardiva del tema in una famosa *remarque* di La Bruyère, tra le ultime della sezione «De la Cour»<sup>17</sup>, una delle ultime volte in cui la metafora del *theatrum mundi* è operativa nella scrittura morale secentesca, avendo come referente a un tempo la vita umana e la quintessenza mondana della vita di corte. Il punto di vista preso «dans cent ans» basta a chiarire che la commedia durerà, oltre la durata della vita degli attori. L'immobilità del *décor* contrasta con lo scivolare via dei personaggi. La *remarque* parla della morte indirettamente, senza supporre un «dernier acte», come se non fosse previsto un *dénouement*, come se non fosse scritto un copione, come se non fosse mai dato all'uomo, «personnage de comédie», di togliere la maschera e diventare vero.

Dans cent ans le monde subsistera encore en son entier : ce sera le même théâtre et les mêmes décorations, ce ne seront plus les mêmes acteurs. Tout ce qui se réjouit sur une grâce reçue, et ce qui s'attriste et se désespère sur un refus, tous auront disparu de dessus la scène : il s'avance déjà sur le théâtre d'autres hommes qui vont jouer dans une même pièce les mêmes rôles ; ils s'évanouiront à leur tour ; et ceux qui ne sont pas encore, un jour ne seront plus ; de nouveaux acteurs ont pris leur place. Quel fond à faire sur un personnage de comédie !

All'immagine di una *pièce* nella quale si giocano le *chances* dell'esistenza (il «bonheur de notre vie» secondo Montaigne), il Grande Secolo

<sup>16</sup> M. de Montaigne, *Essais*, I, 19, éd. par P. Villey et V.-L. Saulnier, Paris, PUF, 1965, pp. 79-80.

<sup>17</sup> *Les Caractères*, «De la Cour», 99 (5).

finisce col contrapporre nella *remarque* di La Bruyère la propria concezione di caratteri morali e dinamiche sociali sostanzialmente immobili, in cui non è in gioco alcun destino; alla morte cruda (sangue e terra) che, come il sole, non si può guardar fisso<sup>18</sup>, la morte per sottrazione, morte dolce (sparire, svanire) che viene a piccoli passi veloci – le piccole frasi paratattiche – e nemmeno si fa vedere. Sembra così consumata la transizione, di cui ha tanto scritto Louis Van Delft, dal tema di un teatro totale al disincanto dello sguardo «moraliste», secolarizzato, sullo spettacolo del vivere sociale<sup>19</sup>. È ben vero che proprio Van Delft in saggi ormai classici, esplorando la possibilità di un approccio tematico al genere della moralistica (quando altri privilegiavano dei criteri formali), aveva individuato nel *theatrum mundi*, oltre che il suo scenario profondo, una delle sue problematiche fondatrici: ma la distanza percorsa dallo studioso nell'arco della sua opera può misurarsi a partire dal rilievo dato al teatro come tema e metafora in *Le Moraliste classique*<sup>20</sup>, il libro che cercava una definizione del moralista, fino al capovolgimento operato col titolo stesso del volume del 2005 *Les spectateurs de la vie* (ancora una volta una citazione di Montaigne); l'attenzione passava dall'oggetto del discorso moralista alla postura del soggetto, alla modalità dello sguardo, che ha in sé il potere di trasformare tutto in spettacolo – «al balcone», come Sainte-Beuve scriveva di La Bruyère<sup>21</sup> – decentrando illimitatamente la «comédie à cent actes divers / Dont la scène est l'univers»<sup>22</sup>.

Nelle *Provinciales* più che nelle *Pensées* si potrebbero cogliere delle metamorfosi pascaliane del grande luogo comune che in generale egli ha contribuito piuttosto ad occultare (ad esempio nella *Provinciale* del riso, l'XI, dove si parla dello spettacolo fornito dalla morte impenitente dei «méchants»<sup>23</sup>). Ancora, fuori dalle *Pensées*, nel primo

<sup>18</sup> Cfr. La Rochefoucauld, max. 26.

<sup>19</sup> Cfr. tra l'altro L. Van Delft, *Les spectateurs de la vie. Généalogie du regard moraliste*, cit., cap. *Du théâtre de l'univers au spectacle du monde*, pp. 37-90.

<sup>20</sup> L. Van Delft, *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982.

<sup>21</sup> Sainte-Beuve, *La Bruyère*, in *Les grands écrivains français [...] XVII<sup>e</sup> siècle*, 1928, p. 184.

<sup>22</sup> La Fontaine, *Fables*, V, 1, *Le Bûcheron et Mercure*.

<sup>23</sup> Cfr. B. Pascal, *Les Provinciales*, éd. par Louis Cognet et Gérard Ferreyrolles, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 310. Vedi R. Duchêne, *Rire avec Pascal*, in Id., *L'imposture littéraire dans les Provinciales de Pascal*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 1985, pp. 209-223.

«Discours sur la condition des Grands», l'immagine del *theatrum mundi* è interiorizzata nella condizione dell'uomo che, divenuto re per caso in una remotissima isola, recita la sua parte di re, essendo il solo a sapere di non esserlo e quindi l'unico spettatore della propria commedia. La metafora immemorale riaffiora dunque in zone decentrate dell'opera di Pascal e in un regime di apologo (*Discours sur la condition des Grands*) o di argomentazione teologica (*Les Provinciales*). Nel controluce, si avverte meglio che l'assoluta novità, gettata dal fr. 197 in una topica con la quale il lettore non poteva non essere familiare, si concretizza nel trattamento formale del tema, che ottiene di renderlo perturbante e ne provoca, non solo un esito inaspettato, ma una profonda mutazione.

\*

Laurence Plazenet in un articolo dedicato a *Pascal dramaturge ?* liquida il fr. 197<sup>24</sup> leggendo in esso l'ovvio invece della sorpresa, l'antico *topos* invece del suo trattamento nuovo. E in effetti, tutto il suo saggio va in un'altra direzione: in attesa che esploda a Port-Royal la *querelle* sulla moralità del teatro, Pascal stesso può mostrarsi impregnato di una cultura teatrale che piega il dialogo filosofico – fondamento presunto delle parti dialogiche delle *Provinciales*, della natura dialogica di molti frammenti delle *Pensées* – verso movenze di commedia cui sarà sensibile un uomo di teatro, il giovane Racine<sup>25</sup>. E da questa rilettura di una dimensione scenica e drammaturgica nella scrittura di Pascal<sup>26</sup>, la studiosa deriva una considerazione che contraddice le tendenze della ricezione pascaliana dal Romanticismo al XX secolo: il Pascal tragico, l'«effrayant génie», visto nelle dinamiche della sua scrittura è assai più un Pascal comico, che usa con ogni duttilità l'arma dell'ironia, e che dalle dinamiche teatrali ha imparato soprattutto la leggerezza.

Ma il fr. 197 può esser preso, dicevamo, come un culmine della scrittura tragica. Nulla in esso del dialogico, del transitivo, dell'aperto che contribuiscono alla leggerezza delle *Pensées*. Della sentenza o della

<sup>24</sup> L. Plazenet, *Pascal dramaturge ?*, in «Courrier Blaise Pascal», 44, 2022, pp. 53-76, p. 53.

<sup>25</sup> «Vous semble-t-il que les *Lettres provinciales* soient autre chose que des comédies ?» è uno dei suoi argomenti contro gli anatemi di Nicole. Cfr. J. Racine, *Lettre aux deux apologistes de l'auteur des 'Hérésies imaginaires'*, in Id., *Œuvres complètes. II. Prose*, éd. par R. Picard, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1966, p. 29.

<sup>26</sup> Su Pascal e il teatro altri contributi possono essere utilmente consultati, tra cui N. Hammond, «Levez le rideau»: images of the theatre in Pascal's *Pensées*, in «French Studies», 47, 3, 1993.



massima ha l'autonomia grammaticale e l'autonomia referenziale (che manca per esempio a «Le silence éternel de ces espaces infinis...», fr. 233). Sappiamo che è stato scritto per l'indifferente, per l'uomo dal cuore sordo, ma nulla in esso lascia intravedere l'ombra di un interlocutore. C'è di più: l'enunciatore stesso è assente, come si conviene a una forma strettamente gnomica: il *Je* retorico tante volte usato da Pascal non sarebbe qui di alcuna utilità. Chiuso su se stesso, il frammento si presta a ogni contestualizzazione, tanto più che si presenta come una constatazione fattuale, il succo di un'esperienza, più che come un giudizio di valore; niente vieta di vedervi il commento di uno spettatore che esca dalla « Comédie » e rifletta sullo spettacolo, magari a voce alta, sia o no udito da qualcun altro che vi ha assistito. Il massimo della generalità, la riflessione sull'esistenza, non è incompatibile con il massimo del circostanziale, il commento ad una specifica *pièce*, di cui naturalmente il titolo non è dato. L'edizione delle *Pensées de Port-Royal* ci offre uno spunto prezioso, aggiungendo una piccola parola: «Le dernier acte est toujours sanglant [...]»<sup>27</sup>, prezioso soprattutto perché ci fa notare che quel *toujours* in Pascal non c'è. Nonostante la sua passione per le regole, le ricorrenze e i modelli, Pascal qui dà l'idea di un *hapax*, di una rappresentazione messa in scena un'unica volta, il cui spettatore, nel grande anonimato delle forme impersonali – «on jette... en voilà...» – potrebbe essere anche l'autore o l'attore o costituire la figura paradossale dello spettatore «embarqué» (se è vero che dopo l'ultima parola, «jamais», dopo la *clôture* dal doppio anapesto caratterizzata, come scrive Laurent Susini, da una «cadence mineure dysphorique»<sup>28</sup>: *en voilà/pour jamais*, nient'altro può essere detto se non il silenzio). Giocando potentemente sull'ellissi, complice la forma breve, il nostro frammento ha una strana consonanza con fantasmi modernissimi, evocando per il lettore d'oggi un teatro di manichini ove solo parti del corpo sono nominate – il sangue, la testa – e ove la parola, detta da una sorta di non-luogo, racconta qualcosa che non è una storia, per qualcuno che forse non ascolterà.

<sup>27</sup> Si può consultare lo stato del frammento nelle diverse edizioni, compresa l'edizione di Port-Royal, nel portale [www.penseesdepascal.fr](http://www.penseesdepascal.fr), creato da D. Descotes e G. Proust.

<sup>28</sup> L. Susini, *L'Écriture de Pascal. La lumière et le feu. La « vraie éloquence » à l'œuvre dans les Pensées*, Paris, Champion, 2008, p. 39.

Nelle sue brevissime parabole della condizione umana Pascal ama tagliare il legame col referente, col figurato, che i suoi primi editori tendono a ripristinare. Tutti sanno che il famoso frammento su «un nombre d'hommes dans les chaînes» (fr. 686), in attesa del proprio turno per l'esecuzione capitale, *non* terminava nel manoscritto di Pascal con la *legenda* chiarificatrice «C'est l'image de la condition des hommes», aggiunta nell'edizione di Port-Royal<sup>29</sup> (e senza la quale, notiamolo, tutto un pezzo di letteratura del Novecento, a partire dal romanzo eponimo di Malraux, sarebbe venuto meno). Così nel fr. 197 l'assenza del *toujours* equivale a un taglio, non solo col referente (la condizione umana) ma anche con la tradizione che ha identificato il mondo ad un teatro e la vita ad una *pièce*, scritta da un Autore che ne conduce sapientemente le fila e giudica il modo in cui l'attore ha recitato la propria parte. Il tempo di un frammento, Dio insieme con l'uomo esce di scena: un *topos* millenario chiede di essere totalmente ripensato. Il frammento esprime tutta la sua energia nel contrasto fra una retorica dell'evidenza, che mette sotto gli occhi l'atto concreto di un invisibile «fossoyeur», e la natura solo implicita del referente, al culmine di un accurato lavoro di omissione e cancellazione.

Se l'allusione alla vita come «comédie» si basa comunque, non su elementi testuali, ma sulla complicità del lettore che condivide un orizzonte culturale, niente prepara il lettore a ciò che il frammento gli pone sotto gli occhi nella modalità retorica della *enargeia*. Inatteso il «dernier acte sanglant», dato che il sangue non scorreva sulla scena, che i finali catastrofici con morti cruenta rinviavano a forme di tragedia barocca che i lettori delle *Pensées* non conoscevano più. È istruttivo rileggere le indicazioni sceniche per una rappresentazione della *Folie de Clidamant* di Alexandre Hardy (1630): «Il faut, au milieu du théâtre, un beau palais ; et, a un des costez une mer, ou paraist un vaisseau garny de mats et de voiles, ou paraist une femme qui se jette dans la mer ; et, a l'austre costé, une belle chambre qui s'ouvre et ferme, ou il y ayt un lict bien paré avec des draps ; du sang»<sup>30</sup>, e seguire l'occultamento di quel sangue nel teatro classico ove gli eroi vanno decentemente a morire fuori dalla scena. L'orribile non si può mostrare, semplicemente

<sup>29</sup> Nell'edizione del 1678, che è la prima a riportare il frammento.

<sup>30</sup> Citato da G. Macchia, *La letteratura francese*, Milano, Mondadori, 1987, p. 697.

perché non piace. Inattesa stilisticamente la creaturalità del gesto del «fossoyeur» (tutto fuorché un personaggio tragico), che induce a vedere la morte dal punto di vista della sepoltura, ignota al teatro francese del Seicento (sappiamo quanto siano lontani Shakespeare e l'*Amleto*; sappiamo, d'altra parte, quanto il mistero della sepoltura conti per la spiritualità di Pascal<sup>31</sup>). Raffinato il gioco fra una metonimia, «tête» (per uomo; al tempo stesso una sineddoche, per corpo) e una metalessi («on jette enfin de la terre» per alludere alla sepoltura) e soprattutto inattesa l'allitterazione fra «terre» e «tête» che umilia, con la menzione dell'elemento materiale più basso, ciò che figura nell'uomo la dignità del pensiero, ossia quanto egli ha di più alto. È anzitutto con le caratteristiche generiche della tragedia – soggetto illustre, stile elevato – che il frammento stride e si pone in contrapposizione.

Aggiungiamo che il *dénouement* di una tragedia non è necessariamente funesto, spesso non lo è nel teatro di Corneille che è quello con cui Pascal sembra confrontarsi di più. E anche negli scioglimenti funesti, per il fatto stesso di ristabilire un ordine, ogni *dénouement* ha qualcosa di «heureux», tant'è vero che si è potuto parlare di un «lieto fine della *Phèdre*»<sup>32</sup> (solo nel Novecento conosceremo il tragico come espressione dell'assurdo, autenticamente inconsolabile). Il concetto di catarsi ha vita difficile nel Seicento francese, specie nel raggio di influenza di Port-Royal ove, agostinianamente, non si concede al teatro la capacità di purgare le passioni che ha suscitato<sup>33</sup>, ma i difensori della moralità del teatro avranno buon gioco a sottolineare l'intrinseca esemplarità della tragedia e la sua virtualità pedagogica. Inatteso, infine, un «dernier acte» cui non segua quel tributo di lacrime che costituiva, ci viene detto, il più intimo piacere dello spettacolo tragico.

L'inatteso è tale, osiamo dire, anche rispetto al modello stesso di teatro che Pascal sviluppa in altri frammenti e che ci sembra in sintonia ma anche un po' in anticipo sulle poetiche del suo tempo. La nozione

<sup>31</sup> Cfr. il bellissimo fr. 467 sulla sepoltura di Cristo.

<sup>32</sup> A. Beretta Anguissola, *Il lieto fine della 'Phèdre'*, in Id., *Le città dell'ombra*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 23-43.

<sup>33</sup> Vedi a questo proposito l'interessante articolo di T. Gheeraert, *La Catharsis impensable. La passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens*, in «Études Épistémè», I/2002 [in linea: <https://doi.org/10.4000/episteme.8442>].

di modello, messa a punto da Louis Marin in un saggio fondatore<sup>34</sup> e poi da Laurent Thirouin<sup>35</sup>, risulta straordinariamente operativa nella lettura delle *Pensées*: Pascal è alla ricerca di modelli più che di metafore, s'interessa a strutture e regole di funzionamento e per questa via si può parlare di una sua drammaturgia implicita, di cui tuttavia il fr. 197 finisce con l'essere la negazione. L'interessante e complesso fr. 637, non classificato, appartenente ai dossier di *Pensées mêlées*, mette a frutto effettivamente il modello della «comédie» per la comprensione di aspetti fondamentali della umana esperienza:

Rien ne nous plaît que le combat, mais non pas la victoire.  
On aime à voir les combats des animaux, non le vainqueur acharné sur le vaincu. Que voulait-on, sinon la fin de la victoire ? Et dès qu'elle arrive on en est saoul. Ainsi dans le jeu, ainsi dans la recherche de la vérité : on aime à voir dans les disputes le combat des opinions, mais de contempler la vérité trouvée, point du tout. Pour la faire remarquer avec plaisir, il faut la faire voir naître de la dispute. De même dans les passions il y a du plaisir à voir deux contraires se heurter, mais quand l'une est maîtresse, ce n'est plus que brutalité. Nous ne cherchons jamais les choses, mais la recherche des choses. Ainsi, dans les comédies, les scènes contentes sans craintes ne valent rien, ni les extrêmes misères sans espérance, ni les amours brutaux, ni les sévérités âpres. (Fr. 637)

Quattro volte in poche righe ricorre il verbo «voir», che l'insistenza sul piacere di vedere rende il verbo dello spettatore. Al regime metaforico che governa nel discorso morale il rapporto tra la commedia e la vita, Pascal congiunge uno sviluppo metonimico che allunga per contiguità la serie degli elementi oggetto di comparazione: i combattimenti degli animali, il gioco, la disputa di idee (la ricerca della verità), l'urto delle passioni, situazioni tutte considerate non in sé ma dal punto di vista di chi le osserva, e interpretate con una chiave ermeneutica: la ricerca non delle cose ma della ricerca delle cose, principio cardine su cui si basa la filosofia pascaliana dell'inquietudine – recentemente Laurence Devillairs ha ripensato in que-

<sup>34</sup> L. Marin, *Réflexions sur la notion de modèle chez Pascal*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», 72, 1, 1967, pp. 79-108.

<sup>35</sup> L. Thirouin, *Le hasard et les règles. Le modèle du jeu dans la pensée de Pascal*, Paris, Vrin, 1991.

sta prospettiva tutta la filosofia di Pascal<sup>36</sup> – che ha appunto nel modello della «comédie» la sua ultima e riassuntiva illustrazione.

Questo modello si regge sulla tensione dei contrari, che produce una sorta di equilibrio e rifugge dagli estremi: sappiamo fin troppo, da altri frammenti<sup>37</sup>, come il «milieu» sia la precaria dimora dell'umano, senza essere per l'uomo né un fine né un centro. La «comédie», o piuttosto la tragedia, urto di passioni sotto gli occhi di spettatori, è come un laboratorio nel quale far durare una sospensione che non sopporta le soluzioni brutali, così come non è compatibile con la virtù tranquilla e la contentezza. Pascal dialoga segretamente con il teatro di Corneille, e le «sévérités âpres» rinviano forse a quel personaggio di Horace che in un altro frammento egli definisce «inhumain» (fr. 448). Ma il suo vero interlocutore potrebbe essere qui l'abbé d'Aubignac, il quale in un brano della *Pratique du théâtre* rende al meglio gli effetti drammaturgici di quel principio d'inquietudine che Pascal ha introdotto in filosofia e che governa la rappresentazione dell'umano nelle *Pensées*:

[...] le théâtre étant le lieu des actions, il faut que tout y soit dans l'agitation, soit par les événements qui de moment à autre se contredisent et s'embarrassent ; soit par des passions violentes qui de tous côtés naissent du choc, et du milieu des incidents, comme les éclairs et le tonnerre du combat, et du sein des nuées les plus obscures : en sorte que personne ne vient presque sur la scène qui n'ait l'esprit inquieté, dont les affaires ne soient traversées, et qu'on ne voie dans la nécessité de travailler, ou de souffrir beaucoup ; et enfin c'est où règne le démon de l'inquiétude, du trouble et du désordre ; et dès lors qu'on y laisse arriver le calme et le repos, il faut que la pièce finisse, ou qu'elle languisse autant de temps que les actions cesseront, ou se ralentiront<sup>38</sup>.

Due evidenze ci sembrano prendere forma. La prima è che Pascal ha scommesso il rapporto teatro/vita, teatro/mondo, non soltanto su quella cultura dell'illusione che domina l'orizzonte barocco, offre argomenti

<sup>36</sup> L. Devillairs, *Philosophie de Pascal. Le principe d'inquiétude*, Paris, PUF, 2022.

<sup>37</sup> Cfr. fr. 230.

<sup>38</sup> D'Aubignac, *La pratique du théâtre*, IV, 4, éd. par H. Baby, Paris, Champion, 2001, p. 430; citata nell'edizione «en ligne» delle *Pensées* (analyse détaillée del frammento 637).

ai moralisti ostili al teatro (Nicole<sup>39</sup>) e motivi di pessimismo ai moralisti che ricorrono all'immaginario teatrale («Quel fond à faire sur un personnage de comédie !» abbiamo letto in la Bruyère), ma su una più moderna cultura dell'inquietudine, tradotta in immagini di movimento e combattimento, peraltro già al centro di poetiche teatrali come quelle di d'Aubignac o di La Mesnardière: «[Le spectateur] Il ressent que son cœur est comme un champ de bataille, où la science du poète fait combattre quand il lui plaît mille passions tumultueuses, et plus fortes que la raison»<sup>40</sup>. Se la «comédie» è vana e riflette l'universale «vanité», d'altra parte la «comédie» è inquieta e riflette la tensione dei contrari, che porta a tendere al «repos» attraverso il tumulto<sup>41</sup>: la sua natura è il movimento e anche per essa il «repos entier est la mort»<sup>42</sup>.

La seconda evidenza riguarda quello che vorremmo definire l'«horreur des dénouements» in Pascal. Agitata dal demone dell'inquietudine, la «comédie», commedia o tragedia, sembra rifuggire dalla propria fine, e infatti d'Aubignac sottolinea il languore delle conclusioni, non rendendo giustizia alla funzione drammaturgica del *dénouement* che come sappiamo era spesso il punto di partenza di una *pièce* scritta tutta a ritroso, come avverrà senz'altro in Racine. Colpisce in ogni caso che d'Aubignac intenda il *dénouement* come riposo, idea che Pascal sembra allontanare dalla propria «comédie». Il frammento 637 dice la sazietà e il disgusto che subentrano quando l'embrione di spettacolo che è il combattimento degli animali giunge a conclusione, con l'accanimento del vincitore sul vinto; il trionfo di una passione sull'altra, e dobbiamo intendere per passione il personaggio appassionato, ha a sua volta qualcosa di «inhumain», come non interessa una verità raggiunta con una giostra di idee (Pascal polemista ha dimostrato più volte quanto accanimento vi sia nella disputa intellettuale, non a caso nominata dopo il combattimento degli animali), così come sono insopportabili, e dunque dram-

<sup>39</sup> «Car si toutes les choses temporelles ne sont que des figures et des ombres sans solidité, on peut dire que les Comédies sont les ombres des ombres et les figures des figures, puisque ce ne sont que de vaines images des choses temporelles, et souvent de choses fausses.» (P. Nicole, *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, éd. par L. Thirouin, Paris, Champion, 1998, p. 108).

<sup>40</sup> H. de La Mesnardière, *Poétique*, Paris, Sommaille, 1640, p. 74.

<sup>41</sup> Cfr. fr. 168.

<sup>42</sup> Cfr. fr. 529 bis.

maturgicamente inutili, le «extrêmes misères sans espérance». Pascal non si prende il tempo di dirci come dovrebbe finire una *pièce* teatrale per lasciare lo spettatore soddisfatto e non disgustato, o annoiato; forse, semplicemente, non dovrebbe finire, tenuto conto del seme di violenza che alberga in essa<sup>43</sup>, o non può finire, tenuto conto della carica di inquietudine e di speranza che si è presa il compito di rappresentare. La risposta all'umana inquietudine, alla ricerca della ricerca, si colloca, agostinianamente, su un piano che il «modèle de la comédie», apparentemente inconcluso secondo il fr. 637, non è in grado di mettere in opera.

\*

Vorremmo proporre a questo punto un'ipotesi di lettura che getterebbe una luce nuova sul fr. 197. Il «dernier acte» non evoca il *dénouement* ma piuttosto l'interruzione della bella «comédie». Sappiamo quanto il tema del gioco interrotto abbia appassionato Pascal, quanto lo abbia occupato la «règle des partis»<sup>44</sup> ossia la traduzione in calcolo (speranza matematica, diremmo oggi) delle *chances* di vittoria di ogni giocatore nel momento in cui la partita viene brutalmente sospesa. Un immaginario della morte come interruzione sottende l'argomentazione del *pari* e, ci sembra, affiora anche nel fr. 197, se è vero che l'estrema *brevitas* sopprime ogni transizione possibile fra la bellezza della «comédie» e l'orribile che in un certo senso non ne fa parte, poiché, come ribadirà Pierre Nicole nel *Traité de la Comédie*<sup>45</sup>, a teatro non si può rappresentare.

La *brevitas* rende improvviso l'orrore; impedisce di prepararsi ad esso. D'altra parte, la retorica della *enargeia* lo mette sotto gli occhi. È la configurazione retorica del frammento, non la sua logica grammaticale a suggerire che il fantasma sottostante sia l'interruzione e che la violenza non appartenga tanto all'azione della tragedia quanto al fatto che la *pièce* non si compirà. Il frammento è di per sé un sentiero interrotto; la sua completezza aforistica può, come in una *mise en abyme*, mettere in scena la

<sup>43</sup> E che, curiosamente, è messo in risalto nell'unica frase attribuibile a Pascal come correzione o interpolazione al frammento sulla moralità del teatro, scritto da Mme de Sablé e ritrovato anche nelle carte delle *Pensées*: «Sa violence plaît à notre amour propre, qui forme aussitôt un désir de causer les mêmes effets que l'on voit si bien représentés» (fr. 630).

<sup>44</sup> Fr. 480.

<sup>45</sup> «[...] lorsque nous avons une extrême horreur pour une action, on ne prend point de plaisir à la voir représenter : et c'est ce qui oblige les Poètes de dérober à la vue des spectateurs tout ce qui peut leur causer cette horreur désagréable». (P. Nicole, *op. cit.*, p. 60).

frattura. Il nostro frammento è costituito da due frasi grammaticalmente e semanticamente autonome. Per quanto tra loro conseguenti, è possibile tagliare ancora, scinderle e manifestare che esse appartengono a piani diversi. Con la «terre sur la tête» siamo usciti, di fatto, dalla metafora del *theatrum mundi*; a meno che non vi sia una tragedia che s'inveri sotto gli occhi dello spettatore, un palcoscenico su cui si svolga una sepoltura reale e, guarda caso, lo spettatore la riconosca come la propria. Il sangue del «dernier acte» non è sangue scenico come quello dei tempi di Hardy, ma vero sangue, perché la morte, in qualunque forma venga, è sempre violenta e perché oggetto del frammento è l'interruzione del gioco e il brusco passaggio dal piano della metafora a quello dell'esistenza<sup>46</sup>.

Molte riflessioni sono state dedicate alla problematica della metafora in Pascal, all'interno della «querelle de la métaphore» che accompagna, con l'affermarsi delle nuove scienze, il declino del mondo della somiglianza<sup>47</sup>. Pascal giovane scienziato ha lottato contro la metafora che maschera il reale; si è acclimatato ad essa a certe condizioni di rapporto col vero, che egli stesso mette in opera nelle *Pensées*; l'ha trattata come una iperbole<sup>48</sup>, per un maggiore coinvolgimento affettivo ed esperienziale. Nel fr. 197, rinunciando a filare la metafora della «comédie», rinunciando in filigrana alla sufficienza figurale del *theatrum mundi*, rinuncia a delle «parole» perché le «cose» tornino al centro.

L'interruzione della «comédie» potrebbe essere la nuova figura che prende forma nella crisi dell'antica, nella faglia che si è aperta tra sistemi figurali diversi (la metafora del teatro, il gruppo di figure che rendono evidente la morte). Per questa via Pascal dà congedo a una metafora universale, vero «creuset de culture», mentre respinge una drammaturgia condizionata dall'importanza del *dénouement*, dall'impossibile catarsi che non ha proporzione con l'inquietudine della vita, con l'inconsolabilità della morte. Il frammento non convalida la nostra ipotesi, ma, come è proprio della scrittura aforistica, dà da pensarla.

<sup>46</sup> «Sanglant», ricordiamolo, oltre a significare «cruento» ha anche il senso di «dur, blessant, outrageant». Che cosa di più violento che l'atto stesso di interrompere la commedia? Così in un certo senso la nostra ipotesi si avvalora attraverso la sua iscrizione nel lessico stesso.

<sup>47</sup> Rinviamo naturalmente a J. Rousset, *La Querelle de la métaphore*, in *L'Intérieur et l'Extérieur. Essai sur la poésie et le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 1968; M. Le Guern, *L'Image dans l'œuvre de Pascal* (1969), Paris, Armand Colin, 1983, pp. 9-25; L. Susini, *op. cit.*, in particolare pp. 194-203 e 559-580 (*La métaphore*).

<sup>48</sup> Cfr. L. Susini, *op. cit.*, p. 559.