

Direttori editoriali:

Andrea Tagliapietra, Sebastiano Ghisu

Direttore responsabile:

Giovanni Campus

Redattore Capo Centrale:

Enrico Cerasi

Coordinatori di redazione:

Gianpaolo Cherchi, Erminio Maglione,
Alessandra Pigliaru

Redattori:

Raffaele Ariano, Luca Basile, Mario M. Bosincu,
Marco Bruni, Antonio Catalano, Corrado Claverini,
Alfredo Gatto, Giordano Ghirelli, Giuseppe Girgenti,
Caterina Piccione, Marina Pisano, Francesca Pola,
Alessandro Rossi, Maria Russo, Valentina Sperotto,
Janna Voskressenskaia

Membri corrispondenti:

Fulvio Accardi (Istituto Italiano per gli Studi Storici – Napoli); Raphael Ebgi (Freie Universität Berlin); Luigi Sala (Université François Rabelais de Tours); Michele Giugni (Technische Universität Dresden); Antonio Moretti (Universidade Nova de Lisboa).

Redazioni:

Dipartimento di Storia, Scienze dell’Uomo e della Formazione, Università degli Studi di Sassari, Via Zanfarino, 62 – 07100 Sassari.

Centro di Ricerca Interdisciplinare di Storia delle Idee (CRISI), Università Vita-Salute San Raffaele – Milano, DIBIT 1 – Via Olgettina, 58 – 20132 Milano.

e-mail: info@giornalecritico.it

Comitato Scientifico:

Ronald Aronson (Wayne State University, Detroit, USA), Claudia Baracchi (Università degli studi di Milano-Bicocca), Claudio Bartocci (Università degli studi di Genova), Simonetta Bassi (Università di Pisa), Giovanni Bonacina (Università di Urbino), Gavina Cherchi (Università di Sassari), Francesca Crasta (Università di Cagliari), Amina Crisma (Università Alma Mater di Bologna), Stefano Cristante (Università del Salento), Massimo Donà (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano), Giulio D’Onofrio (Università di Salerno), Catherine Douzou (Université François Rabelais de Tours), Emmanuel Faye (Université de Rouen), Nicola Gardini (University of Oxford), Filip Ivanović (University of Donja Gorica – Podgorica, Montenegro), François Jullien (Université Paris VII-Denis Diderot), Enrica Lisciani-Petrini (Università degli Studi di Salerno), Anna Marmodoro (University of Oxford), Michela Marzano (Université Paris V), Roberto Mordacci (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano), Jean-Luc Nancy (Université de Strasbourg), Vesa Oittinen (Università di Helsinki), Lorenzo Pericolo (Florida State University), Adriano Prosperi (Scuola Normale Superiore di Pisa), Paolo Quintili (Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”), Francesca Rigotti (Università della Svizzera Italiana), Renato Rizzi (Istituto Universitario di Architettura di Venezia), Hans Bernard Schmid (Universität Basel), Attilio Scuderì (Università di Catania), Homero Silveira Santiago (USP – Universidade de São Paulo), Leonel Ribeiro dos Santos (Universidade de Lisboa), Alexandre Guimarães Tadeu de Soares (Universidade Federal de Uberlândia (Brasil)), Emidio Spinelli (Università La Sapienza di Roma), Pirmin Stekeler-Weithofer (Universität Leipzig), Cristina Terrile (Université François Rabelais de Tours), Italo Testa (Università degli studi di Parma), Francesco Valagussa (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano), Mauro Visentin (Università di Sassari), Frieder Otto

Wolf (Freie Universität Berlin), Günter
Zöller (Ludwig-Maximilians-Universität
München).

NUMERO 2/2021

GIORNALE CRITICO DI STORIA DELLE IDEE

RIVISTA INTERNAZIONALE DI FILOSOFIA

**Critical Journal of History of Ideas
International Review of Philosophy**

FILOSOFIA E GENERI LETTERARI NEL XVIII SECOLO

PHILOSOPHY AND LITERARY GENRES IN THE EIGHTEENTH CENTURY

**A CURA DI
RAFFAELE ARIANO E VALENTINA SPEROTTO**

 **MIMESIS**

Il «Giornale Critico di Storia delle Idee» è indicizzato presso le banche dati internazionali per gli studi filosofici *The Philosopher's Index e Philpapers*, oltre che presso il database ACNP - *Catalogo Italiano dei Periodici*, *Google Scholar e Analecta. Spoglio dei periodici italiani*.

La pubblicazione è classificata dall'Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (ANVUR) come rivista di Classe A, rilevante ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN), per l'Area 11 - Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche -, settore concorsuale 11/C5 - Storia della Filosofia.

La rivista si avvale di un *codice etico* ordinato secondo gli standard indicati dal COPE (*Committee on Publication Ethics*) nel *Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors*. I testi devono essere conformi alle norme scientifiche, etiche ed editoriali indicate sul sito www.giornalecritico.it

La versione elettronica di questo numero sarà disponibile sul sito www.giornalecritico.it a un anno di distanza dall'uscita in formato cartaceo. Sul sito è possibile reperire la versione elettronica anche dei numeri della prima serie della rivista. La politica editoriale della rivista è orientata verso una tipologia di pubblico scientifico. Gli scritti proposti per la pubblicazione sono sottoposti al processo di *double blind peer review*.



Fondazione
di Sardegna



CLASSE A

National Agency for the Evaluation
of Universities and Research Institutes

Pubblicazione semestrale: abbonamento annuale (due numeri): €30,00

Per gli ordini e gli abbonamenti rivolgersi a:
ordini@mimesisedizioni.it

L'acquisto avviene per bonifico intestato a:

MIM Edizioni Srl, Via Monfalcone 17/19

20099 – Sesto San Giovanni (MI)

Unicredit Banca – Milano

IBAN: IT 59 B 02008 01634 000101289368

BIC/SWIFT: UNCRITM1234

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

Isbn: 9788857597812

Issn: 2240-7995

ISSN (online): 2035-732x

© 2021 – MIM EDIZIONI SRL

Via Monfalcone, 17/19 – 20099

Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 24416383

Registrazione Tribunale di Sassari n. 455 del 14/7/2008

Indice

7	R. Ariano-V. Sperotto, <i>Nota editoriale</i> / Editorial note
	Filosofia e generi letterari nel XVIII secolo
19	P. Quintili, <i>I romanzi della Ragione. La philosophie littéraire al secolo dei Lumi: i modelli di Diderot e Voltaire</i>
35	G. Alberti, <i>Una filosofia letteraria. Metamorfosi del filosofico e del letterario nel XVIII secolo: corpi, sensi, dis-ragione</i>
59	M. Sharpe, <i>Ancient Topoi in the Philosophical Literature of the Enlightenment: Voltaire, Micromégas, & the View from Above</i>
81	C. Duflo-A. Revel, <i>Sviluppo di un genere letterario e filosofico nel XVIII secolo: il "romanzo politico" o la filosofia politica narrativa</i>
97	D. Lima dos Santos, <i>Diderot e a expressão dos estados da matéria nos gêneros de escrita</i>
117	L. Messina, <i>The epistolary novel in French literature</i>
127	A. Inglese, <i>Una genealogia del discorso autobiografico moderno: narrazione alla prima persona e contestazione del ridicolo nelle Confessioni di Rousseau</i>
151	M. Menin, <i>Sade e la teoria del romanzo: una filosofia narrativa</i>
167	G. Grané Diniz, <i>La Littérature philosophique sadienne: aspects historiques</i>
185	M. Hersant, <i>Sade, poète et philosophe à la Bastille</i>
197	C. Piccione, <i>Di popolo, di maschere e di virtù. Il teatro di Louis-Sébastien Mercier</i>
	Italian Thought (a cura di E. Lisciani-Petrini)
219	C. Serratore, <i>El Pensamiento Italiano y sus «usos» en Argentina</i>
231	R. Fulco, <i>L'origine della politica e delle istituzioni. Una prospettiva genealogica sul pensiero di Roberto Esposito</i>



Controversie

- 243 R. Ariano, *Want/Need: A Reassessment from the Perspective of Stanley Cavell's Emersonian Perfectionism*
- 259 V. Ceci, *Ragione naturale e dimensione trinitaria in Severino Boezio, con un'annotazione su Tommaso d'Aquino*
- 279 L. Paulizzi, *Le Lumières nel pensiero di Hegel. La ricezione hegeliana de Le Neveu de Rameau*

Note critiche

- 301 P. Colizzi, *Fra ritorno all'Antico e innovazione. Cusano al crocevia del suo tempo*
- 315 A. Rossi, *Per un'iconografia dell'alterità in Michelangelo. Nota etno-antropo-teologica*
- 341 F. Porcheddu, *Opera, immagine, reale. Riflessioni su Nova Theoretica. Manifesto per una nuova filosofia*



Nota editoriale*

Raffaele Ariano, Valentina Sperotto

Si potrebbe scrivere una storia delle forme espressive della filosofia che fosse, al contempo, una storia sociale del ruolo del filosofo? Che una simile domanda abbia trovato sinora scarso seguito non deve forse stupire. Se è vero, infatti, che la proposta di problematizzare i confini tra filosofia e letteratura è provenuta, esplicitamente o implicitamente, da alcune tra le più importanti figure filosofiche degli ultimi due secoli (da Nietzsche e Heidegger a Derrida, Rorty e Cavell), è altrettanto vero che tale questione è stata formulata, per lo più, entro quadri concettuali che difficilmente avrebbero potuto costituire il punto di partenza di uno studio storico organico. Questo numero monografico prova a individuare una strada alternativa attraverso una strategia duplice. Da un lato, si sceglie qui di raccogliere l'utile sollecitazione di Paolo D'Angelo e muovere dal concetto di genere letterario¹. È così possibile concentrarsi, anziché soltanto sulle singolarità stilistiche irripetibili di autori e autrici², su di una tipologia privilegiata di quelle "convenzioni" che, come spiegato da Howard Becker in un testo ormai classico³, hanno la funzione di regolare le pratiche di cooperazione sociale tramite cui, in uno specifico contesto geografico, istituzionale, economico e tecnologico, si rende possibile la produzione, distribuzione e fruizione di opere. Dall'altro, si individua il secolo XVIII quale naturale "laboratorio" dell'indagine.

Siamo consapevoli di come parlare di "generi letterari" in relazione alla filosofia del XVIII secolo significhi ricorrere, almeno in alcuni casi, a categorie formatesi successivamente – la stessa distinzione tra filosofia e letteratura arriva alla sua piena maturazione solo all'inizio del XIX secolo, contemporaneamente all'affermarsi del Romanticismo. Pensiamo, ciononostante, che una ricostruzione incentrata sui generi letterari permetta di far emergere elementi significativi per la comprensione dei testi del secolo in cui sorge e si afferma l'Illuminismo, di portare alla luce la maniera in cui, in quest'epoca, gli aspetti formali sono spesso

* La versione inglese della presente *Nota editoriale* è a cura della Dott.ssa Karen Elaine Whittle, Socia ordinaria Associazione Italiana Traduttori e Interpreti (tessera n. 213011).

¹ P. D'Angelo (a cura di), *Forme letterarie della filosofia*, Carocci, Roma 2012.

² Per questa prospettiva si rinvia a M. Frank, *Stil in der Philosophie*, Reclam, Stuttgart 1992, tr. it. di M. Nobile, *Lo stile in filosofia*, Il Saggiatore, Milano 1994.

³ H. S. Becker, *Art Worlds* [1982], University of California Press, Berkeley, 2008, tr. it. di M. Sassatelli, *I mondi dell'arte*, Il Mulino, Torino 2021.

inscindibili dalle tesi filosofiche espresse; ciò, a maggior ragione in quanto nel XVIII secolo, come speriamo le pagine che seguono contribuiscano a mostrare, parallelamente alla concezione della filosofia e del suo ruolo, anche le scelte stilistiche e formali sono sottoposte a una dinamica di sperimentazione con pochi eguali nella storia della filosofia. Si tratta appunto di un momento storico in cui, per usare una bella espressione di Marco Piazza, la sovrapposizione del canone filosofico con quello letterario crea «un effetto “marea”, in cui un canone sottrae all’altro un lembo di territorio»⁴.

Il XVIII secolo rappresenta il momento storico in cui la filosofia può ormai dirsi completamente emancipata dalla teologia, grazie al processo avviatosi con la prima modernità. Questo significa che, rispetto al secolo precedente, con l’Illuminismo la filosofia cerca di affrancare completamente i suoi fondamenti dalla fede per porsi nuovi problemi e nuovi interlocutori. Uno degli elementi che caratterizzano la rottura dell’Illuminismo rispetto al pensiero precedente – e che ne costituisce anche l’elemento propulsore – è quindi la volontà di «rendere la filosofia popolare», per usare l’espressione cui ricorre Diderot nei *Pensieri sull’interpretazione della natura*, mettendo in campo uno sforzo intenzionale di aumento dei lettori e, soprattutto, delle lettrici delle opere filosofiche, perché «non si tratta di far leggere, ma di far pensare», come aveva scritto Montesquieu nello *Spirito delle leggi* (XI, 20). Così importante è raggiungere nuovi destinatari ed esortarli alla riflessione, che non sarebbe fantasioso affermare che il secolo sia addirittura culminato con il motto oraziano *sapere aude* quando Kant lo ha famosamente ripreso nel suo articolo *Risposta alla domanda che cos’è l’illuminismo?* (1783).

I semi piantati nel tardo XVII secolo, tra cui, in particolare, l’empirismo di Locke, la “repubblica delle lettere” di Bayle e la fisica di Newton, danno nel XVIII secolo nuovi frutti. La novità è insita nell’inedito intreccio che si viene a creare tra pensiero filosofico, scrittura e azione: il filosofo esce dalle Università, considerate spesso troppo conservatrici, e in molti casi anche dalle Accademie, per rivolgersi a un nuovo pubblico – diviene *philosophe*. Come hanno messo in luce le ricerche di Reinhart Koselleck e Jürgen Habermas, uno degli esiti di questo processo sarà proprio la nascita di quella che chiamiamo “opinione pubblica”. La concezione elitaria della filosofia non scompare completamente, alcune questioni sono ancora percepite come riservate a una cerchia ristretta, tuttavia l’impulso dominante è quello di rivolgersi a una più ampia platea, costituita principalmente dalla classe borghese emergente, e nel fare questo i filosofi sono spinti alla sperimentazione stilistica.

A differenza di quanto accadrà con le rivendicazioni di modalità letterarie di scrittura da parte dei pensatori del Romanticismo, le scelte letterarie della filosofia settecentesca si pongono raramente in contrasto con un sapere filosofico-storico-scientifico rigoroso, costituendone piuttosto un diverso tipo di espres-

⁴ M. Piazza, *Alle frontiere tra filosofia e letteratura. Montaigne, Maine de Biran, Leopardi, Pessoa, Proust, Derrida*, Guerini e Associati, Milano 2003, p. 69.

sione o un invito all'approfondimento, anche nel ricorso a generi letterari dal carattere più apparentemente dilettevole. Non si trattava di trovare una nuova forma per la filosofia, quanto di ricercare per una nuova filosofia i mezzi stilistici più adatti alla sua espressione. Tali considerazioni valgono in modo particolare per il romanzo, genere letterario che affiora e si afferma in questo secolo ma che, come ricorda Paolo Quintili nelle pagine che seguono, forse proprio perché precedente a quella separazione tra filosofia e letteratura portata a compimento da Kant, offre la possibilità di mettere alla prova la ragione in situazione. La scelta del genere letterario costituisce non di rado un "principio organizzatore" del pensiero filosofico che, particolarmente quando l'autore ricorre al romanzo o al racconto, è legato alla capacità di congiungere istanze pedagogiche, etiche ed estetiche, anche grazie alla trasformazione e al rinnovamento di alcuni *topoi* letterari già esistenti: il viaggio, l'incontro di società diverse o la vera e propria discussione su temi scientifici o etico-religiosi, come avviene, per citare alcune delle opere più celebri su cui si sofferma Germana Alberti, tanto nei *Gulliver's Travels* di Swift, quanto in *Micromegas* o in *Zadig* di Voltaire.

Possiamo osservare, inoltre, che la critica ai sistemi filosofici fondati sulla metafisica scoraggiava il ricorso esclusivo alla forma del trattato: l'empirismo esigeva di partire dai fatti, dall'esperienza e trarre da essa lo spirito sistematico di un'interpretazione unificante (sempre soggetta però, da ultimo, a possibili revisioni)⁵. Questa capacità della narrazione di costituirsi quale modalità di esperienza proposta al lettore viene interpretata da Matthew Sharpe, sulla scorta di Pierre Hadot, come vera e propria possibilità pratica di un esercizio spirituale filosofico, lo "sguardo dall'alto" che Voltaire propone in *Micromegas*. Anche nel gruppo di romanzi che Colas Duflo e Ariane Revel definiscono "romanzi politici" emerge una caratterizzazione sperimentale. Questo sotto-genere del romanzo, pur non rientrando in una categoria già definita all'epoca, è costituito da "oggetti riconoscibili", ovvero da testi che presentavano alcune caratteristiche comuni, conosciute e facilmente individuabili da parte dei lettori dell'epoca. Accanto alla narrazione utopica, già affermata nei secoli precedenti e che trova spazio anche nel pensiero illuminista – talvolta anche in forma parodistica – vanno affermandosi nuovi modelli: quello della "spia turca" basato principalmente sulle *Lettres persanes* di Montesquieu e quello di impronta pedagogica (si potrebbe dire di educazione del principe) sul modello del *Télémaque* di Fénelon. In modi diversi il ricorso alla finzione dei romanzi consente al pensiero politico di risolvere il problema del rapporto – aporetico nei trattati filosofici – tra singolare e generale. Danielly Llima Dos Santos mostra come la scelta dei diversi generi e sottogeneri del romanzo potesse venir modulata da uno stesso autore in base a esigenze teorico-espressive diverse: Diderot, nello sforzo di esprimere la tesi relativa alla sensibilità universale, ha scelto, a seconda della necessità di mostrare la prevalenza dell'inerzia, dell'attività o di una concomitanza tra le due, sotto-generi differenti:

⁵ Sul rapporto tra retorica ed empirismo si rinvia a J. D. Law, *The Rhetoric of Empiricism. Language and Perception from Locke to I. A. Richards*, Cornell University Press, Ithaca & London 1993.

il romanzo “realistico” (categoria, anche questa, posteriore) con *La Religieuse*, l’anti-romanzo con *Jacques le fataliste et son maître*, infine il dialogo con il *Paradoxe sur le comédien*.

Capace di mobilitare la sensazione e l’emozione e, al contempo, di indurre i lettori alla riflessione, la sperimentazione di una filosofia narrativa trova spazio nel romanzo epistolare, genere ampiamente diffuso nel XVIII secolo, come illustra Luisa Messina, che consente di attivare in chi legge meccanismi di rispecchiamento rispetto ai protagonisti della finzione. A questo coinvolgimento del lettore contribuisce altre volte la messa in scena dell’autore stesso, un autore che è anche filosofo: non solo Diderot, ma anche Rousseau si fa protagonista in diversi testi. Come mostra Andrea Inglese nella sua analisi, questa scelta assume però una forma inedita e dirompente con la pubblicazione delle *Confessions*. Con quest’opera il ginevrino costruisce un meccanismo in cui vita, filosofia e narrazione si intrecciano nella costruzione di un’autodifesa che è anche l’elaborazione di una critica alle norme sociali del tempo, volte all’esclusione del soggetto eccentrico. La questione che attraversa l’opera di Rousseau è quella della coerenza tra principi filosofici e vita vissuta: il giudizio ultimo riguardo a questa problematica relazione spetta però a chi legge.

Quasi a voler trarre le somme mostrandone il lato inquietante o a rovesciare un secolo di romanzo illuminista, Sade ricorre a questo genere letterario per indagare le passioni umane. Il filosofo libertino, spiega Marco Menin, nella strutturazione dei suoi romanzi, concepiti come meccanismi di produzione della riflessione filosofica, crea sistemi di personaggi che non si limitano a enunciare una filosofia, ma la presentano e rappresentano con le loro stesse vicissitudini. Guilherme G. Diniz, dal canto suo, sottolinea che i romanzi di Sade rispondono alla necessità di “dire tutto”, ma anche, al contempo, a quella di attribuire alla scrittura un ruolo fondamentale per la sua filosofia libertina: l’accumulazione crescente di immagini che caratterizza i romanzi sadiani realizza una temporalità immaginaria, che consente al lettore una presa di coscienza delle proprie passioni e del proprio libertinaggio, impossibile senza l’elemento di mediazione del testo. Secondo Marc Hersant è però in quattro poesie poco note, scritte durante la prigionia alla Bastiglia (*La Vérité, Les Dangers du libertinage ou les Suites du dégoût, La Mère e L’Infâme Thémis*), che Sade trova lo spazio non solo per esporre in modo chiaro i capisaldi della sua filosofia libertina, ma soprattutto per celebrarla o, anzi, monumentalizzarla nel genere letterario più nobile: la poesia in versi alessandrini. Se Sade, la cui passione per il teatro è nota almeno quanto i suoi insuccessi drammaturgici, si volge al genere elitario – e raro nella filosofia del XVIII secolo – della poesia, al contrario il coetaneo Louis-Sébastien Mercier riesce nel suo teatro a coniugare libertà di scrittura e d’azione politica, mettendo in scena le idee e i temi fondamentali dell’illuminismo. Nell’analisi di alcune opere teatrali di Mercier condotta da Caterina Piccione viene mostrato come, nella fluidità drammaturgica, la filosofia risulti inscindibile dall’azione e la parola detta in scena sia, nelle intenzioni dell’autore, produttrice di verità.

Nota editoriale

Se il *case study* del XVIII secolo sarà risultato fruttuoso e convincente, come speriamo, ci si potrà forse augurare che l'analisi storica dei rapporti tra generi letterari e idee filosofiche possa arricchirsi in futuro di ulteriori capitoli relativi ad altre epoche e luoghi geografici, andando magari – perché no? – a intersecarsi e ibridarsi con ambiti di studio quali le *digital humanities*, la sociologia della conoscenza e del lavoro accademico, i *media studies*, sempre nell'ambito metodologicamente ospitale di quella che viene qui chiamata storia delle idee.



Editorial note

Raffaele Ariano, Valentina Sperotto

Would it be possible to write a history of philosophy's forms of expression that was at the same time a social history of the role of philosopher? Perhaps unsurprisingly, hitherto such a question has had little follow-up. Indeed, while the proposal to problematize the boundaries between philosophy and literature may have come, explicitly or implicitly, from some of the most important philosophical figures of the last two centuries (from Nietzsche and Heidegger to Derrida, Rorty and Cavell), for the most part it has been formulated within conceptual frameworks which would struggle to prompt an organic historical study. This monographic issue tries to use a dual strategy to identify an alternative route. First, it chooses to take up the handy hint from Paolo D'Angelo to take the concept of literary genre as a starting point.¹ This makes it possible to concentrate, rather than on different authors' singular, unrepeatable styles,² on those particular favoured "conventions" whose function, as explained by Howard Becker in his now classic text,³ is to regulate the social cooperation practices enabling the production, distribution and fruition of works of art in a specific geographic, institutional, economic and technological context. Second, it pinpoints the eighteenth century as the natural investigative field.

We are aware that, in speaking of "literary genres" in relation to eighteenth-century philosophy, categories will have to be used which, in some cases, formed later on. Indeed, the distinction between philosophy and literature only achieved full maturity at the start of the nineteenth century, alongside the development of Romanticism. All the same, we think that a reconstruction centred around literary genres can reveal significant elements for the comprehension of texts from the century of Enlightenment's emergence and establishment. Furthermore, it can cast light on how, in this period, it is often impossible to separate formal aspects from the philosophical theories expressed. Indeed, as we hope the following pages will help to show, parallel to the conception of philosophy and its role,

¹ P. D'Angelo (ed.), *Forme letterarie della filosofia*, Carocci, Rome 2012.

² For this perspective, please see M. Frank, *Stil in der Philosophie*, Reclam, Stuttgart 1992, Eng. trans. 'Style in Philosophy. Part I', *Metaphilosophy*, vol. 30, no. 3, 1999, pp. 145-167 and 'Style in Philosophy. Parts II and III', *Metaphilosophy*, vol. 30, part 4, 1999, pp. 264 – 301.

³ H. S. Becker, *Art Worlds* [1982], University of California Press, Berkeley, 2008.



Editorial note

the eighteenth century saw an experimentation in style and form with few equals in the history of philosophy. In fact, to use a beautiful turn of phrase by Marco Piazza, it was a moment in history when the overlap between the philosophical and the literary canons created ‘a “tidal” effect’, in which one canon swept away a part of the other’s “territory”.⁴

The eighteenth century marked the point in history when philosophy could claim its complete emancipation from theology, thanks to the process initiated in early modernity. So, with respect to the previous century, Enlightenment philosophy sought to free itself from its religious foundation in order to pose new problems and find new interlocutors. A characteristic and propelling factor in Enlightenment’s break from previous thought was therefore the desire to ‘popularize philosophy’, to borrow the expression used by Diderot in his *Thoughts on the Interpretation of Nature*. The intent was to increase the male and above all female readership of philosophical works, because ‘my business is not to make people read, but to make them think’, as Montesquieu wrote in *The Spirit of Laws* (XI, 20). Such was the importance of reaching new readers and exhorting them to reflect that it would be no exaggeration to state that the century culminated with Horace’s motto *sapere aude* when Kant famously used it in his answer to the question: *What is Enlightenment?* (1783).

The seeds planted in the late seventeenth century, including in particular Locke’s empiricism, Bayle’s ‘republic of letters’ and Newton’s physics, bore new fruit in the eighteenth century. The novelty lay in the unprecedented combination of philosophical thought, writing and action: addressing a new public, the philosopher who came out of universities, often considered too conservative, and in many cases also academies, became a *philosophe*. As highlighted in the research of Koselleck and Habermas, one of the upshots of this process was the birth of what we call “public opinion”. Without doubt, the elitist conception of philosophy did not completely vanish, and some issues were still considered reserved for a closed circle. Nevertheless, the dominant impulse was to address a broader platform, mainly the emerging bourgeois class, which drove philosophers to dabble in different styles.

Unlike the Romantic thinkers’ claims to literary writing forms, the literary choices of eighteenth-century philosophy were rarely counter to rigorous philosophical-historical-scientific knowledge. Instead, they created a different type of expression or an invitation to further investigation, even when they used apparently more pleasant literary genres. The goal was not to find a new form for philosophy, but to seek the most apt stylistic means for the expression of a new philosophy. This is particularly true for the novel, the literary genre that appeared and took root in this century. However, as Paolo Quintili reminds us in the following pages, maybe because it anticipated the separation of philosophy from literature made definitive by Kant, the novel offered the possibility of put-

⁴ M. Piazza, *Alle frontiere tra filosofia e letteratura*. Montaigne, Maine de Biran, Leopardi, Pessoa, Proust, Derrida, Guerini e Associati, Milan 2003, p. 69, own translation.

ting philosophical reasoning to the test in a concrete situation. It was not rare for the choice of literary genre to be a principle upon which to “organize” philosophical thought. In particular when the author chose the novel or story, it was because of their ability to combine the pedagogical, the ethical and the aesthetic. In so doing, they might also transform or reboot some existent literary *topoi*: the journey, the encounter with different societies, or a real discussion around scientific or ethical-religious topics, as is the case of some of the most famous works focused on by Germana Alberti, such as Swift’s *Gulliver’s Travels* or Voltaire’s *Micromégas* or *Zadig ou la destinée*.

Furthermore, we can observe that the criticism of metaphysical philosophical systems discouraged the exclusive use of the treatise as a form: the springboard of empiricism had to be facts and experience, from which to systematically glean a single interpretation (ultimately, however, always subject to possible revisions).⁵ Narrative’s ability to offer itself to the reader as experience is interpreted by Matthew Sharpe, in the wake of Pierre Hadot, as providing the real possibility of a practical philosophical spiritual exercise, the “view from above” that Voltaire proposes in *Micromégas*. The group of novels defined by Colas Duflo and Ariane Revel as “political novels” reveal their experimental nature. This subgenre of the novel, despite not falling into a ready-defined category at the time, was made up of “recognizable objects”, in other words, texts with some common characteristics, known and easily identifiable by readers of the time. Alongside the utopian narrative, already established in previous centuries and also finding room in Enlightenment thought – at times even as parodies – new models were becoming established: that of the ‘Turkish spy’ mainly based on Montesquieu’s *Lettres persanes* and the pedagogical one (one could say of the education of a prince) following the model of Fénelon’s *Télémaque*. In different ways, the use of fiction in novels allowed political thought to resolve the problem of the relationship – aporetic in philosophical treatises – between singular and general. Danielly Llima Dos Santos shows how the same author could choose different genres and subgenres of the novel depending on the theoretical-expressive requirements: Diderot, in the effort to express his theory on universal sensibility, chose different subgenres depending on whether he needed to show the prevalence of inertia, activity or both: the “realistic” novel (another later category) with *La Religieuse*, the anti-novel with *Jacques le fataliste et son maître*, and finally the dialogue with *Paradoxe sur le comédien*.

Capable of mobilizing feeling and emotion and at the same time of causing readers to reflect, narrative philosophy found a testbed in the epistolary novel. As illustrated by Luisa Messina, it was a common genre in the eighteenth century, one which enabled the reader to mirror him- or herself in the protagonists of the fiction. Other times, the author-cum-philosopher’s first-person presence helped

⁵ On the relationship between rhetoric and empiricism, please see J. D. Law, *The Rhetoric of Empiricism. Language and Perception from Locke to I. A. Richards*, Cornell University Press, Ithaca; London 1993.

Editorial note

involve the reader: not just Diderot, but also Rousseau made themselves the protagonists of various texts. As shown by Andrea Inglese in his analysis, however, with the publication of the *Confessions* this choice took on a new and disruptive form. With this work, the philosopher from Geneva built a mechanism in which life, philosophy and narrative came together to set up a self-defence that was at the same time a critique of the social mores of the time, aimed at excluding the eccentric subject. The question posed in Rousseau's work concerns the coherence between philosophical principles and real life: nevertheless, the last judgement was up to the reader.

Almost as if to want to take stock by showing its disturbing side or overturning a century of enlightened novels, Sade used this literary genre to investigate the human passions. As explained by Marco Menin, in structuring his novels, conceived of as mechanisms to trigger philosophical reflection, the libertine philosopher creates casts of characters who do not just voice a philosophy but present and represent it with their own experiences. In turn, Guilherme G. Diniz underlines that Sade's novels respond to the need to "lay everything bare", but also at the same time to give writing a fundamental role in his libertine philosophy: the growing pile of images in Sade's novels creates an imaginary time, enabling the reader to become conscious of his or her own passions and libertinage in a way that would have been impossible without the mediation of the text. According to Marc Hersant, however, it is in four little-known poems, written during his imprisonment at the Bastille (*La Vérité, Les dangers du libertinage ou les Suites du dégoût, La Mère* and *L'Infâme Thémis*), that Sade found room not only to put the pillars of his libertine philosophy on clear display, but above all to celebrate or even monumentalize it in the noblest literary genre: poetry in alexandrine verse. While Sade, whose passion for theatre is at least as well-known as his dramaturgical flops, addressed the elitist – and rare in eighteenth-century philosophy – genre of poetry, on the contrary, his peer Louis-Sébastien Mercier managed to combine freedom of writing and political action in his theatre, bringing fundamental Enlightenment ideas and topics to the stage. The analysis by Caterina Piccione of some of Mercier's theatrical works shows the impossibility of separating the philosophy from the action in the dramaturgical flow and the author's intentions for the word spoken on stage to produce the truth.

It is our wish that the eighteenth-century case study can bear compelling fruit. We also hope that in future additional chapters might be added to the historical analysis of relations between literary genres and philosophical ideas, concerning other eras and geographical places. And – who knows? – they could even intersect with spheres of study such as the digital humanities, sociology of knowledge and academic work, and media studies, remaining in the methodologically hospitable environment of what here is called the history of ideas.



Filosofia e generi letterari nel XVIII secolo



I romanzi della Ragione
La *philosophie littéraire* al secolo dei Lumi:
i modelli di Diderot e Voltaire

Paolo Quintili
(Università degli studi di Roma Tor Vergata)
quintili@lettere.uniroma2.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*.

Title: The Novels of Reason. La *philosophie littéraire* in the Age of Enlightenment: the models of Diderot and Voltaire.

Abstract: The hermeneutic category of «*philosophie littéraire*» (developed by P. Macherey) is useful for understanding the scope of the works of the philosopher-writers who use the novel and the short story to do philosophy, at the age of the Enlightenment. The notion of «literature» was formed towards the end of the eighteenth century in the works of Lessing, Diderot and Madame de Staël, when the Kantian (contemporary) concept of «philosophy», at the same time, took shape in the system of Criticism. From the perspective of this «*philosophie littéraire*», the essay deals with the productions of Voltaire and Diderot, noting their character as *heuristic investigations* (M. Kundera) on the hidden and unspoken aspects of the historical reality with which they are confronted. Voltaire, in *Zadig*, clarifies the meaning of reason in history and the meaning of a «philosophy of history», sketching out the new notion of «serendipity». Diderot, in *Jacques le fataliste* (great novel of serendipity), initiates an ironic reflection on freedom and the necessity of human actions, under the sign of Spinoza. Both open new perspectives of philosophical reflection on the register of a *philosophie littéraire* still to be developed.

Keywords: Philosophy, literature, «literary philosophy», heuristic, novel, materialism, fate, serendipity.

1. *I contorni della nozione di philosophie littéraire*

La lunga storia dei rapporti tra la filosofia e la letteratura prende corpo, come storia culturale, a partire dal momento in cui si viene categorizzando il moderno concetto di «letteratura», con i suoi caratteri, stilemi, metodi ecc. separati da quelli filosofici o scientifici, sul finire del secolo XVIII, nelle opere di Lessing¹,

¹ G. E. Lessing, *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, meglio note come *Literaturbriefe*, rivista apparsa a Berlino tra il 1759 e il 1765, ispirata alle idee letterarie del circolo enciclopedico francese.

Diderot (*Encyclopédie*)² e di Madame de Staël Staël³. È merito di Pierre Macherey l'aver inquadrato filosoficamente il problema e aver messo a punto la nozione di «*philosophie littéraire*» per designare una modalità possibile di ricongiungimento dei due concetti – separati nella/dalla modernità –, di letteratura e filosofia, per indicare «*la vocation spéculative de la littérature, en soutenant qu'elle a authentiquement valeur d'une expérience de pensée: c'est en ce sens qu'on parlera de "philosophie littéraire"*»⁴. Diderot, in particolare, è cosciente più di altri, come osserva lo stesso Macherey, del cambiamento intercorso nei tempi moderni tra la forma «antica» e quella attuale, nello scrivere letterario e nel pensare filosofico: «*Un sage était autrefois un philosophe, un poète, un musicien. Ces talents ont dégénéré en se séparant: la sphère de la philosophie s'est resserrée; les idées ont manqué à la poésie; la force et l'énergie aux chants; et la sagesse, privée de ces organes, ne s'est plus fait entendre aux peuples avec le même charme*»⁵. Macherey constata infine che in Kant, in particolare, la separazione è definitivamente compiuta; e si inaugura così il modo contemporaneo del filosofare, secondo i criteri di partizione delle tre *Critiche*⁶.

Partizione oggi oramai acquisita – soprattutto a livello accademico e universitario – spesso essa impedisce e ostacola i tentativi di lavoro transdisciplinare, che vengono svalutati a forme di «impressionismo letterario» o di ricerche «minori». È tempo invece di prendere spunto dalle considerazioni di Macherey per valutare in modo nuovo il *mélange* delle due forme d'espressione che per millenni sono rimaste unite sotto il medesimo segno di opere di «saggezza» – cos'altro sono i dialoghi platonici, ad esempio, se non dei capolavori letterari e filosofici, in cui i due corni, le due nature dell'opera sono indissociabili? – per individuarne i punti di forza che ne costituiscono la loro piena autenticità.

² D. Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, Paris, 1757, troisième *Entretien*, in *Œuvres complètes*, éd. par R. Lewinter, Paris, Club Français du Livre, 1970, to. II, p. 198; vedi anche gli articoli «Littérature» e «Lettres» dell'*Encyclopédie*, di De Jaucourt, che portano testimonianza di tale separazione.

³ Anne-Louise-Germaine Necker, baronne de Staël-Holstein, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, À Paris, chez Maradan Libraire, 1800; éd. par A. Blaesche, Garnier «Classiques», Paris 2021.

⁴ P. Macherey, *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, Hermann, Paris 2013; testo apparso nel 1990 con il titolo: *A quoi pense la littérature?*, Paris, PUF.

⁵ Diderot, *Entretiens*, cit. in Macherey, *Philosopher avec la littérature*, cit., pp. 34-35 (*supra*, nota 2).

⁶ P. Macherey, *Philosopher avec la littérature*, cit., pp. 35-36: «Kant, se situant de l'autre côté de cette fracture, a légitimé le partage que celle-ci avait instauré, dans le contexte d'une radicale révolution de pensée, qui excluait tout retour à l'état antérieur: "Il n'existe pas de belles sciences, mais seulement des beaux-arts... Une science qui devrait être belle comme telle est un non-sens. Car si on lui demandait, en tant que science, des principes et des preuves, on n'obtiendrait que des paroles pleines de gout (bons mots)" [Kant, *Critique de la faculté de juger*, chapitre 44, tr. fr. de Philonenko, Vrin, 1965, p. 136]. Le vrai, il vaudrait donc mieux que ce soit laid: récusant l'antique confusion du vrai et du beau, Kant a installé entre eux une limite infranchissable, et posé que soumettre le discours spéculatif à un jugement de goût ce serait en affaiblir la teneur rationnelle».

2. Milan Kundera e l'arte del romanzo

Il grande scrittore cecoslovacco Milan Kundera (1929) ha proposto una tesi suggestiva, a proposito della funzione culturale e storica del romanzo europeo moderno:

Io penso che fondatore dei Tempi moderni non sia solo Descartes, ma anche Cervantes. Forse proprio di lui i due fenomenologi [Husserl e Heidegger] non hanno tenuto il dovuto conto nel giudicare i Tempi moderni. Intendo dire: se è vero che la filosofia e le scienze hanno dimenticato l'essere dell'uomo, è tanto più evidente che con Cervantes ha preso forma una grande arte europea che altro non è se non l'esplorazione di questo essere dimenticato. In effetti, tutti i grandi temi essenziali che Heidegger analizza in *Essere e tempo*, giudicandoli trascurati da tutta la filosofia europea anteriore, sono stati svelati, mostrati, illuminati da quattro secoli di romanzo (quattro secoli di reincarnazione europea del romanzo). Nel modo che gli è proprio, secondo la logica che gli è propria, il romanzo ha scoperto, uno dopo l'altro, i diversi aspetti dell'esistenza.⁷

Kundera ha qui messo a punto la sua tesi originale del rapporto intimo tra la forma-romanzo moderna e la *verità* dell'essere che questa disvela, secondo la celebre etimologia heideggeriana di *a-létheia*: «non-nascondimento», «disvelamento». La tesi di Kundera sostiene che il ruolo storico del romanzo sia un ruolo eminentemente *critico*. Al romanzo spetta il compito di non nascondere, di «disvelare» appunto, ossia di raccontare criticamente i lati nascosti dell'esistenza storica dell'uomo, in quei domini ai quali la filosofia stessa non ha accesso. Tale tesi, a mio avviso, può valere oggi anche per altre forme di espressione artistica, non logico-narrative, come la pittura, il cinema o il teatro⁸.

Nel collocare il proprio compito di romanziere nell'alveo del romanzo moderno, da Cervantes a noi, animato dalla «passione del conoscere», Kundera individua dunque delle funzioni *euristiche* proprie della scrittura romanzesca – il romanzo è «arte della scoperta» e la storia del romanzo è storia di scoperte dell'essere umano storico nascosto – nelle sue diverse età, appunto da Cervantes a oggi. È qui che intervengono, sulle forme del narrare, le lezioni di Diderot, Sterne e Vivant Denon. Questi autori hanno messo in moto una macchina narrativa, l'ultima prima dell'avvento del romanzo psicologico ottocentesco, che dà a

⁷ M. Kundera, *L'arte del romanzo*, tr. it. di E. Marchi, Adelphi, Milano 1988, p. 17.

⁸ Ivi, p. 16: «Il progresso scientifico aveva spinto l'uomo nel tunnel delle discipline specializzate. Più aumentava il suo sapere, più egli perdeva di vista tanto l'insieme del mondo quanto se stesso, affondando così in quello che Heidegger, discepolo di Husserl, chiamava, con una formula bella e quasi magica, "l'oblio dell'essere". Quello stesso uomo che Descartes aveva eretto un tempo a "signore e padrone della natura" diventa una semplice cosa per le forze (della tecnica, della politica, della Storia) che lo superano, lo travalicano, lo possiedono. Il suo essere concreto, il suo "mondo della vita" (*die Lebenswelt*) per queste forze non ha più nessun valore e nessun interesse: è eclissato, è già caduto nell'oblio»; cfr. P. Quintili, *Filosofie a teatro. Studi di messa in scena filosofica delle idee*, Biblion Edizioni, Milano 2021.

conoscere un *di più di senso* intorno alla realtà storica dell'uomo altrimenti inattingibile, con la sola forza dei concetti⁹. È la storia stessa del romanzo filosofico del Settecento, una *philosophie littéraire* fatta dagli stessi *Philosophes*¹⁰.

3. I massimi rappresentanti del roman philosophique. Voltaire e Diderot

Gli iniziatori del genere del *roman philosophique*, anche nella forma minore del *conte philosophique* che ne costituisce una derivazione¹¹, sono da considerarsi, è noto, Voltaire (*Zadig*, 1747-48) e Diderot (*I Gioielli indiscreti*, 1747, *Jacques il fatalista*, 1778). Quali le caratteristiche del genere?¹² Eccone le principali: 1/ lo spostamento spazio-temporale dell'asse soggettivo: orientalismo e/o esotismo¹³ e

⁹ Ivi, p. 19: «*Tristram Shandy*, di Laurence Sterne, e *Jacques le Fataliste*, di Denis Diderot, mi appaiono oggi i due più grandi romanzi del Settecento, concepiti entrambi come un gioco grandioso. Due vette della leggerezza che mai, né prima né dopo, sono state raggiunte. In seguito, il romanzo si lasciò impastoiare dall'imperativo della verosimiglianza, dal realismo dell'ambientazione, dal rigore della cronologia. Abbandonò le possibilità contenute in quei due capolavori, che sarebbero potute servire come base per un'evoluzione del romanzo diversa da quella che conosciamo (sì, perché si può immaginare anche un'altra storia del romanzo europeo...)».

¹⁰ Mi permetto di rinviare al mio saggio: P. Quintili, *Kundera et Diderot. Echos des Lumières et du libertinisme dans le roman contemporain*, in L. Bianchi-N. Gengoux- G. Paganini (a cura di), *Philosophie et libre pensée / Philosophy and Free Thought. XVII^e et XVIII^e siècles*, Honoré Champion, Paris 2017, pp. 541-553.

¹¹ Cfr. P. Quintili, *I contes philosophiques come genere filosofico*, in U. Eco-R. Fedriga (a cura di), *La filosofia e le sue storie. L'età moderna*, Laterza, Roma-Bari 2017, pp. 460-474.

¹² La definizione standard di «romanzo», memore della separazione considerata nel §1, è reperibile in *Le Garzantine. Enciclopedia universale*, 10^a ed., Milano, Garzanti, 2008: «Estesa narrazione in prosa (a eccezione del r. medievale che è in versi) di vicende reali o immaginarie, in terza o in prima persona; l'ambientazione può essere storica, contemporanea o fantastica. Non ignoto alle letterature classiche (Longo Sofista, Petronio), il r. fiorì nel medioevo come racconto popolare, in lingua romanza (onde il nome), di avventure eroiche e amorose (Roman d'Alexandre, Roman de Tristan ecc.) o di trame allegorico-didattiche (Roman de la Rose, Roman de Renard). Nuovi modelli si delineano tra il '500 e il '600: il r. pastorale (Arcadia di Sannazaro), quello comico-fantastico (*Gargantua e Pantagruel* di Rabelais), picaresco, eroico-galante (Gomberville, Mlle de Scudéry), educativo (Fénelon), psicologico-sentimentale (Mme de La Fayette). A parte va considerato il *Don Chisciotte* di Cervantes che, ponendo il conflitto tra epica cavalleresca e rappresentazione della vita quotidiana, segna la nascita del r. moderno come "epopea borghese" (Hegel). Con questo ruolo si sviluppano le forme di r. del '700 e dell'800: il r. ideologico e sociale (Diderot, Defoe, Swift, Fielding), esotico (Bernardin de Saint-Pierre), epistolare (dove le vicende, per lo più patetiche, sono esposte in una serie di lettere, come nel *Werther* di Goethe o nell'*Ortis* di Foscolo), nero o gotico (basato su episodi macabri e atmosfere misteriose, come in A. Radcliffe e H. Walpole), storico (Scott, Manzoni)».

¹³ Cfr. E. Agazzi, *I mille volti di Suleika. Orientalismo ed esotismo nella cultura europea tra '700 e '800*, Artemide, Roma 1999 (Introduzione, pp. 7-22); D. Brahimi, *Enjeux et risques du roman exotique français*, in A. Buisine-N. Dodille-C. Duchet (a cura di), *L'exotisme*, Didier Érudition, Paris 1988, pp. 11-18; B. Vinken, *L'espace exotique du sériel et la différence sexuelle chez Jean-Jacques Rousseau*, in D. de Courcelles (a cura di), *Littérature et exotisme*, Paris: École des Chartes, 1997, pp. 61-78; L. Wolff, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford University Press, Stanford (CA) 1994; e l'ormai classico E. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2004 [1977¹].

conseguente rovesciamento delle prospettive del senso comune; 2/ Stile epistolare: una prima persona, o «io sperimentale narrante» (Kundera), parla e racconta a terzi, di terzi e di sé. 3/ coinvolgimento del lettore nella narrazione, secondo la tecnica della *preterizione* (si dice di non dire una cosa e invece la si nomina, dandole così maggior rilievo) e della *percontatio* (si chiede di dire, di narrare un racconto, per questo o quel motivo, interloquendo con il lettore e invitandolo a esercitare il suo senso critico; anche attraverso una domanda impiegata non per ottenere informazioni, ma con fini retorici al posto di un'affermazione, rivolta qui al lettore).

Tra i due *Philosophes* romanzieri il primato – quanto meno anagrafico – va a François-Marie de Arouet (1694-1778). La lezione di Voltaire, in particolare, marca l'inizio di un genere molto particolare. Un manifesto programmatico di tale genere è il racconto allegorico tardo dal titolo *Éloge historique de la raison* (1775)¹⁴. Che ruolo svolge la ragione, come portatrice di verità filosofica, all'interno della struttura del romanzo? Solo alla fine della sua carriera di scrittore, Voltaire scriverà questo breve racconto, in cui mette in chiaro il proprio concetto di *Raison*.

La Ragione è un personaggio allegorico che parla alla prima persona, racconta la propria storia per bocca di un certo «signor M***» che ne presenta tutte le virtù dinanzi a un'Accademia di provincia. La Ragione narra qui le proprie avventure e disavventure nella Storia. Voltaire, è noto, è l'inventore del concetto di «filosofia della storia». Nel *Saggio sul regno di Luigi XIV* (1751) e nel *Saggio sui costumi e sullo spirito delle nazioni* (1756¹) viene coniata e utilizzata una nozione che avrà un gran futuro, con Hegel e l'idealismo tedesco¹⁵. In cosa consiste la *philosophie de l'histoire* secondo Voltaire? Quali sono i suoi fini?¹⁶

Il filosofo della storia, a differenza del semplice *historien*, è in grado, o deve essere in grado, di cogliere i «grandi disegni» umani e le linee di forza che attraversano, sotterranei o invisibili, il percorso della storia dei meri accadimenti, quella che sarà detta, più tardi, la storia «evenemenziale» (Braudel). È questo il

¹⁴ Voltaire, *Éloge historique de la raison. Prononcé dans une Académie de province par M****, in *Romans et contes*, édition établie par F. Deloffre et J. Van den Heuvel, Gallimard, Paris 1979, pp. 567-575.

¹⁵ Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII*, Introduction, bibliographie, relevé des variantes, notes et index par R. Pomeau, Garnier, Paris 1990, vol. I, p. 3: «I. CHANGEMENTS DANS LE GLOBE. Vous voudriez que des philosophes eussent écrit l'histoire ancienne, parce que vous voulez la lire en philosophe. Vous ne cherchez que des vérités utiles, et vous n'avez guère trouvé, dites-vous, que d'inutiles erreurs. Tâchons de nous éclairer ensemble; essayons de déterrer quelques monuments précieux sous les ruines des siècles. Commençons par examiner si le globe que nous habitons était autrefois tel qu'il est aujourd'hui». L'*Introduction* (pp. 3-193) dell'*Essai* è la parte più antica del testo che Voltaire aveva in una prima edizione a parte intitolato «Philosophie de l'histoire» (1765) poi integrata nel *Saggio* (1769).

¹⁶ Voltaire, *La philosophie de l'histoire*, Critical edition by J. M. Brumfitt, The Voltaire Foundation, Oxford 1969 [in *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, vol. XXVIII, Les Délices, Institut et Musée Voltaire, Genève 1963¹].

luogo della «ragione» storica. Il filosofo dunque *trova senso* alla storia, le assegna un senso nella lunga durata, al di là delle grandi gesta dei suoi singoli «eroi». Tuttavia, trovare questa *Raison* non equivale a giustificare tutto ciò che accade in nome di una logica nascosta, al contrario. La ragione scopre anche l'assurdo nella storia: i crimini, le violenze, le irragionevolezza che il filosofo non manca di sferzare criticamente. È storia, perciò, dei costumi, degli usi, delle arti ecc. *Storia dei popoli* come *magistra vitae*, che insegna anzitutto quali errori gli uomini non dovrebbero commettere più. Caso esemplare, il massacro della notte di San Bartolomeo (1572) e le guerre di religione nel loro insieme¹⁷. È così scoperto da Voltaire il vero «continente storia» (L. Althusser), come racconto documentato dei fatti, in funzione di un progetto di trasformazione – in meglio, per il progresso – dell'umanità.

A questo riguardo, sulla visione tradizionale, teologica, della storia, un riferimento importante va a Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704), vescovo di Meaux, grande intellettuale della Francia dell'*âge classique*, che scrisse nel 1681 un celebre *Discours sur l'histoire universelle*. La tesi centrale di Bossuet è che la storia umana ha un *tèlos* divino, è storia della salvezza, ha come protagonisti i grandi uomini che segnano il cammino dell'umanità, i santi anzitutto, guidati da un disegno della Provvidenza. Questa storia provvidenziale ha dunque un *fine*, uno scopo preciso: la conquista della vita (o della dannazione) eterna. Il *tèlos* profondo della storia è la salvezza dell'anima, la dinamica temporale segue una linea retta che ha un inizio (la Creazione) e un(a) fine: il Giudizio universale, la resurrezione dei morti, con conseguente *salut* o *damnation éternelle*¹⁸.

Voltaire – che pure apprezzava l'intelligenza, la maestria oratoria e lo spirito di Bossuet – cambia radicalmente senso al concetto di «storia». Il *tèlos* diviene infinito e aperto, contingente. La storia umana non conosce più *il disegno* preordinato dalla Provvidenza, mirante a un punto d'approdo finale, un fine escatologico, *ton eskatòn*: «le cose estreme». Questa storia, per Voltaire, è un processo *infinito* guidato dalla sola progettualità degli uomini o, molto più spesso, dalla

¹⁷ È noto l'orrore che Voltaire esprime sempre, nei riguardi dei crimini commessi in nome della religione e della politica, cfr. *Essai sur les mœurs*, cit., vol. II, p. 443: «Les Espagnols, au siège de Harlem (1573), ayant jeté dans la ville la tête d'un de leurs prisonniers, les habitants leur jetèrent onze têtes d'Espagnols, avec cette inscription: 'Dix têtes pour le payement du dixième denier, et l'onzième pour l'intérêt'. Harlem s'étant rendu à discrétion, les vainqueurs font pendre tous les magistrats, tous les pasteurs, et plus de quinze cents citoyens: c'était traiter les Pays-Bas comme on avait traité le nouveau monde. La plume tombe des mains quand on voit comment les hommes en usent avec les hommes».

¹⁸ Cfr. J.-B. Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle à Monseigneur le Dauphin, pour expliquer la suite de la religion, & les changements des empires. Première partie, depuis le commencement du monde jusqu'à l'empire de Charlemagne*, chez J. Mabre-Cramoisy, Paris 1681, p. 9: «Voilà ce qui s'est passé en 1656 ans. Tel est le commencement de toutes les Histoires, où se découvre la toute-puissance, la sagesse, & la bonté de Dieu: l'innocence heureuse sous sa protection: sa justice à venger les crimes, & en même temps sa patience à attendre la conversion des pécheurs: la grandeur & la dignité de l'homme dans sa première institution: le génie du genre humain depuis qu'il fut corrompu».

spinta delle passioni universali (degli individui e dei popoli), sempre diversa, ma guidata da una forza costante, propria, tipica della natura umana: la *perfezzabilità*. A cosa tende l'uomo nei propri atti storici? A perfezionare se stesso, a migliorare le proprie condizioni (materiali) di vita, ad affermare il proprio essere (progresso), nel bene come nel male. E due sono le passioni *etiche* fondamentali (e all'apparenza contraddittorie) che alimentano la perfezzabilità: *a*) la volontà di dominio; *b*) l'istinto di giustizia¹⁹. Queste passioni entrano spesso in conflitto tra loro, anche nel medesimo individuo o nel medesimo popolo. Il compito del filosofo è di mostrare all'opera queste forze, di raccontarle e così darne una rappresentazione intellegibile *utile* ai suoi contemporanei. La «madre» della storia è perciò la *Raison*; e la figlia, la Verità²⁰.

Nel racconto allegorico *Éloge historique de la raison*, il personaggio centrale, la Ragione, è presentato infatti come una Grande Madre, accompagnata e aiutata, nella storia, dalla figlia Verità. Entrambe, dal tempo dei Cesari (ossia dal venir meno della centralità del *lògos* greco), fino all'età di Erasmo da Rotterdam – autore del celebre *Elogio della follia* (1511) in età rinascimentale –, si tengono ben nascoste in fondo a un pozzo, in un luogo segreto e lontano dagli uomini. Perché altrimenti verrebbero immancabilmente sgozzate. Nel momento in cui il Signor M*** dell'Accademia di provincia scrive il suo nuovo *Elogio*, è giunto il tempo in cui la Ragione deve di nuovo rivelarsi agli uomini e operare il mezzo a loro, per evitare che si autodistruggano. Nel mondo, e a Roma segnatamente, dopo la caduta di Cesare, regnano la Politica, accompagnata dalle sue fedeli sorelle: la Furbizia e l'Avarizia. Osserva Voltaire: «La ragione non aveva alcun motivo per trovarsi là. Allora la Politica regnava a Roma; aveva per ministre le due sorelle, la Furbizia e l'Avarizia. Si potevano vedere l'Ignoranza, il Fanatismo, il Furore correre ai suoi ordini in tutta Europa. La Povertà le seguiva ovunque. La Ragione si nascondeva in un pozzo con la Verità sua Figlia. Nessuno sapeva dove fosse quel pozzo; e se lo avessero indovinato, vi si sarebbero calati per sgozzare la madre e la figlia...»²¹.

Voltaire prosegue quindi a sbizzare, in *abrégé*, la sua filosofia della storia, fino al tempo presente, quello delle *Lumières*. Alla caduta di Costantinopoli (1459), da quest'ultimo bastione della razionalità europea, fuggono due o tre intellettuali greci, che trovano rifugio in fondo a quel pozzo. La Ragione e la Verità li nutrono, li proteggono. Questi infine, dopo un certo tempo, prima di morire, tornano alle corti di Francesco I e Carlo V (Rinascimento) a trasmettere il loro sapere. Sembra l'inizio di una nuova Grecia che s'avvia nel cammino della rinascenza del comportamento razionale tra gli uomini. Ma le cose non stanno così, gli uomini continuano a seguire gli antichi errori, a obbedire

¹⁹ Cfr. Voltaire, articolo «HISTOIRE», in J. Le Rond d'Alembert, D. Diderot, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1780), Le Breton-Briasson-David-Durand, vol. VIII (1765), pp. 220b-225b.

²⁰ Cfr. Voltaire, *Éloge historique de la raison*, cit., p. 570.

²¹ Ivi, pp. 568 [traduzione nostra].

all'autorità del tiranno «Politica», seguito dai suoi antichi ministri, «Furbizia» e «Avarizia». Siamo nel secolo XVI. Seguirà l'avvento del razionalismo «classico» (Descartes, Spinoza, Leibniz ecc.), che cade proprio nel periodo di maggiori tensioni storiche, a tentare di dare una spinta in senso opposto. L'esito di tutto ciò è l'*indefinibilità* della «Ragione» storica, il cui significato non può essere fissato una volta per tutte. Voltaire, dunque, non ci dà una definizione ontologica di «ragione» – una risposta alla domanda: «che cos'è?». Mostra *all'opera* la facoltà, nei fatti, nelle azioni, ovvero nelle situazioni individuali, particolari, storiche appunto²².

Così facendo, per antonimi e sinonimi, il lettore coglie, nel sottile gioco dell'ironia narrativa, il significato degli incontri della Ragione e della Verità, individuandoli nelle diverse figure epocali, del periodo di maggior «delirio» dell'umanità (le guerre di religione): Enrico IV, il re tollerante dell'editto di Nantes (1598), Paolo Sarpi, papa Clemente XIV (al secolo, Lorenzo Ganganelli), Maria Teresa d'Austria, Federico II, Gustavo III di Svezia ecc. e i popoli che vennero condotti fuori del labirinto del Fanatismo e dell'Ignoranza. *Per vie sconosciute, invisibili* ... Dalle deboli *lueurs* (i chiarori) del primo Rinascimento e del Seicento, si giunge infine alle *Lumières* del secolo di Luigi XIV.

Ecco che proprio qui un'altra storia è possibile, grazie al romanzo e al *conte philosophique*. Il romanzo filosofico europeo si confronta con questa sfida. Dire quell'*invisible*, quello sconosciuto significato che la storia «evenemenziale», ricavabile dai documenti noti, non dice, non afferma, anzi, spesso *nasconde*. E dare così una definizione della ragione *in situazione*. L'ironia volterriana fa leva sullo scontro tra il noto e l'ignoto (svelato) della storia, tra l'irragionevole che domina e il ragionevole che rivendica, pure smarrito, i propri diritti, con la forza di una più alta verità: il non-nascondimento (*a-lethèia*). Il romanzo filosofico di Voltaire e, poco più tardi, ancor di più, quello di Diderot, sono dunque la risposta (vittoriosa) alla sfida che lancia la Ragione alla/nella Storia, per affermarsi, seppure in una debole misura, nella Storia stessa, quella presente.

Gli antonimi di Ragione, narrati e rappresentati in carne e ossa nel romanzo, servono a tale scopo. Voltaire ci dice chiaramente quali siano gli antonimi della *Raison*, i nemici della Madre Ragione nella Storia. E sono «una folla», una maggioranza schiacciante: Fanatismo, Intolleranza, Furore, Ignoranza, Politica, Avarizia, Furbizia ecc. Quindi, un ordine di valore scalare negativo, dal peggiore al minor Male, è squadernato dal filosofo. Protagonista della storia *nascosta* dell'umanità è in ogni caso, in tutte le figure possibili, il *male* per antonomasia: la *déraison*. I romanzi filosofici incarnano, ciascuno, una o più figure morali (in massima parte negative) della Storia, sottoposte al vaglio del racconto critico. Voltaire ha scritto e pubblicato quindici tra romanzi e racconti. Sono

²² Cfr. D. Sicco, *Voltaire: la politica come azione*, Mimesis, Milano 2021, ampia disamina del «metodo» volterriano, dove anche il politico – accanto al morale e al naturale – è *agito*, non semplicemente teorizzato, definito. Una caratteristica che spinse I. Kant a ritenere Voltaire *non* filosofo, ma scrittore; *supra*, nota 6.

titoli celebri, il cui stile ha fatto scuola, che affrontano ciascuno una figura della *déraison*. Sono le maschere del romanzo filosofico che possono essere elencate in ordine cronologico:

Zadig, ou la destinée; Le monde comme il va; Memnon, ou la sagesse humaine; Les deux consolés; Histoire des voyages de Scarmentado; Micromégas; Histoire d'un bon Bramin; Le blanc et le noir; Jeannot et Colin; Candide, ou l'optimisme; L'Ingénu; L'homme aux quarante écus; la Princesse de Babylone; Pot-Pourri; Les lettres d'Amabed. Vanno considerati parte integrante del progetto due racconti non raccolti da Voltaire: *Le Crocheteur borgne; Così-sancta*²³. Alla lista occorre infine aggiungere una serie di *Mélanges*, storie filosofiche, apologhi e brevi allegorie, tra i quali il racconto/apologo, estremamente importante (e troppo sottovalutato), qui analizzato, l'*Éloge historique de la Raison*. Voltaire stesso raccolse i suoi testi filosofico-letterari in un'edizione che portava il titolo di *Romans allégoriques, philosophiques, etc.* (1772)²⁴.

Prendiamo a modello il romanzo che dà avvio al ciclo, ed è per questo esemplare del progetto volterriano di *philosophie littéraire*: *Zadig, ovvero il Destino* (1747)²⁵. *Zadig*, come personaggio, è una delle invenzioni più efficaci di soggetto protagonista particolare, tipico del romanzo filosofico. La storia è quella di un uomo saggio, di discreta fortuna, che vive in Oriente, a Babilonia «la grande», metafora rovesciata di Parigi del secolo XVIII. «Uomo di ragione», *Zadig* tenta, con tutte le forze, di essere saggio, di mettere a profitto in società i propri talenti; tenta di farlo, ma le forze storiche che lo attorniano e le circostanze particolari della vita («il Destino») lo precipitano, da una disavventura all'altra, sempre più lontano dalla felicità.

Voltaire presenta l'affresco di un tempo storico preciso – la Francia della metà del Settecento – in cui i fini degli individui sono quelli più *terreni* (la felicità, la ricchezza, l'agio della vita), ripetutamente cercati, perseguiti da *Zadig* stesso attraverso un comportamento razionale, ma costantemente mancati a causa delle forze del «Destino», che sta anche a rappresentare la contingenza dell'agire umano, non la pura necessità del *fatum*, come è il caso degli antichi. Voltaire, intende far passare il messaggio che la virtù s'afferma sì attraverso il comportamento razionale, ma questo non serve sempre alla felicità dell'uomo. Al contra-

²³ Cfr. R. Pomeau, *Voltaire en son temps*, 2 vol., Voltaire Foundation, Oxford 1995² (biografia fondamentale); R. Pearson, *The Fables of Reason. A Study of Voltaire's «Contes philosophiques»*, Clarendon Press, Oxford 1993; J. Van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes. De 'Micromégas' à 'L'Ingénu'*, A. Colin, Paris 1967; I. O. Wade, *The Search for a New Voltaire*, American Philosophical Society, Philadelphia 1958.

²⁴ Una gran quantità di essi sono raccolti oggi anche in: Voltaire, *Mélanges*, Préface par E. Berl, texte établi et annoté par J. van den Heuvel, Gallimard, Paris 1961; e nelle *Pièces détachées attribuées à divers hommes célèbres*, che contengono i due ultimi, importanti racconti: *Histoire de Jenni ou le sage et l'athée* e *Les oreilles du Comte de Chesterfield et le chapelain Goudman* (1775), in *Romans et contes*, cit., pp. 577-655; *infra*, nota 33.

²⁵ Voltaire, *Zadig, ou la Destinée. Histoire orientale*, in *Romans et contes*, cit., pp. 55-123; *Zadig o il destino. Storia orientale*, tr. it. di L. Bianchi, in *Zadig e altri racconti filosofici*, Prefazione di P. Flores d'Arcais, Feltrinelli, Milano 1994, pp. 17-91.

rio, le trame del «Destino» e la libertà umana del volere – il metafisico «libero arbitrio» – seguono vie differenti. Ogni breve capitolo del racconto (un'epistola dedicatoria e 21 capitoli) rappresenta una tappa del processo di elevazione di Zadig alla coscienza del Destino, cioè dei caratteri necessari dei rapporti umani, e insieme della loro ineludibile contingenza, centrati come sono sulle passioni, che determinano la felicità e l'infelicità di Zadig. I capitoli: L'Orbo; Il Naso; Il Cane e il Cavallo; L'Invidioso; i Generosi; Il Ministro; Le Dispute e le Udienze; la Gelosia; La Donna picchiata; La Schiavitù; il Rogo; La Cena; Gli Appuntamenti; Il Brigante; Il Pescatore; il Basilico; I Combattimenti; L'Eremita; Gli Enigmi; La Danza; Gli Occhi blu, sono momenti di un'unica esperienza di *saggezza*. Il romanzo ha tuttavia una forma incompiuta. Voltaire non smette di lavorarci su anche dopo la prima edizione; e vi aggiungerà, nelle edizioni successive, due capitoli inediti. È un'opera «aperta», verso quelle che Kundera chiama le operazioni dell'io sperimentale, un *soggetto* inventato come esperimento di pensiero che il lettore è invitato a compiere insieme all'autore e al personaggio.

Nel romanzo filosofico l'autore mette dunque alla prova il personaggio centrale – un «eroe» sempre in tono minore – nel confronto con altri personaggi che rappresentano delle figure moral-passionali specifiche, altri *io sperimentali antagonisti*. L'illusione romanzesca è costruita sul filo di una sottile ironia che rovescia i luoghi comuni, mette in questione i pregiudizi più radicati, ad es. che la felicità sia il premio della virtù, che il nostro mondo è «il migliore dei mondi possibili» ecc. Soprattutto i pregiudizi legati alle religioni. Zadig, pur essendo valente, onesto, intelligente ecc. Conosce ogni tipo di scacco. Voltaire ridicolizza così i luoghi comuni, lasciando emergere la *verità* dalla trama stessa del racconto, senza «fare» della morale. Gli uomini in società sono essenzialmente *cattivi*; nella società iniqua il Destino è capriccioso, premia più spesso i disonesti, i briganti, e punisce gli onesti: questa è la regola. Le *condizioni di possibilità* di questa o quella esperienza umana sono esposte alla prova attraverso una sapiente messa in scena delle premesse logico-morali di ciascuna situazione. Il mito dell'Oriente è l'operatore narrativo principale, il veicolo di immersione finzionale in cui il lettore è coinvolto a questo scopo. Il romanzo è la messa in gioco continua, sotto forma di finzione, dei luoghi comuni che il lettore già conosce, anche in forma inconsapevole. Zadig, in realtà, è *solo in apparenza* perseguitato dal Destino. È un filosofo che non riesce ad affermare la propria virtù.

Ciò che perseguita Zadig, in realtà, è la *méchanceté* degli uomini, la loro sostanziale ingiustizia. Gli uomini non sono degni di averlo come re di Babilonia. Con il gioco ironico dei rinvii Voltaire mostra quali sono le *passioni pure*, le autentiche forze morali che fanno grandi gli individui: la generosità, la fedeltà, l'amore ecc. che non trovano riconoscimento reale nel nostro mondo storico, ma solo apparenza retorica, apparenza *finzionale*, anche questa. Un Oriente mitologico, di facciata – dietro la quale si nasconde, in realtà, il nostro mondo – fa da sfondo a una storia incompiuta, tradotta da una lingua sconosciuta, che attende, infine, un compimento, che non avverrà. È questa l'ultima *finzione* di verità, che conclude le avventure di Zadig: «*C'est ici que finit le manuscrit qu'on a retrouvé*

de l'histoire de Zadig. Ces deux chapitres doivent être certainement placés après le douzième, et avant l'arrivée de Zadig en Syrie. On sait qu'il a essuyé bien d'autres aventures qui ont été fidèlement écrites. On prie Messieurs les interprètes des langues orientales de les communiquer, si elles parviennent jusqu'à eux»²⁶.

L'autore conclude sulla visione della necessità del tutto, dell'insieme delle vicende a cui non si riesce ad assegnare un senso compiuto, perché la lingua stessa vi si rifiuta. In realtà, pur nella sua incompiutezza, il romanzo una fine la trova. Un lieto fine. Dopo ogni sorta di sventure, legate alla cattiveria degli uomini, Zadig incontra uno strano Eremita (cap. XVIII) che altri non è che «l'angelo Jesrad», venuto a svelargli la necessità dell'ordine dell'universo tale quale lo vediamo e lo conosciamo. L'Eremita, però, è uno stravagante, conosce il Libro dei Destini, ma commette degli atti morali incomprensibili a Zadig, in sé illeciti e insensati: ruba in casa di un ospite generoso, offre doni preziosi in casa di un ospite avaro; affoga un giovane nipote di una vedova devota e caritatevole... Dinanzi a questo spettacolo di *déraison* e alla rivolta morale di Zadig, che pure era rimasto affascinato dalla figura autorevole del vegliardo, ecco il prodigio: l'Eremita si trasforma in Angelo del Bene e spiega a Zadig che il cosiddetto «male» è necessario all'equilibrio del tutto su questa terra e che cionondimeno occorre sempre combatterlo²⁷. Zadig trova la Verità nel momento in cui meno se l'aspetta, pur restando perplesso dinanzi alla spiegazione che ne dà l'angelo e opponendogli un «*Mais...*» che resta finalmente in sospeso quando «l'angelo prendeva oramai il volo verso la decima sfera»²⁸.

Qui emerge un concetto nuovo che in Voltaire ancora non appare con il suo nome ma che è presente in quanto *esperienza vissuta*. Esperienza del fatto che, come sapevano bene gli antichi, «la verità ama nascondersi», come la natura (*Physis kryptestai filèi*). Si chiama «serendipità». Che cos'è precisamente? Il termine è stato coniato da Horace Walpole (1717-1797), in una lettera del 1754, mentre descrive la lettura di una favola orientale rielaborata da Cristoforo Armeno, *I tre principi di Serendippo*, nome dell'attuale Sri Lanka²⁹. Ma la «cosa» è senz'altro già in Voltaire, nei due capitoli finali di *Zadig* («La danza» e «Gli occhi

²⁶ Voltaire, *Zadig ou la Destinée. Histoire orientale*, in *Romans et contes*, cit., p. 123.

²⁷ Ivi, p. 114: «Tout ce que tu vois sur le petit atome où tu es né devait être dans sa place et dans son temps fixe, selon les ordres immuables de celui qui embrasse tout. Les hommes pensent que cet enfant qui vient de périr est tombé dans l'eau par hasard, que c'est par un même hasard que cette maison est brûlée; mais il n'y a point d'hasard: tout est épreuve».

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Cfr. Cristoforo Armeno (tr.), *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re Serendippo* (1557), a cura di R. Bragantini, Salerno Editrice, Roma 2000; *Horace Walpole's Correspondence. With sir Horace Man*, Yale University Press, New Haven 1977, vol. 21, p. 532: «I once read a silly fairy tale, called The Three Princes of Serendip: as their Highnesses traveled, they were always making discoveries, by accidents and sagacity, of things which they were not in quest of [...] One of the most remarkable instances of this *accidental sagacity* (for you must observe that no discovery of a thing you are looking for, comes under this description) was of my Lord Shaftsbury, who happening to dine at Lord Chancellor Clarendon's, found out the marriage of the Duke of York and Mrs. Hyde, by the respect with which her mother treated her at table» cit. in Th. G. Remer (a cura di), *Serendipity and the Three Princes, from the Peregrinaggio of 1557*, Preface by W. S. Lewis, University of Oklahoma Press, Norman 1965, p. 6.



blu»), aggiunti in un secondo tempo, dopo la prima stesura³⁰. La serendipità è quella *virtù* o *sentimento* che permette di trovare qualcosa – un bene, un male, una realtà inattesa –, mentre si sta cercando tutt'altro. Si può anche tradurre con «razionalità casuale» – o «casuale sagacia», come la chiama Walpole stesso. Siamo alle prese con una ricerca, stiamo cercando una determinata «cosa», studiando un argomento, una filosofia ecc. e troviamo un'altra «cosa», facciamo scoperte di verità in un ambito diverso, prossimo o lontano. Accade qualcosa del genere con la verità, del/nel romanzo filosofico del Settecento. *La verità si nasconde sempre* e i soggetti della narrazione la trovano in luoghi diversi da dove la vanno a cercare. Gli Io del romanzo, proprio in quanto sono «sperimentali», non sanno mai esattamente quello che stanno cercando nella vita. È la vita stessa a imporre la propria *verità*. Ecco il «Destino» di Zadig: quello di essere felice, accanto all'amata Astarte, *solo* quando meno se l'aspetta.

4. Diderot e la serendipità di Jacques il Fatalista e il suo padrone

Un vero e proprio manifesto di questa «serendipità» caratteristica del romanzo filosofico settecentesco, inaugurato da Voltaire, è l'incipit stesso di *Jacques il Fatalista* (1778) di Diderot:

Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va? Que disaient-ils? Le maître ne disait rien; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut. LE MAÎTRE: C'est un grand mot que cela. JACQUES: Mon capitaine ajoutait que chaque balle qui partait d'un fusil avait son billet. LE MAÎTRE: Et il avait raison...³¹

Due personaggi deambulano, filosofando. Non si sa chi sono. Non si sa da dove vengono. Non si sa dove vanno. Tutto quello che «si sa», è che l'uno è il «padrone» dell'altro. Ma presto ci si chiederà quale dei due lo è di fatto, padrone e/o

³⁰ Cfr. Voltaire, *Zadig* cit., pp. 117-118: «LA DANSE. Sétoc devait aller, pour les affaires de son commerce, dans l'île de Serendib; mais le premier mois de son mariage, qui est, comme on sait, la lune du miel, ne lui permettait ni de quitter sa femme, ni de croire qu'il pût jamais la quitter: il pria son ami Zadig de faire pour lui le voyage. 'Hélas ! disait Zadig, faut-il que je mette encore un plus vaste espace entre la belle Astarte et moi ? Mais il faut servir mes bienfaiteurs' Il dit, il pleura, et il partit».

³¹ D. Diderot, *Jacques il fatalista e il suo padrone*, tr. it. di P. Quintili, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, tr. it. con testo a fronte a cura di P. Quintili e V. Sperotto, Milano Bompiani, p. 2318: «Come s'erano incontrati? Per caso, come tutti. Come si chiamavano? Cosa v'importa? Da dove venivano? Dal luogo più vicino. Dove andavano? Sappiamo forse dove andiamo? Che cosa dicevano? Il padrone non diceva nulla e Jacques diceva che il suo capitano diceva che tutto quello che ci accade di buono o di cattivo, quaggiù, era scritto lassù. IL PADRONE: è un gran bel detto, questo. JACQUES: Il mio capitano aggiungeva che ogni palla di fucile sparata, portava il suo biglietto. IL PADRONE: E aveva ragione...».



servo. Romanzo e verità sembrano fare a pugni. Il romanzo di Diderot non ha una «trama», né una vera e propria «storia». O meglio, di storie ne presenta ben 28 diverse, incastonate l'una nell'altra, nella forma della *percontatio*, esposizione di un dialogo fittizio nel quale s'inscrive anche il suo interlocutore o destinatario. Come ha visto bene Kundera, *Jacques* è un grande gioco della serendipità, dove ogni storia s'incastra nell'altra sul filo di una scoperta continua di nuovo senso. È anche l'ingiunzione al lettore a *ragionare* sulle condizioni stesse della forma narrativa.

La tecnica della digressione e dell'inscatolamento narrativo è usata da Diderot sul modello del *Tristram Shandy* (1759) di Laurence Sterne, ma viene estesa e approfondita a dismisura. È all'inizio il dialogo tra il narratore e il lettore, all'interno del quale si racconta la storia del viaggio; all'interno di questa, la storia che racconta Jacques dei propri amori, esemplificazione dimostrativa della tesi spinozista (il «fatalismo») enunciata alla quinta riga, che «tutto ciò che di bene o di male ci capita quaggiù, stava scritto lassù». Infine all'interno della storia di Jacques altre storie e altri temi essenziali (il vino, i cavalli, la catena ecc.) si fanno spazio, come *Leitmotive*. La vita è una trama di eventi che *si concatenano*, tessuta, più che dalle nostre intenzioni, dall'intervento di fattori sconosciuti e indipendenti dalla nostra volontà. *Ecco una prima verità incoercibile* e a prima vista spaventosa: il carattere *fortuito* dell'esistenza³². Un tema che negli stessi anni dell'*Éloge de la raison* aveva toccato anche Voltaire, nel racconto *Les oreilles du comte de Chesterfield et le chapelain Goudman* (1775), in cui s'afferma la tesi che «la fatalité gouverne irrémissiblement toutes les choses de ce monde. J'en juge, comme de raison, par mon aventure...», a esordio del racconto³³.

La «fatalità», nel racconto, indica tacitamente e ironicamente il fatto che c'è una sola meta davvero certa, fatale e prevedibile, delle vicende dell'esistenza di Jacques, del padrone, della nostra... la morte. Osserva Diderot all'articolo «Fortuito» dell'*Encyclopédie*: «Colui che rifletterà profondamente sulla concatenazione degli eventi si accorgerà con una sorta di terrore quanto la vita è *fortuita* e si familiarizzerà con l'idea della *morte*, il solo evento che possa sottrarci alla servitù generale degli esseri»³⁴. Gli esseri sono tutti concatenati e imbricati tra di loro da una necessità «fatale», nel senso che il nesso che li lega sfugge agli uomini e li induce a parlare di *hasard*, di caso. In realtà il «caso» è solo un altro nome del *fatum*, per dire la nostra ignoranza della generale determinazione di tutte le cose, secondo la lezione di Spinoza, maestro del padrone (senza nome) di Jacques. Una lezione raccolta dai *philo-*

³² Sui temi conduttori del romanzo rinvio alla mia *Nota introduttiva*, a *Jacques il fatalista e il suo padrone*, in D. Diderot, *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, cit., pp. 2311-2317; e al saggio: «Le spinozisme des personnages face au rôle du Lecteur dans *Jacques le fataliste* de Diderot», in *Actes du Colloque international* «Lecteur, acte de lecture et temporalités dans les écrits de Diderot», organisé par Thomas Klinkert et Adrien Paschoud, Zurich (UZH, 21-23 mars 2019), in corso di stampa.

³³ Voltaire, *Romans et contes*, cit., p. 577. Il racconto appartiene ai *Nouveaux mélanges philosophiques, historiques, critiques etc.* pubblicati da Cramer a Ginevra nel 1775, e alla raccolta intitolata: *Pièces détachées, attribuées à divers hommes célèbres*, apparsa quello stesso anno nel tomo XXXIX dell'*édition encadrée* delle *Œuvres*, l'ultima prima della morte del *philosophe* (1778).

³⁴ Cfr. Diderot, articolo «FORTUITO», in *Encyclopédie*, cit., vol. VII, p. 204b.

sophes nella grande sintesi del *Système de la nature* (1770) del barone D'Holbach, dietro il quale si intravede l'ombra (e *la patte*) di Diderot. Dietro la narrazione a intarsio di *Jacques*, c'è infatti la tesi filosofica del determinismo generale e assoluto degli esseri, insegnato dall'*Etica* (P I, prop. XIII sgg.³⁵) e sviluppata dal *Système* del 1770. Romanzo e realtà si intrecciano a formare un unico e infinito *pensiero critico* che riflette sulle condizioni e i limiti del proprio agire, sentire, riflettere: vivere.

Il narratore di *Jacques* avanza, ricorsivamente, lungo il racconto della storia, una rivendicazione di *verità* nel/del romanzo che va spiegata e non ha in effetti molti rapporti con il «realismo» del secolo XIX. Osserva Diderot: «È del tutto evidente che qui non sto facendo un romanzo, perché trascuro ciò che un romanziere non mancherebbe di utilizzare. Chi prendesse quello che dico per la verità sarebbe forse meno in errore di chi lo prendesse per una favola...»³⁶. Ciò che viene denunciata in questa formula è la procedura narrativa consistente nell'apportare una *cauzione di verità* a una finzione, inserendola artificialmente in un referente «reale» e fabbricando dei nessi fittizi di causalità tra i suoi diversi momenti. Diderot smaschera tale procedura *all'interno del romanzo stesso*. Si è parlato perciò di «anti-romanzo» o di «romanzo di verità», in quanto il racconto intende svelare gli arcani della narrazione attraverso la narrazione stessa. È un romanzo del romanzo³⁷. La tesi filosofica soggiacente è che secondo Diderot la *verità* di un avvenimento, che sia storico o favoloso, non risiede né nella data, né nel luogo, bensì nel *carattere universale delle passioni umane* che esso mette in gioco e degli insegnamenti che esso offre alla riflessione.

L'acutezza dello sguardo narrativo si volge a questo aspetto passionale delle vicende. Il romanzo filosofico non ha bisogno di scimmiettare maldestramente la realtà per essere vero. Inversamente, non gli è affatto più necessario rifugiarsi nelle chimere dell'immaginazione fantastica, all'orientale, per risvegliare l'interesse dei suoi lettori. Tra gli scogli contrari del realismo artificiale e dell'inverosimiglianza gratuita, la verità del romanzo risiede nella giustizia e nell'acutezza dello sguardo che porta sugli uomini e le cose di oggi, sull'*hic et nunc*. Afferma Diderot, nell'*Elogio di Richardson*: «Quest'autore non fa affatto scorrere il sangue lungo le vesti; proprio non vi trasporta in contrade lontane; non vi espone affatto a essere divorati dai selvaggi, non si rinchiede in luoghi clandestini [...]. Il mondo in cui viviamo è il luogo della scena; il contenuto del suo dramma è vero; i suoi personaggi hanno tutta la realtà possibile; i suoi caratteri sono presi in mezzo alla società; i suoi incidenti sono nei costumi di tutte le nazioni civilizzate; le sue passioni sono quelle stesse che io provo in me ...»³⁸. Quello che conta, oltre le passioni, è il *viaggio* dei due personaggi: la verità è sempre in movimento.

³⁵ B. Spinoza, *Etica*, a cura di D. Donna, Rusconi, Milano 2021, pp. 22-23.

³⁶ D. Diderot, *Jacques il fatalista*, cit., p. 2331.

³⁷ Cfr. M. Kundera, *L'arte del romanzo* cit., pp. 33 sg.; S. Lecointre-J. Le Galliot, *Introduction*, in D. Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Droz, Genève 1976, pp. VII-CLXIII.

³⁸ D. Diderot, *Éloge de Richardson*, in *Œuvres esthétiques*, a cura di P. Vernière, Garnier, Paris 1990, pp. 30-31 [traduzione nostra].

Secondo il filosofo tedesco contemporaneo Peter Sloterdijk (1947) «ontologicamente la modernità è un puro essere-verso-il-movimento»³⁹. La questione del movimento è uno dei problemi centrali della filosofia occidentale (*kinèsis*, *phora*, *génésis*), dall'Antichità fino alla Modernità. Se ne potrebbero vedere meglio le implicazioni con riguardo al rapporto cinema-filosofia e teatro-filosofia⁴⁰. *Jacques il Fatalista* rappresenta senz'altro una delle espressioni letterarie più eloquenti di un modo di concepire la verità filosofica dell'esistenza tramite l'analisi, per dirla con Montaigne, del «passaggio» e non dell'«essere»⁴¹. Si tratta per Diderot di lasciare afferrare al lettore il senso del movimento, dei cambiamenti d'essere, piuttosto che dei valori di *stato*. Per questo il romanzo di *Jacques* è *fatalista* e non ha una fine, o meglio ha una fine che... non finisce mai. *Jacques* infatti non presenta un «finale» ma ne ha ben *tre*. A scelta del lettore. Il *tèlos* del racconto è infinito. Fedele alla lezione volterriana della storia *infinita* della *perfettibilità* umana, Diderot non chiude il racconto, ma, come il *Zadig*, riapre il movimento narrativo proprio là dove questo doveva trovare una fine, sul tema del destino, della necessità e della contingenza del vivere e dell'agire umani.

Le storie degli amori di Jacques s'interrompono bruscamente, dopo la venticottesima storia, aprendo una *percontatio* con il lettore, ingiunto a scegliere fra tre «Memorie» che svelano i possibili esiti degli amori di Jacques, dell'ultimo, in particolare, con la servetta Denise (femminilizzazione del nome dell'autore, Denis)⁴². Qualunque «finale» si scelga, la conclusione filosofica vera è quella determinista e spinozista. Jacques, sia che attenda da Denise il fatale «sì» senza ottenerlo, sia che involi a nozze, è determinato ad agire «secondo la propria natura» da molteplici forze, a lui superiori. Con *humour* filosofico chiosa Diderot: «Non so quanto c'è di vero in questo, ma sono sicuro che Jacques diceva a se

³⁹ Cfr. P. Sloterdijk, *Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik*, Frankfurt, Suhrkam Verlag, 1989; tr. fr. *La mobilisation infinie. Vers une critique de la cinétique politique*, Christian Bourgois Editeur, Paris 2000.

⁴⁰ Cfr. G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image mouvement*, Édition de Minuit, Paris 1983; id., *Cinéma 2. L'image-temps*, Éditions du Minuit, Paris 1985; P. Quintili, *Filosofie a teatro*, cit., pp. 154-169.

⁴¹ Cfr. M. de Montaigne, *Saggi*, con testo a fronte, tr. it. di F. Garavini, Note di A. Tournon, Bompiani, Milano 2012, Libro III, cap. II («Del pentirsi»), p. 1487: «Io non posso fissare il mio oggetto. Esso procede incerto e vacillante, per una naturale ebrezza. Lo prendo in questo punto, com'è, nell'istante in cui m'interessa a lui. Non descrivo l'essere. Descrivo il passaggio: non un passaggio da un'età all'altra o, come dice il popolo, di sette in sette anni, ma di giorno in giorno, di minuto in minuto. Bisogna che adatti il mio racconto al momento» [corsivo nostro].

⁴² Cfr. D. Diderot, *Jacques il fatalista*, cit., p. 2593: «E gli amori di Jacques? – Jacques ha detto cento volte che era scritto lassù che non ne avrebbe finito la storia, e vedo che Jacques aveva ragione. Vedo, Lettore, che la cosa non ti irrita; ebbene, riprendi tu il suo racconto dove lui l'ha lasciato, e continualo a tuo piacere, o fai una visita alla Signorina Agathe, impara il nome del villaggio in cui Jacques è incarcerato; vai a trovare Jacques, interrogalo, per soddisfarti non si farà desiderare; anzi la cosa lo distrarrà. Secondo alcune memorie, che ho buone ragioni per credere che siano sospette, potrei forse supplire a ciò che manca qui; ma a che scopo, poi? non ci si può interessare se non a ciò che si ritiene vero. [...] rileggerò queste memorie con tutta l'attenzione, lo spirito e l'imparzialità di cui sono capace; ed entro otto giorni ti dirò qual è il mio giudizio definitivo».

stesso, la sera: “Se è scritto lassù che sarai cornuto, Jacques, avrai un bel daffare, lo sarai; se è scritto, al contrario, che non lo sarai, avranno loro un bel daffare, ma non lo sarai. Dormi quindi tranquillo, amico mio...” e s’addormentava»⁴³.

In conclusione, gli ultimi romanzi della ragione illuministica di Voltaire e Diderot, si possono considerare anche i primi della nuova generazione di una *philosophie littéraire* che manterrà viva, da Madame de Staël, a Proust e a Sciascia⁴⁴, il legame indissolubile tra la finzione narrativa portatrice di istanze problematiche di pensiero ritenute oggi (a torto) extra-letterarie, e l’antica esigenza di verità propria della filosofia. Quest’ultima travalica sempre i limiti della forma-filosofica storicamente particolare, la nostra, codificata soltanto due secoli fa. «Tradizione» fin troppo recente e, forse, destinata presto a esaurirsi.

⁴³ Ivi, p. 2597.

⁴⁴ Cfr. P. Macherey, *Philosopher avec la littérature*, cit., pp. 253-299 («VIII. Sade et l’ordre du désordre»); id., *Proust. Entre littérature et philosophie*, Éditions Amsterdam, Paris 2013; M. Piazza, *Alle frontiere tra filosofia e letteratura. Montaigne, Maine de Biran, Leopardi, Pessoa, Proust, Derrida*, Guerini, Milano 2003, pp. 21-24: «La problematicità dell’oggetto culturale ‘filosofia’».

Una filosofia letteraria
Metamorfosi del filosofico e del letterario nel XVIII secolo:
corpi, sensi, dis-ragione
Germana Alberti
(Università degli studi di Roma Tor Vergata /
Université de Liège)
germanaalberti@virgilio.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*.

Title: A literary philosophy. Metamorphosis of the philosophical and the literary in the 18th century: bodies, senses, un-reason.

Abstract: In the eighteenth century we witness a relationship of mutual influence and contamination between philosophy and literature that ends up transforming them both. On the one hand, the new philosophical interests influence the development of the genre of the tale or novel, in its stylistic and content aspects. On the other hand, the novelistic genre allows eighteenth-century philosophy to express, in a factual way, theoretical aspects that it would hardly convey differently. The philosophy of the eighteenth century, and in particular that of the Enlightenment, was in fact profoundly multi-faceted and dialogical. It was interested in investigating those aspects of reality that escape a merely rational explanation, but also in reflecting on the meaning of feelings and passions. For these reasons, it is reductive to study the relationship between philosophy and novel through the category of "philosophical novel": one can instead speak, more radically, of the development of a "literary philosophy". The philosophical question of the relationship between corporeality (or sensoriality) and reason will be taken as an emblematic example of this dynamic. This question is crucial in two eighteenth-century fantastic tales: Voltaire's *Micromegas* and J. Swift's *Gulliver's Travels*.

Keywords: philosophical novels; Enlightenment; literary philosophy; senses; bodies; un-reason

1. *Il nuovo contesto culturale e la centralità della pratica letteraria*

Il genere del racconto, inteso nel senso più ampio del termine, ha costituito da sempre un veicolo attraverso il quale dispiegare concetti o visioni del mondo: sia esso un aneddoto, un racconto o un romanzo, esso nasce dall'intento di elevare un caso particolare (una storia narrata) a simbolo o manifestazione di concetti più generali. Seppur forme letterarie assimilabili al romanzo non siano mancate nel passato e persino nell'antichità (si pensi a *Le etiopiche* di Eliodoro), è nel XVIII secolo, com'è noto, che inizia a diffondersi propriamente tale genere let-

terario, complici le nuove condizioni socioculturali verificatesi in Europa in quel frangente. L'aumento demografico, la rivoluzione urbana, un relativo aumento dell'alfabetizzazione e l'utilizzo delle lingue vive a discapito del latino avevano fatto crescere il bacino di possibili lettori e decretato il successo della carta stampata, sia sotto forma di *pamphlet*, libelli e giornali che di libri, la cui lettura è vista sempre più spesso come simbolo di ascesa sociale. L'aumento degli scambi culturali tra i paesi europei aveva inoltre fatto incrementare quella "Repubblica delle Lettere" sovranazionale che è sempre più critica nell'osservare, anche sommariamente, ciò che c'è di buono e progredito nei paesi vicini. L'Inghilterra, che dal 1709 aveva regolamentato i diritti degli autori, è nel campo della carta stampata il paese più avanzato: il suo modello politico parlamentare aveva infatti facilitato da alcuni anni la diffusione della critica politica e della stampa d'opinione. All'inizio del secolo erano già sorti i giornali più importanti: "The Review", fondato da Daniel Defoe nel 1703, "The Tatler", sorto nel 1709, "The Spectator", fondato da Joseph Addison nel 1711 su cui scrisse anche Jonathan Swift, il quale nel 1720 avrebbe fondato lo *Scriblerus Club*: circolo letterario dedicato alla pubblicazione di libelli satirici e articoli. Gli editori sempre più spesso pagano i manoscritti ai loro autori, e ciò fa sì che un numero maggiore di scrittori possa vivere grazie a questo mestiere, ricavandosi quella relativa indipendenza che a poco a poco trasforma il ruolo dell'intellettuale. Trovano dunque espressione forme artistiche più popolari scritte in lingua volgare, che costituiscono al tempo stesso uno strumento di evasione e un mezzo per ingannare, con le loro allusioni, coloro i quali vogliono mettere a tacere con la censura la penna libera dell'artista. Il mutato contesto sociale si ripercuote anche sul gusto dei lettori, soprattutto su quello del pubblico più abbiente che ha accesso più facilmente alla cultura: è stato accertato che dalla seconda metà del Settecento l'interesse per i testi di argomento storico e letterario e per i resoconti di viaggio soppianta quello per i testi a soggetto teologico,¹ e questi nuovi generi diventano un veicolo per trasmettere modelli di comportamento alternativi, soprattutto in quei paesi meno liberali, come la Francia, dov'è ancora forte l'influenza gesuitica e la presenza di un dispotismo intransigente che costringe gli intellettuali a organizzare l'opposizione al di fuori dei poteri costituiti.

La peculiarità della filosofia settecentesca non risiede soltanto nell'aver rielaborato e attualizzato, diffondendole o talora criticandole, le idee sorte nel secolo precedente, ma nell'essere riuscito a tenerle insieme pur nella loro differenza. E questo perché esso fu teso a recuperare «il valore della ragione, i suoi legami con l'esperienza, lo spessore non contingente o semiotico delle cose, le leggi che guidano la costituzione degli interi, le dimensioni dialogiche dei metodi e dei punti di vista».² Il fatto che furono proprio gli illuministi a esprimersi efficacemente tramite veri e propri romanzi e *contes philosophiques* non è quindi casuale: essi,

¹ Cfr. D. Outram, *The Enlightenment*, Cambridge University Press, 1995; ed. it. *L'Illuminismo*, Il Mulino, Bologna, 2006, p.27.

² E. Franzini, *Elogio dell'Illuminismo*, Bruno Mondadori, Milano, 2009, p.8.

riuscendo a scrivere al tempo stesso saggi rigorosi e narrazioni ricche di brio, intesero mettere in relazione i diversi approcci al sapere, affidando le loro “verità” a un tipo di narrazione che meglio di altre potesse rendere sentito ciò che essi intendevano comunicare, ma anche rendere ragione della contraddittorietà del reale. Ecco allora che lo stile narrativo degli scrittori si fa chiaro e semplice ma al tempo stesso tagliente e arguto, alternando l’ironia e la leggerezza alla precisione e all’analisi, le severe condanne sulla condotta umana a comprensivi e compassionevoli biasimi, e questo poiché interessato prima di tutto a coinvolgere un *pubblico*. La forma dialogica, resa sovente con l’espedito della corrispondenza letteraria, è quella che, senza la mediazione del narratore, meglio arriva al cuore del lettore che si immerge direttamente nel dialogo diretto con il suo protagonista. Come sintetizza D. Outram: «non sorprende dunque che in molti romanzi illuministici l’elaborazione di una struttura narrativa di fantasia abbia lo stesso peso dell’esposizione di informazioni fattuali e della discussione di punti di vista controversi».³ I pensatori illuministi comprendono che la letteratura deve unire a un’istanza estetica un intento che sia prima di tutto etico e pedagogico. Per Voltaire, ad esempio, l’uomo di lettere è colui che coltiva e approfondisce tutti gli ambiti del sapere, che si rivolge allo studio della natura così come a quello della politica e della società, di modo che la varietà dei suoi interessi si rispecchi nella varietà delle forme e dei registri espressivi. Il letterato è colui che barcamenandosi tra l’assenso del suo pubblico e il potere del sovrano ha il coraggio di esporsi percorrendo strade inesplorate: finché avrà il coraggio di esprimere il suo pensiero, sarà continuamente attaccato. Come sintetizza Voltaire nel *Dictionnaire philosophique* alla voce “Lettres, gens de lettres ou lettrés”, il letterato «assomiglia ai pesci volanti: se prova a innalzarsi, lo divorano gli uccelli; se si immerge, lo mangiano i pesci [...] è sceso nell’arena per sua scelta, lui stesso si è condannato alle belve».⁴

2. Alcuni assunti metodologici

Ci prefiggiamo di sottolineare come nel Settecento europeo abbia avuto luogo un rapporto di reciproca contaminazione tra filosofia e letteratura romanzesca che non ha eguali in altre epoche, e di delineare al contempo le principali ragioni di questo rapporto, approfondendo alcune caratteristiche del racconto filosofico. A tale scopo risulta inevitabile, e al tempo stesso proficuo, un oltrepassamento dei confini disciplinari degli ambiti coinvolti (la storia sociale, la teoria letteraria, la storia dei generi letterari, l’estetica e la filosofia), in un’ottica che, mettendo questi ultimi in dialogo – e a costo di rinunciare al grado di approfondimento

³ D. Outram, cit., p.27.

⁴ Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Gallimard-Flammarion, Paris, 1994 (1764); ed. it. *Dizionario Filosofico*, in *Tutti i romanzi e i racconti e Dizionario filosofico*, Roma, Newton Compton, 1995, p. 622.

proprio delle analisi specialistiche – possa giovare alla storia delle idee, oltre che a queste discipline stesse. Da un lato, infatti, lo studio della filosofia e della letteratura settecentesche è stato spesso affrontato da prospettive particolari le quali, pur rigorose sul piano della ricostruzione del pensiero dei singoli autori o su quello dell'analisi stilistica, non sempre hanno potuto cogliere alcune ragioni e caratteristiche salienti del fenomeno in esame. D'altra parte, e più in generale, lo studio dei rapporti tra filosofia e letteratura è stato raramente tematizzato dalla filosofia stessa, se si prescinde da quei tentativi volti a screditare una delle due discipline in favore dell'altra. Nel corso del XVIII sec., inoltre, rare sono paradossalmente anche le riflessioni sul romanzo e sul suo rapporto con la filosofia in quei pensatori nei quali esso si manifesta maggiormente.⁵ Si vogliono qui dunque proporre alcune direttrici di riflessione su un tema non sufficientemente esplicitato dalla letteratura critica.⁶

Queste le ragioni che ci spingono, innanzi tutto, a utilizzare indistintamente (e genericamente) le espressioni “romanzo filosofico”, “racconto filosofico” o “romanzo” per l'epoca in questione, consapevoli di tutta la problematicità che questa indistinzione porta con sé. Sappiamo, in effetti, come i termini *novel* e *romance* abbiano a lungo convissuto fino alla metà del XVIII secolo per indicare opere dalle caratteristiche non sempre contrapposte,⁷ e come il “racconto filosofico” si sia spesso sovrapposto ai generi del racconto “fantastico”, “libertino”, “orientale” e “morale” trasformandone al contempo alcuni aspetti. Sappiamo, ancora, come il romanzo filosofico abbia a tratti assunto le caratteristiche di quello “sentimentale”, o si sia a volte configurato come “dialogo filosofico” o “romanzo epistolare”, nonché, infine, come alcuni racconti filosofici potrebbero essere definiti a rigore come “utopici” o “satirici”.⁸ E tutto questo senza conside-

⁵ Cfr. D. Diderot, *Éloge de Richardson*, Pensa Multimedia, Lecce, 2011 (1761). Interessanti informazioni sulle categorie e i generi propri dell'analisi letteraria sono invece contenute nel testo del letterato J.-F. Marmontel, redatto in forma di dizionario: *Eléments de littérature*, Nabu Press, 2011 (1787).

⁶ Data l'inesauribilità dei riferimenti agli studi sul XVIII svolti nell'ambito dei due ambiti disciplinari coinvolti, ci limitiamo a segnalare: E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Felix Meiner Verlag, 2007 (1932), ed. it. *La filosofia dell'illuminismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1973; P. Casini, *Introduzione all'Illuminismo*, 2 voll. Bari, Laterza, 1973; G. Iotti (a cura di) *La civiltà letteraria francese del Settecento*, Laterza, Roma-Bari, 2009. Per ciò che concerne il rapporto tra filosofia e letteratura, segnaliamo uno dei pochi testi volto esplicitamente allo studio di questo tema, in un'ottica che superi gli assunti del Decostruzionismo e del Postmodernismo: (a cura di) P. D'Angelo, *Forme letterarie della filosofia*, Carocci, Roma, 2012, e rimandiamo inoltre alle dense, e ancora attuali, riflessioni contenute in R. Wellek – A. Warren, *Theory of Literature*, Jonathan Cape, London, 1949, pp. 107-123, le quali giungono a considerazioni opposte rispetto al testo precedente.

⁷ Per una ricostruzione storica delle differenze tra i due generi, e per un raffronto tra la letteratura settecentesca di area francese e quella di area inglese cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011.

⁸ Il critico letterario Northrop Frye ha sottolineato come la forma e la tecnica letteraria di molte opere moderne – tra le quali quelle di Swift e Voltaire – oltre a non essere ascrivibili a quelle del *romance*, siano in realtà riconducibili a un tipo particolare di *fiction*, quello della satira menippea, diffusasi in origine attraverso il greco Luciano e i latini Varrone, Petronio e Apuleio, la quale «non si occupa tanto della gente in sé quanto degli atteggiamenti mentali». In essa, in effetti, i personaggi vengono stilizzati al fine di rappresentare e ridicolizzare delle idee specifiche, dubitare delle evi-

rare le diverse accezioni che tali definizioni assumono a seconda dei contesti nei quali vengono utilizzate, così come, più in generale, l'ampliamento di significato che esse subiscono con il sorgere di nuove opere.⁹ Possiamo con più certezza affermare, invece, che i generi menzionati appaiano in questo secolo accomunati da una comune "vocazione filosofica" la quale, come vedremo, ne influenza e ne trasforma stili e contenuti. Una differenziazione troppo netta tra queste tipologie letterarie risulterebbe quindi poco proficua per lo scopo che ci siamo prefissati, così come uno studio delle contaminazioni tra i generi che rimanga sul mero piano formale. Si può notare, infine, che anche gli autori di quelli che possono essere considerati oggi dei romanzi fanno fatica a identificare le proprie opere con un genere specifico, segno di quanto sia innovativa per essi e per il linguaggio stesso la commistione tentata (e riuscita) tra filosofia e racconto: Diderot fa dire al narratore di *Jacques le fataliste* che il suo non è un romanzo; Montesquieu definisce le *Lettres persanes* una cosa poco seria; Swift scrivendo i *Gulliver's Travels* intende criticare il *novel*, e Voltaire, a causa del suo gusto classicistico e della sua avversione per i nuovi generi letterari ritenuti inverosimili, non ama definire le sue storie "contes" o "romans" ma "contes philosophiques" (l'*Ingénu* però è "une histoire véritable"; *Zadig* "une histoire orientale"; *Micromégas* "une histoire philosophique"), ragione per cui quest'ultimo «sembra non abbia voluto attribuire la dovuta importanza al genere romanzesco, che quasi per ironia della sorte avrebbe condotto alla perfezione»,¹⁰ cosa che si può dire anche per gli altri autori menzionati.

In secondo luogo, e per le ragioni prima esposte, una tale riflessione può giovare del riferimento a categorie onnicomprensive, come è quella della "sfera pubblica" habermasiana cui abbiamo prima fatto cenno: quest'ultima, mettendo ugualmente in relazione ambiti disciplinari differenti, riesce a cogliere quelle dinamiche trasversali e trans-nazionali essenziali per la storia delle idee e non ultimo per le discipline con le quali essa dialoga. È proprio questa categoria, non a caso, a porre una particolare enfasi sull'importanza della dimensione letteraria nel sancire in quest'epoca il sorgere di una "soggettività capace di esprimersi letterariamente e riferita alla sfera pubblica",¹¹ che raffigura e comprende se stessa attraverso una

denze e produrre un effetto umoristico, per cui si riscontra sovente una commistione di fantasia e moralità. Per queste ragioni, «la struttura intellettuale che emerge dalla storia raccontata provoca violente alterazioni nella normale logica narrativa, sebbene l'effetto di trascuratezza che ne risulta rifletta solo la trascuratezza del lettore o la sua tendenza a giudicare secondo una concezione narrativa basata sui principi del romanzo». Da questo punto di vista, la ricerca di una conoscenza enciclopedica, il «trattamento creativo dell'erudizione onnicomprensiva» che caratterizza gli autori di queste opere, sarebbe proprio finalizzato a confutare le teorie criticate (H.N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton, 1957; ed. it. *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Einaudi, Torino, 1969).

⁹ Cfr. R. Wellek – A. Warren, cit., pp. 235-247.

¹⁰ G. Maiello, *Voltaire narratore fantastico*, Napoli, Liguori, 1985, pp. 12-13.

¹¹ J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Luchterhand, Neuwied, 1962; ed. it. *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma-Bari, 1974, p. 205.

nuova pratica espressiva, così come sul fatto che la “dimensione pubblica rimane letteraria anche quando assume funzioni politiche”.¹² Parimenti, pur essendo consapevoli del fatto che qualsiasi discorso sull’importanza dell’interrelazione tra filosofia e romanzo nel XVIII secolo “lasc(i) da parte le varianti di una dimensione pubblica *plebea*”,¹³ si ritiene che anche quest’ultima venga influenzata da questo processo, seppur indirettamente. Infine, se è indubbio che sarebbe erroneo assimilare le istanze culturali e le eterogenee correnti filosofiche del Settecento europeo a quelle dell’Illuminismo – anch’esso differenziato al suo interno in relazione alle aree geografiche –, è altrettanto certo che un discorso sulla letteratura e sulla sua connessione con le idee filosofiche del tempo non può prescindere dal considerare la specificità e la pervasività di questa nuova attitudine filosofica, che finisce con l’influenzare tutta la cultura del secolo e il modo di produrre quest’ultima, così come la sensibilità di pensatori che pur non si riconoscono nell’Illuminismo. Questo è il motivo per il quale ci riferiremo a volte alla “filosofia del Settecento” considerandola come “filosofia dell’Illuminismo” *tout court*.

Per ciò che concerne la storia della filosofia, riteniamo in questo caso proficua un’ottica che non faccia distinzione tra le produzioni filosofiche e quelle letterarie dei suoi autori: la mancata integrazione di questa due sfere, infatti, è una delle ragioni del mancato riconoscimento dell’importanza della forma romanzesca per la filosofia settecentesca. Questo aspetto, a ben guardare, si ascrive all’interno di una problematica più vasta, quella dell’oltrepassamento del dualismo tra contenuto e forma, la quale è da sempre al centro degli interessi della teoria letteraria. Quest’ultima potrebbe quindi fornire delle categorie utili per un futuro approfondimento del tema affrontato: si pensi soprattutto all’idea della forma letteraria come “principio organizzatore” sviluppata dai formalisti russi, o all’utilizzo del linguaggio metaforico considerato come ciò che può creare esso stesso conoscenza.¹⁴ Nel nostro caso, si potrebbe affermare che il principio organizzatore caratteristico di alcuni generi letterari si sposi perfettamente con il “principio organizzatore” di alcune filosofie del XVIII secolo, e che questa sincronia sia proprio quella che determina la mutua influenza tra filosofia e forma romanzesca sulla quale ci soffermiamo. Non da ultimo, un contributo importante per ripensare i rapporti tra filosofia e letteratura può provenire da quelle prospettive (non necessariamente strutturaliste) che ricercano delle costanti e dei meccanismi generatori – estranei ma sottesi a entrambe le discipline – che spieghino le ragioni dell’esistenza di determinati aspetti contenutistici e formali nelle opere letterarie, e il motivo della loro relazione: pensiamo in particolare all’originale opera di Francesco Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* (1982), cui avremo modo di accennare nuovamente.¹⁵ Non è un caso quindi se ci serviremo di posizioni interpretative che a tale approccio sono riconducibili.

¹² Ivi, p.106.

¹³ Ivi, p. 8.

¹⁴ Cfr. G. Bottioli, *Che cos’è la teoria della letteratura*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 35-51.

¹⁵ F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino, 1997 (1982).

3. *L'influenza della filosofia sui racconti: quattro topoi letterari*

Sul piano contenutistico, è possibile individuare una serie di *topoi* letterari che, pur se già esistenti nel secolo precedente, vengono tuttavia profondamente trasformati dalla filosofia settecentesca. Il primo è quello del viaggio. La scoperta dei nuovi popoli americani aveva portato inevitabilmente a riflettere, sin dai tempi di Montaigne, sulla relatività delle strutture sociali e dei costumi umani, di modo che, a partire dalla fine del secolo successivo, i resoconti degli esploratori, letti all'epoca più o meno ampiamente dalla maggior parte dei *philosophes*, oltre ad affascinare con le loro descrizioni, forniscono a questi ultimi lo spunto per ricercare le cause che avevano trasformato e allontanato così tanto le civiltà avanzate da quelle società "primitive", paradiso terrestre perduto o luogo di costumi incomprensibili. Tra le spedizioni più note vi fu quella di Louis-Antoine de Bougainville, poi autore dell'allora celebre testo *Voyage autour du monde* (1771): Bougainville aveva paragonato l'isola di Tahiti a quella mitica di Citera in cui era nata Afrodite, e ciò mostra quanto fosse labile allora il confine tra resoconto scientifico, descrizione romanzata, e racconto utopico. L'incontro con una società diversa dalla propria, negli scritti illuministi, assume però una valenza più profonda, in quanto innesca domande che vanno al di là del semplice confronto tra costumi e istituzioni, e porta ad indagare sull'origine stessa della civiltà e sui presupposti che la reggono: è a tal fine che Rousseau, nel suo *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, avrebbe riferito sui resoconti di padre Du Tertre sui selvaggi delle Antille, e Diderot nel suo racconto *Supplément au voyage de Bougainville* su quelli dell'omonimo esploratore. L'interesse per la differenza e l'alterità, che si ritrova in molti racconti dell'epoca, è d'altronde ravvisabile anche nella settecentesca disciplina estetica e anche indirettamente l'esito di questa: l'estetica, infatti, «nasce sotto il segno dell'analogia, della differenza, del senso comune, del modello altro del sapere, cioè di questioni che interessano in modo diretto anche la tematica della diversità dei selvaggi».¹⁶ Proprio per questo il viaggio sarebbe metafora dell'Illuminismo, "viaggio del pensiero" che si riflette negli altrettanti viaggi di cui sono protagonisti sempre più spesso i personaggi dei romanzi: esso, infatti, «introduce una metafisica del possibile che è un orizzonte antropologico da esplorare in un quadro dove ciò che è e ciò che potrebbe essere sono tra loro in rapporto dialogico, ponendosi in un contesto in cui il particolare non va scambiato per l'universale, bensì serve a costruire quei nessi in grado di connettere l'individuale in un panorama che lo racchiude senza annullarlo né enfatizzarlo».¹⁷ Visto come una ricerca tesa a fare chiarezza sulla realtà, il viaggio fa emergere gli aspetti più nascosti e oscuri di essa e le motivazioni recondite che spingono gli uomini ad agire, ma anche il tema dell'istinto e del corporeo che ci richiama continuamente alla nostra origine naturale.

¹⁶ E. Franzini, *L'Estetica del Settecento*, Il Mulino, Bologna, 2002, p. 44.

¹⁷ E. Franzini, *Elogio dell'Illuminismo*, cit., p. 32.

Questi aspetti ci portano a rilevare un altro *topos* ricorrente nei racconti settecenteschi: quello dell'incontro con le società selvagge, che diventa più ampiamente incontro con società differenti. Il termine "natura", così come vedremo quello di "ragione", assume per gli illuministi un'accezione onnicomprensiva e assai sfuggente, poiché essa sarà vista al tempo stesso come portatrice di un ordine originario incontaminato o come luogo primitivo e barbaro da cui bisogna emanciparsi tramite la civiltà. La centralità del corpo, ciò che accomuna uomini civili e uomini selvaggi, nel Settecento è presente concretamente nelle trattazioni mediche, nei romanzi licenziosi, nelle narrazioni filosofiche ed estetiche. La tradizione giusnaturalistica, che aveva introdotto il dibattito sullo "stato di natura", nel Settecento guarda in maniera diversificata e talora ambivalente a questo stadio primitivo, distinguendo il più delle volte uno stato di natura puramente ideale da uno stato di natura limitato ad alcuni popoli esistenti. In ogni caso, sia che questo venisse considerato come un momento storico accaduto o prossimo a venire, sia che venisse utilizzato semplicemente come un'astrazione teorica, indagare sulle origini della vita associata significò per gli europei ricercare anche una via per legittimare o criticare il potere politico: se nel Seicento tale indagine aveva assunto molto spesso venature politico-giuridiche, tese a mettere in discussione quelle teorie che davano al potere politico assoluto un fondamento teologico, i pensatori illuministi daranno invece a questo tema una connotazione più propriamente morale. Prima che Diderot, nel *Supplément au voyage de Bougainville*, tratteggiasse in maniera grottesca e smalzata i paradossi della morale cattolica e la corruzione portata dai conquistatori nelle terre di Tahiti, Rousseau si era interrogato ampiamente sul passaggio dalla condizione naturale a quella civile, ma vi era giunto anch'egli scosso in primo luogo dal problema morale dell'inautenticità dei costumi e da quello della corruzione dovuta al lusso e a un uso improprio delle scienze e delle arti.¹⁸ Diderot, pur se non condivise mai le radicali critiche di Rousseau alla civiltà, sentì il bisogno di dialogare con lo stato di natura per ritrovarne il senso ormai perduto;¹⁹ Voltaire, ancora, scrisse l'*Ingénu*, uno dei suoi ultimi racconti, dopo essere stato affascinato, forse, da una tragedia di M. de Sauvigny: essa parlava della purezza di sentimenti dei selvaggi, e lo stesso faceva il romanzo di Sébastien Mercier *L'Homme Sauvage* che in quegli anni stava leggendo e a cui anche, probabilmente, si ispirò per il suo racconto.²⁰ Voltaire, partigiano del lusso, della civiltà e delle arti, in questo acerrimo nemico di Rousseau, si serve invece del *topos* letterario del "buon selvaggio" per denunciare l'ipocrisia e la superstizione imperanti, e per arrivare infine a tematizzare il senso ultimo del male: nel suo caso l'antinomia natura-civiltà diventa un contrasto tra vita secondo ragione naturale e vita secondo superstizione, ed egli cercherà nell'incontro tra questi due mondi il tentativo finale di una riconcilia-

¹⁸ Cfr. J.-J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, Librairie générale française, Paris, 2004 (1750).

¹⁹ Cfr. D. Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, Pocket, Paris, 2019 (1796).

²⁰ Cfr. J. Van Den Heuvel, *Voltaire dans ses contes*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 297.

zione. Nel confronto tra uomo naturale e uomo artificiale presente nell'*Ingénu*, si riflettono tutti i temi a lui cari: la critica alle idee di Rousseau, la polemica contro il variegato universo del cristianesimo, la narrazione delle avventure accidentate di un giovane il quale, prendendo alla fine consapevolezza di sé, è metafora dell'uomo e della sua libertà.

Un terzo *topos* letterario ricorrente, connesso al precedente, è quello della disquisizione su temi etico-religiosi. È stato messo in evidenza come il XVIII secolo sia stato paradossalmente caratterizzato da un grande interesse per la questione religiosa in cui, in risposta alle sanguinose e recenti guerre civili, sarebbe nata la nuova idea della tolleranza: «i pensatori illuministi si confrontarono con un passato pieno di intolleranza religiosa con la stessa urgenza con la quale la seconda metà del Novecento si è confrontata con le questioni sollevate dall'Olocausto». ²¹ Anche la diffusione della Massoneria, dalle venature mistiche e di ispirazione sapienziale, può essere letta, oltre che come espressione di insofferenza verso i poteri costituiti, come sintomo di un bisogno di rinnovamento etico-spirituale. Le risposte del secolo agli interrogativi etici più pressanti – primo fra tutti quello dell'esistenza del male che è posto di fronte all'inammissibilità di un peccato originale che mortifica l'autodeterminazione umana – non saranno mai definitive, né sfoceranno necessariamente in critiche univoche all'ottimismo metafisico, ma tenderanno piuttosto di avvicinarsi alla verità oscillando tra opposte considerazioni, percorrendo tutte le sfumature possibili della verità: «quanto più si sente l'insufficienza delle risposte date fin allora dalla religione alle principali questioni della conoscenza e della moralità, tanto più intensa e appassionata si fa l'impostazione di tali questioni». ²² Il pensiero di Voltaire e l'ambivalenza dei personaggi dei suoi racconti ben illustrano questa plurivocità del pensiero illuminista: egli non smise mai di prender di mira il pessimismo “anti-umanistico” di Pascal o l'estremo ottimismo leibniziano (come accade nel suo racconto *Candide*), ma egli stesso oscillerà in altri suoi scritti, primo fra tutti *Zadig ou la destinée*, tra un sarcastico pessimismo e una fiducia profonda nell'esistenza della provvidenza. Accade così che Voltaire possa portare avanti battaglie ideologiche per il progresso dell'umanità, ed esortare al tempo stesso gli individui a “coltivare il proprio giardino”. ²³ La critica di Voltaire, quando attacca il cattolicesimo, non sceglie quasi mai la via diretta del biasimo, ma colpisce dimostrando la mancata adesione degli avversari ai principi stessi ai quali essi vogliono aderire. A proposito del suo pensiero scrive infatti E. Cassirer: «il suo atteggiamento di fronte al problema del male non deriva mai da una salda dottrina; esso non può e non vuole essere di più che l'espressione dell'umore con cui di volta in volta egli si accosta al mondo e all'uomo. Questo umore ammette tutte le sfumature e si compiace appunto di questo gioco di sfumature». ²⁴ Lo stesso gioco di sfumature lo si vedrà in Diderot: nel suo dialogo tra il fatalismo

²¹ D. Outram, cit., p.151.

²² E. Cassirer, cit., p.194.

²³ Cfr. Voltaire, *Candide* in *Candide et autres contes*, Gallimard/Folio, Paris, 1992 (1759).

²⁴ E. Cassirer, cit., pp. 208-209.

del servo *Jacques* e l'incredulità ironica del suo padrone,²⁵ o nell'alternanza di ordine e trasgressione presente ne *Le neveu de Rameau*. Il grido di Voltaire *Écrasez l'infâme*, lungi dall'essere rivolto contro la fede in sé, fu dunque teso piuttosto ad attaccare l'oscurantismo e la superstizione, in linea con la concezione illuministica per la quale sono più gravi gli errori derivanti da un falso indirizzo del sapere che quelli sorti dalla semplice ignoranza. I presupposti razionali del deismo avrebbero finito inoltre per porre in primo piano la problematica del rapporto tra scienza e religione.²⁶ Il problema della giustificazione del male troverà così nuove e inaspettate soluzioni. A questo proposito, è stato notato come Rousseau abbia creato un nuovo soggetto di imputabilità: l'*homme artificiel*, portando per la prima volta il problema della teodicea su un piano etico e politico.²⁷ A venire in primo piano è dunque il dibattito sulla legittimità dei comportamenti e dei costumi umani i quali, se apparentemente dividono, spingono invece verso la ricerca di ciò che accomuna in maniera più radicale gli esseri umani. Questo principio comune si incarna, di volta in volta, nello spirito delle leggi, nella religione naturale, nella lotta al pregiudizio e alla tradizione, o nell'esercizio critico di una comune ragione che abbia prima di tutto lo scopo pratico di influire sulla società: la comune aspirazione alla felicità diviene la ricerca concreta e tutta umana che sopravanza quella religiosa e non condivisibile della salvezza.

Un altro grande tema al centro delle produzioni letterarie del tempo è infine quello della discussione dei principi della nuova scienza newtoniana. Nel corso del Settecento l'interesse per lo studio della natura è una costante che accomuna la maggior parte dei pensatori: questo slancio portò a «fare dello scienziato positivo l'eroe eponimo della tradizione illuminata quanto meno sino all'età napoleonica».²⁸ La famosa sentenza metodologica di Newton *hypotheses non fingo* ammonirà, almeno in teoria, tutti coloro i quali vorranno da quel momento in poi accostarsi in maniera scientifica all'indagine di qualsiasi campo del sapere, anche nell'ambito delle scienze sociali: Montesquieu, nel primo capitolo de *L'esprit des lois*, paragonerà le regole immutabili che presiedono ai rapporti tra gli uomini a quelle che reggono l'intero universo fisico, e difatti anche nelle società umane i cambiamenti avvengono secondo costanza così come accade in fisica per il rapporto tra massa e velocità. A tal proposito, è stato opportunamente rilevato come i codici del racconto fantastico settecentesco siano stati paradossalmente plasmati dalle istanze filosofiche dell'empirismo, con modalità che sono ravvisabili in maniera paradigmatica anche nei *Gulliver's Travels* di cui ci occuperemo. Lo «straordinario» acquista infatti significato solo sullo sfondo di presupposti, elementi e protocolli caratteristici della scienza moderna, e gli stessi contenuti irrealistici sorprendono poiché rinvenuti e presentati attraverso una metodologia empirica. La specificità del racconto fantastico del primo Settecento – che lo

²⁵ Cfr. D. Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Gallimard, Paris 2006 (1778).

²⁶ Cfr. D. Outram, cit. pp. 145-163.

²⁷ Cfr. E. Cassirer, cit., p. 222.

²⁸ R. Pasta, *L'Illuminismo* in AA. VV., *Storia Moderna*, Roma, Donzelli, 1998, p.492.

distingue ad esempio dal “racconto orientale” nel quale il fantastico ha una funzione soltanto accessoria o strumentale – risiederebbe nel permanere di questo interesse per l’indagine ontologica, e il piacere derivato dalla sua lettura nell’assistere alla simultanea affermazione e sospensione della prospettiva empirista.²⁹ Su questo aspetto – ma più in generale sul genere satirico – anche *Northrop Frye* ha rilevato che «se si può dire che lo scrittore satirico ha una “posizione” sua propria, essa è quella di preferire la pratica alla teoria, l’esperienza alla metafisica. [...] Quindi la pedanteria filosofica diventa, come prima o poi qualunque bersaglio della satira, una forma di romanticismo, cioè l’imposizione di ideali ultrasemplificati contro i suggerimenti dell’esperienza».³⁰

L’influenza della filosofia settecentesca sul genere del racconto, dunque, non si limita soltanto agli aspetti contenutistici prima rilevati, poiché altrettanto pervasivo è il suo influsso sui coevi stili e codici narrativi. È stato ad esempio notato che la critica filosofica al conservatorismo e alle religioni rivelate trova un corrispettivo nella struttura argomentativa dell’intera letteratura illuminista, la quale intende smarcarsi dall’espedito oscuro della metafora barocca che di quel conservatorismo è figlia. Lo spostamento di significato, infatti, avviene adesso sul piano più chiaro e riconoscibile di una (finta) negazione, per cui la critica alla tradizione si attua principalmente attraverso le seguenti modalità: o negando che sia l’autore a compierla (ciò avviene molto frequentemente, allorché, ad esempio, è un personaggio estraneo al contesto a farlo); o negando che riguardi la propria cultura o la totalità di essa (si pensi alle *Lettres persanes*); o, più radicalmente, negando che la si stia compiendo (in questo caso sono le vicende stesse a rivelare l’illogicità di certi assunti, a “parlare da sé”). È proprio questo meccanismo, peraltro, a generare gli effetti ironici, paradossali e delle volte grotteschi delle narrazioni.³¹ Un altro versante sul quale si dispiega l’influenza delle teorie filosofiche sulla struttura dei generi è rilevabile con la filosofia di Rousseau: la critica alle costruzioni sociali e la ricerca di una vita autentica, l’attenzione per la dimensione della fanciullezza e per l’educazione del soggetto secondo natura finiscono con il favorire la forma epistolare e quella sentimentale del romanzo di fine secolo (si pensi al *Paul et Virginie* di Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, 1788; o a *Claire d’Albe* di Marie-Sophie Cottin, 1799), le quali con i propri codici narrativi riescono a mettere meglio in risalto l’importanza della vita intima.

4. L’imprescindibilità del mezzo romanzesco per l’esplicazione dei concetti filosofici

Ma il rapporto tra la filosofia e il genere romanzesco, nel XVIII secolo, non si esplica soltanto nell’influenza della prima sull’evoluzione dei *topoi* letterari descritti e sul mutamento dello stile. Come già accennato, il romanzo permette alla

²⁹ Cfr. R. Capoferro, *Empirical Wonder: Historicizing the Fantastic, 1660-1760*, Peter Lang, Bern, 2010.

³⁰ H.N. Frye, cit.

³¹ Cfr. F. Orlando, cit.

filosofia settecentesca di esprimere fattualmente quegli aspetti teorici e, come vedremo, quelle istanze contraddittorie, particolari ed estetiche che a fatica essa veicolerebbe diversamente, motivo per cui il *medium* utilizzato finisce a sua volta per trasformarla, o meglio per contribuire alla strutturazione del suo modo di essere. Da un lato, in effetti, il romanzo è quel tipo di narrazione che meglio di altre permette al pensiero di viaggiare tra i diversi piani della realtà, di narrare sincronicamente storie diverse, di cambiare repentinamente punti di vista o registri comunicativi: esso appare come il viaggio in una nuova sensibilità. Dall'altro, l'atteggiamento satirico, l'erosione della sistematicità e una certa contraddittorietà appaiono essi stessi come «un'espressione della forma ipotetica dell'arte», ossia come una difesa della sua esigenza di «distacco creativo».³²

Jean Starobinski, nell'avvertenza al suo testo *L'invention de la liberté*, ha in effetti precisato:

[ho] cercato di mostrare come il pensiero degli illuministi, rifiutando la teologia della Caduta e riabilitando la natura umana, ha conferito il primato ai dati della vita sensibile e del sentimento, appellandosi alle imprese della volontà illuminata. Ho deliberatamente sviluppato molte delle mie considerazioni riferendomi all'importanza che una nuova scienza dell'uomo ha conferito, a partire dalla fine del XVII sec., al sentire e al volere.³³

È proprio la sfera della sensibilità e dell'espressività quella che sarà maggiormente tematizzata e rivalutata dal pensiero filosofico del secolo, e ciò è ancor più vero se si pensa che il Settecento è stato il "secolo del gusto", quello cioè che ha tematizzato ampiamente il rapporto che può instaurarsi tra l'opera d'arte e il suo spettatore. L'attenzione per le esigenze della ricezione artistica – che nell'artista è, ancora una volta, attenzione per le esigenze dell'"altro" – porterà ad avvicinarsi a quelle forme di comunicazione, come il romanzo e il racconto, che meglio possano coinvolgere i fruitori, in questo caso i lettori. L'arte è ricercata come quella manifestazione in grado di liberare l'uomo dalla noia, noia intesa come assenza di passioni, le quali sono ciò che, indipendentemente da una preliminare indagine razionale, procurano piacere tramite il sentire.³⁴ Come una disputa sul gusto può essere letta già la *querelle* tra i sostenitori degli *Antichi* e quelli dei *Moderni* iniziata alla fine del Seicento in cui erano confluite le questioni affrontate dai moralisti francesi, che avevano cercato di definire quell'ambito così vago che attiene alla fruizione artistica, irriducibile a una semplice analisi razionale o alle regole classicistiche, riconducibile invece anche a basi sensualistiche e alla relatività del sentimento. Le tensioni e gli aspetti che caratterizzarono *Antichi* e *Moderni* (il problema dell'autorità della tradizione, quello del ruolo del progresso, quello dell'utilità della critica) torneranno nel Settecento mutati

³² Cfr. H.N. Frye, cit.

³³ J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, Skira, Genève, 1964; ed. it. *L'invenzione della libertà*, Milano, Abscondita, 2008, p. 9.

³⁴ Cfr. J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, ENSBA, Paris, 2016 (1719).

sincreticamente sotto altre spoglie, ed essi saranno tesi questa volta a tematizzare maggiormente, più che problemi retorici o stilistici, la particolarità del giudizio estetico, diviso tra ragione, sensibilità, fantasia e sentimento del sublime.³⁵ M. Fumaroli, per il quale gli *Antichi* non sono stati affatto sconfitti, vede infatti proseguire la contrapposizione tra le due fazioni nel secolo successivo: identifica la critica diversificata dei *philosophes* settecenteschi con quella dei *Moderni*, e rivede quella degli *Antichi* nella “critica della critica” di Rousseau. Circa l’influenza della disputa sulle opere successive egli nota: «i nani moderni e i giganti antichi torneranno nei *Racconti* di Perrault, nei *viaggi di Gulliver* di Swift, nel *Micromegas* di Voltaire e nella *Scienza Nuova* di Vico, altrettante pietre miliari di una disputa diventata nel frattempo francese ed europea».³⁶

Nella variazione di accenti tra la prima e la seconda parte del racconto l’*Ingénu*, tra quella segnata dal male e dal pregiudizio e quella caratterizzata dal trionfo dell’amore e della natura, è stato visto da J. Starobinski un passaggio dalla dissimmetria alla simmetria, che consente a Voltaire di soddisfare l’esigenza estetica della varietà.³⁷ Per il critico svizzero l’incontro tra l’Urone e la società francese si dispiega infatti nello svolgersi incalzante di una vicenda caratterizzata da stridenti contrapposizioni: quella tra la volontà dell’Ingenuo e le sue azioni, quella tra l’ostilità delle cose e la sola persona che conti per lui (Saint Yves), quella tra la sua ingenuità e la saggezza del personaggio Gordon. L’intero romanzo farebbe così trasparire, in queste antinomie, la dissimmetria tra l’individuo isolato, guidato dai suoi desideri legittimi e naturali, e una collettività imperturbabile. Ponendo una particolare enfasi sulla centralità del sentimento in questo racconto, ancora, Jacques Van Den Heuvel vede all’opera nella seconda parte de l’*Ingénu* dinamiche e motivi propri del romanzo sentimentale: «une atmosphère de roman sensible se substitue progressivement à celle d’une comédie satirique, au point que, débutant presque comme *Candide*, l’*Ingénu* se termine comme un roman anglais». ³⁸ E infatti, uno dei personaggi si chiederà:

Quale incomprensibile meccanica ha sottomesso gli organi al sentimento e al pensiero? Come mai una sola idea dolorosa può deviare il corso del sangue, e perché il sangue porta a sua volta delle irregolarità nell’intelletto umano? Qual è questo fluido sconosciuto di cui è certa l’esistenza, e che, più rapido, più attivo della luce, vola in meno di un istante in tutti i canali della vita, produce le sensazioni, la memoria, la tristezza o la gioia, la ragione o la vertigine [...]?³⁹

³⁵ Si vedano, oltre a quelle degli illuministi francesi, le riflessioni estetiche di F. Hutcheson; J.J. Bodmer; E. Burke e A. Alison.

³⁶ M. Fumaroli, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Gallimard, Paris, 2000; ed. it. *Le api e i ragni*, Milano, Adelphi, 2005, p.103.

³⁷ Cfr. J. Starobinski, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l’artifice à l’âge des Lumières*, Gallimard, Paris, 1989; ed. it. *Il rimedio nel male. Critica e legittimazione dell’artificio nell’età dei lumi*, Einaudi, Torino, 1990, cap. 4, § II.

³⁸ J. Van Den Heuvel, cit., p.313.

³⁹ Voltaire, *L’Ingénu*, Gallimard/Folio, Paris, 2004 (1767); ed. it. *L’Ingenuo*, in *Tutti i romanzi e i racconti e Dizionario filosofico*, cit., pp. 228-229.

Lungi dal far prevalere un modello di ragione intellettualistica, la filosofia del XVIII secolo cercò dunque di far dialogare le facoltà astrattive e concettualizzanti con gli aspetti più concreti e particolari, partendo sempre dalla consapevolezza di quanto la ragione sia limitata e di come essa lasci spazio ad elementi passionali e irrazionali. La filosofia, occupandosi in primo luogo della problematica etica, estetica e antropologica, ha inteso fare chiarezza su quegli ambiti del sapere che sfuggono a delle prensioni razionali assolute. E tutto ciò senza considerare l'influsso che sui *philosophes*, in maniera diversificata, ebbe la corrente scettica, la quale era tesa a ridimensionare il ruolo svolto dalla ragione nei processi conoscitivi.⁴⁰ L'attenzione riservata ai diversi aspetti dell'essere umano è il segno, oltre che della svolta antropologica propria del secolo, anche della presenza di un dialogo tra le sue diverse componenti: quella corporea e quella intellettuale. A proposito di questo aspetto, possiamo ricordare come nell'estetica di molti illuministi francesi e in particolare in quella di Diderot fosse all'opera una critica alla contrapposizione tra arti o attività meccaniche e belle arti. Nella sua *Encyclopédie*, infatti, «appare sempre in primo piano, come un tema ricorrente, la mano, il gesto, l'azione trasformatrice dell'uomo»:⁴¹ viene riconosciuto il valore sociale e intellettuale delle arti meccaniche, si pongono al centro dell'attenzione i processi pratici che trasformano il mondo in cui si vive. L'uomo razionale, dunque, è sì alla base di ogni riflessione come colui che è in grado, agendo, di risollevare le proprie sorti, ma questi non è più considerato il centro dell'universo e spesso, nelle sue lucide follie, è anzi fatto oggetto di ironia e satire spietate. Se la guida della ragione è ritenuta necessaria è perché si fa strada la consapevolezza che a guidare le azioni umane non sia affatto il più delle volte la ragione. Come nota T. Todorov, la ragione illuministica si oppone alla cieca fede e alla superstizione e non certo alle passioni: «gli uomini sono guidati dalla loro volontà e dai loro desideri, dalle loro affezioni e dalla loro coscienza, e anche da forze sulle quali non hanno alcuna presa; eppure, la ragione può illuminarli quando si dedicano alla ricerca del vero e del giusto».⁴²

L'interesse per il problema del gusto e della ricezione, un'attitudine teorica volta a descrivere, comprendere e includere la varietà e la contraddittorietà dei fenomeni (anche nei suoi risvolti empirici e corporei), e il conseguente interesse per le dinamiche affettive e irrazionali sottese a quelle intellettive sono dunque gli elementi che inducono la filosofia settecentesca, e in particolare quella dell'Illuminismo, a esprimersi attraverso il mezzo romanzesco.⁴³ Vedre-

⁴⁰ Cfr. G. Paganini, *Skepticism*, in *Encyclopedia of the Enlightenment*, ed. by Alan Charles Kors, Oxford University Press, 2003, vol. IV, pp. 78-86.

⁴¹ M. Modica, *L'Estetica dell'Encyclopédie*, Roma, Editori Riuniti, 1995, p. 31.

⁴² T. Todorov, *L'esprit de Lumières*, Robert Laffont, Paris, 2006; ed. it. *Lo spirito dell'Illuminismo*, Milano, Garzanti, 2007, p. 40.

⁴³ Per un approfondimento sul rapporto tra filosofia, teoria estetica e forma romanzesca, con particolare riguardo a Diderot, ci permettiamo di rinviare a un nostro precedente saggio: G. Alberti, *Logiche del sensibile, logiche dell'imprevedibile. A spasso con Diderot*, in "Quaderni di Inschibboleth/n. 13: Logiche della sensazione", (2020), pp. 11-27.

mo adesso come l'ultimo di questi aspetti, ossia quello del rapporto tra sensibilità e razionalità che attraversa in maniera sottesa tutti i *topoi* prima elencati, si esprima attraverso due noti racconti settecenteschi: i *Gulliver's Travels* di Jonathan Swift e il *Micromegas* di Voltaire.

5. *Gulliver, il corpo e la ragione*

Le certezze dell'uomo europeo non erano state scosse solo dalle scoperte geografiche e dall'esplorazione di nuovi continenti: a partire dal XVII secolo un ampliamento degli orizzonti del mondo conosciuto si era avuto anche in seguito alle nuove scoperte biologiche e astronomiche le quali, studiando da un lato lo sviluppo degli organismi viventi e osservando dall'altro gli elementi dell'universo, avevano portato a indagare negli abissi dell'infinitamente piccolo e dell'infinitamente grande. Nella relativizzazione delle dimensioni e dei corpi vitali, era implicito anche il concetto di una "moltiplicazione" delle realtà circostanti: se quello dell'uomo era solo uno dei tanti organismi esistenti nell'universo, diversi erano allora anche i sensi attraverso i quali essi percepivano la realtà cosicché, a moltiplicarsi come le facce di un prisma, non furono solo le dimensioni dei viventi ma anche gli spazi vitali da questi percepiti, tema, quello della corrispondenza tra essere vivente e realtà percepita, che sarà ripreso all'inizio del '900 dal biologo Jakob von Uexküll, il quale sosterrà che vi sono tanti mondi-ambienti (*Umwelten*) quanti sono gli esseri che li abitano.⁴⁴ È importante rileggere i *Viaggi* del signor Lemuel Gulliver non soltanto perché qui più che mai l'incontro con gli altri mette in crisi l'uomo a tal punto da farlo impazzire, ma anche perché nel romanzo è presente quella forte difesa e rivalutazione della sensibilità e della corporeità che abbiamo individuato come motivo sotteso dei variegati interessi filosofici del secolo. Swift, che nella *querelle* tra Antichi e Moderni aveva parteggiato per la tradizione umanistica dei primi e scritto su questo tema il racconto satirico *The Battle of books* (1704),⁴⁵ sferra qui ancora una volta un attacco deciso alla cultura moderna e alla sua borghesia razionalistica: questa, con la sua cieca fiducia nel progresso, aveva rotto, a suo parere, quella visione unitaria dell'uomo che era propria invece della tradizione classico-rinascimentale e di quella cristiano-luterana.

La storia della ricezione dell'opera più celebre di Swift è stata perlopiù infelice: essa fu, soprattutto nel corso dell'Ottocento, declassata al rango di testo della letteratura per l'infanzia e, forse per questo, privata di alcune delle sue parti più

⁴⁴ Cfr. J. Uexküll, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, Springer, Berlin, 1934; ed. it. *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata, 2013.

⁴⁵ In questo racconto è presente la celebre metafora delle api e dei ragni, simbolo degli autori antichi e di quelli moderni: mentre le api utilizzano elementi già esistenti in natura per produrre il miele, i ragni creano i fili della propria tela estraendoli direttamente dai propri escrementi, incuranti cioè del lavoro di chi li ha preceduti.

importanti. Il suo quarto capitolo, ad esempio, in sintetiche edizioni veniva spesso omesso, quando invece esso racchiude il significato più importante dell'opera. Ma il pensiero di Swift, così come è espresso in questo romanzo, non è stato travisato solo per questa ragione, bensì perché spesso si è ignorata la grande distanza che separa il personaggio dal suo autore, cosicché quest'ultimo è stato tacciato di follia e misantropia quando invece proprio questi erano gli atteggiamenti che voleva criticare. Swift, qui come anche nelle sue altre opere satiriche, non crea mai infatti un personaggio a tutto tondo, ma un individuo monolitico e caricaturale, il quale gli serve per raggiungere il suo scopo graffiante e smantellare le ipocrisie. Gulliver, ad esempio, rivelerà la caratteristica quasi irrealistica di non saper mai esprimere giudizi morali su ciò che osserva e questo fatto del tutto voluto consente a chi legge di capire facilmente quando è invece Swift ad esprimere tali giudizi. Come è stato affermato: «quando Gulliver si rivela incapace di pronunciare un giudizio morale, Swift deve uscire allo scoperto e sacrificare l'unità artistica per l'effetto satirico».⁴⁶ Per comprendere il romanzo è dunque opportuno aver presente che l'autore si serve dei comportamenti di Gulliver per accusare Gulliver stesso. Più in generale, la tecnica ironica di Swift consiste, qui come altrove, nel far legare dapprima il lettore al suo protagonista, per poi indignarlo con le motivazioni insostenibili di quello, facendogli rigettare così proprio quel personaggio con il quale aveva prima solidarizzato.

L'opera, pubblicata nel 1726 e integrata in una versione più completa nel 1735, contiene com'è noto la narrazione di quattro differenti viaggi compiuti, nell'arco di sedici anni, da un medico inglese. Gulliver, in tutte e quattro le spedizioni, è vittima di incidenti o naufragi e così, solo e in terre mai visitate, incontrerà popolazioni sconosciute le quali, seppur ipoteticamente collocate sul globo terrestre, non avranno le caratteristiche tipiche degli umani. È forse il quarto viaggio quello che contiene i motivi più originali dell'opera, e sarà proprio questo quello che avrà le ripercussioni più gravi sul protagonista: giunto nel paese degli Houyhnhnms, Gulliver scoprirà che esso è popolato da intelligenti e razionalissimi cavalli i quali, dall'alto della loro imperturbabilità, utilizzano però la manodopera brutta di esseri animaleschi e rozzi prossimi fisicamente agli uomini, gli Yahoo.

Molte sono le interpretazioni che sono state fornite del romanzo e dei suoi diversi episodi ma tra tutte la chiave ermeneutica senz'altro più feconda è quella che è stata proposta da G. Sertoli il quale, conferendo un'unità all'opera, ha interpretato tutte le vicende del romanzo alla luce della contrapposizione tra ragione e corpo.⁴⁷ Sin dal primo viaggio, quello che tradizionalmente è apparso più intriso di significati politici, si inizierebbe a delineare infatti questa frattura, la quale, a ben vedere, è propria del pensiero di Gulliver stesso: egli, considerando la corporeità come sinonimo di vizio e la ragione come sinonimo di virtù, spera

⁴⁶ M. Manca, *Ironia e satira in Jonathan Swift*, Sassari, Diesse, 1980, p. 87.

⁴⁷ Cfr. G. Sertoli, *Ragione e corpo nei primi tre viaggi di Gulliver*, in Attilio Brilli, *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari, Dedalo, 1985, e *Ragione e corpo nel quarto viaggio di Gulliver* in Franco Rella, *La critica freudiana*, Milano, Feltrinelli, 1977.

di poter incontrare un giorno un popolo del tutto razionale, in modo da potersi anch'egli avvicinare a questo ideale. Swift, che rifiuta questa interpretazione semplicistica della natura umana, ci mostrerebbe la paradossalità di questa posizione, e per far questo oppone in maniera crescente e sempre più insostenibile la componente razionale e quella corporea, di modo che la superiorità morale sarà erroneamente ritenuta dai suoi personaggi inversamente proporzionale a quella fisica. Nella terra di Lilliput, Gulliver è corpo dalle spropositate dimensioni, e ogni descrizione sembra ricordarlo: esse insistono nel descrivere l'irruenza dei suoi bisogni fisiologici, la pericolosità e la sporcizia dei suoi gesti, l'impaccio del suo grande corpo. Ma se è Gulliver stesso a pensare questo del proprio fisico, lo stesso fanno i lillipuziani, i quali trattano il gigante solo come una macchina al servizio della loro razionalità: egli è per loro, o forza fisica in grado di aiutarli nelle contese locali, o scomoda "carcassa" da eliminare. Questo confronto distorto è reso ancora più forte dallo sguardo speculare di Gulliver: i lillipuziani, per antitesi, possedendo ai suoi occhi una corporeità così esigua da sembrare inesistente, non possono essere per lui che pura razionalità. Le caratteristiche che egli apprezza e sottolinea in loro sono infatti solo quelle matematiche, mentre non si accorge invece della loro ben più grave amoralità: quando scoprirà la crudeltà e l'irrazionalità dei lillipuziani, lungi dal modificare il proprio giudizio positivo sull'utilizzo della sola ragione, penserà invece che essi sono degenerati a causa delle loro passioni, e andrà altrove a ricercare il proprio ideale umano. Anche nel secondo viaggio si ripresenta la stessa dinamica, ma questa volta l'opposizione tra corpo e ragione avviene in maniera diametralmente rovesciata.⁴⁸ Nella terra dei giganti di Brobdingnag, Gulliver si sente così piccolo da percepirsi privo di corpo, quasi intelligenza pura: reputandosi ben più intelligente di quegli abitanti, si sente in dovere di suggerire al re i più *alti* sistemi di governo. In un dialogo con quest'ultimo, egli schernisce con arroganza gli ingenui (ed etici) sistemi politici degli abitanti e propone di contro metodi che egli reputa più razionali, come l'utilizzo della polvere da sparo. È il corpo immenso di quei giganti ad apparire adesso orripilante: l'odore della loro pelle gli sembra disgustoso, il loro modo di mangiare ingordo, il fracasso e le urla dei bambini insopportabili.

Se in questi due primi viaggi, come sottolinea Sertoli, l'opposizione ragione-corpo mette in gioco Gulliver stesso facendolo essere di volta in volta una delle due componenti, nel terzo e nel quarto tale antitesi sarà a lui esterna, cosicché Gulliver sarà chiamato a scegliere con quali dei due termini identificarsi. La terra volante di Laputa è popolata da scienziati completamente assorti nelle proprie riflessioni speculative, i quali, avendo perso ormai qualsiasi contatto con la vita reale, sono traditi dalle mogli, identificanti con l'elemento affettivo. A Lagado, la terra sottostante, si coltivano invece, in maniera speculare al luogo precedente, le attività manuali: le Accademie portano avanti un modello di scienza del tutto materialistico, per cui, tra le altre cose, si cerca di riformare il linguaggio secondo una

⁴⁸ Ivi.

concezione iper-realistica di esso cosicché, per attenersi il più possibile alle cose, si aspira a fare a meno dei segni. Swift, che aveva scritto diverse operette sul tema della lingua, si mostra in questa seconda parte del romanzo molto attento al tema del linguaggio e al suo rapporto con le cose: egli, sostenendo la storicità e l'arbitrarietà delle lingue, si era legato anti-aristotelicamente alla tradizione empirista, ritenendo che esso fosse ben lontano dal rispecchiare la realtà e dovesse rispondere al criterio di utilità. Tuttavia, come seguace degli *Antichi* avverso alle *moderne* idee baconiane, egli pensava che la smania per le semplificazioni e l'univocità del linguaggio scientifico inibissero l'attività creatrice della poesia e della retorica. Scegliendo di utilizzare generi narrativi irrealistici e fortemente simbolici, egli intese allora criticare la pretesa realistica del *novel* il quale, analogamente al linguaggio scientifico, presumeva di poter rispecchiare perfettamente la natura delle cose.⁴⁹ Come è stato affermato: «la battaglia più dura si ingaggia proprio tra retorica della satira e retorica della scienza. [...] la retorica dell'ironia opera lo spiazzamento della pretesa referenzialità non solo del linguaggio scientifico, ma soprattutto delle scritture artistiche che quel linguaggio si impongono di imitare. Primo fra tutte, il *novel*».⁵⁰ Nel terzo viaggio Swift denuncia così la deriva della scienza moderna: entrambi i suoi approcci, sia quello razionalistico di Laputa che quello materialistico dei progettisti di Lagado, finiscono per calpestare i ritmi naturali della vita e i bisogni degli individui. A Laputa è la vita stessa degli scienziati ad essere trascurata, poiché ignora le componenti sensibili dell'esistenza; a Lagado, invece, sono gli esperimenti compiuti ad offenderla: qui si cerca infatti di estrarre la luce solare dai cetrioli o di tramutare gli escrementi nuovamente in cibo.

Sarà però il quarto viaggio a mostrare gli scenari più inquietanti della contrapposizione individuata da Sertoli. A smarrirsi adesso non sarà più solo Gulliver ma il popolo stesso che ha incontrato: a contatto con un uomo che riesce a tener racchiusi in sé interessi sia materiali che spirituali, i razionali e atei Houyhnhnms saranno costretti a interrogarsi sui propri parametri interpretativi. Poiché si rifiutano di riconoscere che la sfera sensibile della vita è presente anche in loro ma è stata inconsciamente rimossa, sia dalle abitudini che dal linguaggio, essi saranno infine costretti a bandire lo straniero. Anche Gulliver non riuscirà più a recuperare il suo equilibrio: avendo imparato da quel popolo di cavalli a disprezzare la corporeità, non riuscirà più a farsi avvicinare dai suoi simili una volta ritornato in patria. Completamente pazzo, egli avrà perduto per sempre la ragione che aveva tanto ricercato.⁵¹

Nei *Gulliver's Travels* il conservatore Swift svolge così una violenta accusa nei confronti di tutti quei sistemi filosofici e religiosi che ritengono sia possibile separare lo spirito dalla materia. Il suo bersaglio, infatti, non è solo la metafisica di matrice cartesiana, ma anche, in quanto pensatore luterano, l'ideologia dei liberi pensatori i quali, rifiutando la religione e la dottrina del peccato originale, preten-

⁴⁹ Cfr. A. Graziano, *Il linguaggio dell'ironia. Saggio sui Gulliver's Travels*, Roma, Bulzoni, 1982.

⁵⁰ Ivi. pp. 49; 51-52.

⁵¹ Cfr. G. Sertoli, *Ragione e corpo nel quarto viaggio di Gulliver*, cit.

dono di fondare la morale su basi del tutto razionali. Ma oltre ad essi Swift condanna anche quel cristianesimo misticheggiante che sopprime la sfera corporea, così come la superficialità di tutti quei “cristiani nominali” che lo avrebbero letto: l’incoerenza di questi ultimi rivive infatti nelle azioni di Gulliver il quale, se da un lato mostra rispetto per il simbolo del crocifisso, dall’altro aspira a prolungare in eterno la sua vita terrena.⁵² Il pessimismo luterano sarebbe in Swift però in parte mitigato dalla sua formazione *antica* e umanistica la quale lo spinge, accettando le proprie debolezze, a cercare un equilibrio sereno tra il corpo e lo spirito.⁵³ L’ideale umano di Swift, rimasto celato per tutto il romanzo, è espresso invece al suo epilogo, dalla figura di Pedro de Mendez, il capitano portoghese che riporta Gulliver in patria. Egli è colui che non fermandosi alle apparenze tratta il naufrago come un fratello e, pur essendo da questi disprezzato, lo soccorre generosamente: «egli accetta la sua natura umana, controlla le sue passioni con la ragione, e usa la carità del perfetto cristiano. Il falso standard di Gulliver è qui messo a confronto con il vero standard di Swift».⁵⁴ Il folle Gulliver, d’altronde, non coglierà mai il valore di quell’uomo; volendo essere pura ragione, finisce invece per diventare la raffigurazione estrema del pregiudizio e dell’orgoglio: «al culmine di sé, la ragione si rovescia in sragione: ecco la scoronazione swiftiana – una scoronazione che colpisce, ben oltre Gulliver, tutta la cultura ‘moderna’ che in lui si rappresenta».⁵⁵ Spodestamento della ragione – possiamo aggiungere – che per uno strano paradosso il “secolo della ragione” riesce ad attuare su più fronti; e questo anche grazie a ciò che lo favorisce: l’utilizzo pervasivo dei racconti.

6. *Micromegas, o l’intelletto, di fronte ai sensi e alle passioni*

Ma il paragone tra esseri dai corpi differenti, tra umani e non umani, non sfociò sempre in un’immagine così tragica e scissa dell’individuo. In un altro racconto del Settecento, il *Micromegas* di Voltaire, i singoli mali finiscono per iscriversi nell’armonia del tutto.

L’esistenza di altri esseri viventi al di fuori della terra era stata, tra gli altri, ipotizzata ed efficacemente divulgata dallo scrittore Fontenelle: ne l’*Entretiens sur la pluralité des mondes*, questi aveva sostenuto che vi erano pianeti simili al nostro, e che essi erano abitati da esseri le cui differenze rispetto all’uomo si accrescevano in proporzione alla loro distanza dalla terra, per cui tali creature, possedendo di certo un numero maggiore di sensi rispetto agli umani, sarebbero potute risultare a noi superiori. Voltaire, nel suo racconto *Micromegas*, riprenderà proprio questa idea. Pubblicata nel 1752, questa *fadaise philosophique*, la cui prima versione del racconto si intitolava *Voyage du Baron de Gargamelle*, era stata scritta molti

⁵² Cfr. M. Manca, cit.

⁵³ Cfr. A. Graziano, cit.

⁵⁴ M. Manca, cit. p. 103.

⁵⁵ G. Sertoli, *Ragione e corpo nel quarto viaggio di Gulliver*, cit., pp. 249-250.

anni prima, nel periodo in cui, ritiratosi al castello di Cirey ospite della fisica e matematica Emilie du Châtelet (1706- 1749), Voltaire si era dedicato allo studio delle teorie newtoniane e lockiane, portando avanti un ideale umano fondato sull'equilibrio e l'«accordo perfetto [...] di scienza, saggezza e felicità».⁵⁶ Già nel secolo precedente erano stati parecchi gli scritti e i racconti che avevano immaginato lo svolgersi di viaggi attraverso l'universo: basti ricordare le *Histoire comique des États et Empires de la lune* di Cyrano de Bergerac (1657) a cui Voltaire si rifece, o le *Gomgan ou l'homme prodigieux transporté dans l'air sur la terre et sous les eaux* (1711) dell'abate L. Bordelon, ma in queste narrazioni erano perlopiù solo gli uomini a spostarsi per scoprire nuovi mondi. Voltaire pur richiamandosi a questa tradizione, e in un certo senso irridendola, la spoglia però dei suoi elementi fantastici dando al suo racconto una connotazione più propriamente filosofica: l'antitesi tra micro e macro, qui, sarà utilizzata da un lato per attribuire all'uomo il suo giusto posto nell'universo, dall'altro per ribadire l'omogeneità di rapporti all'interno di esso. In questo cosmo progressivamente illuminato dalle leggi newtoniane le uniche differenze sono quelle tra le dimensioni dei corpi, cosicché Voltaire ritiene che il male ed il mistero vadano ricercati solo nella natura umana e nel suo illusorio antropocentrismo. Se Pascal vedendo l'uomo perduto tra gli abissi morali dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo lo considerava proprio per questo perduto, Voltaire pensa invece che il contrasto tra queste due sfere possa tradursi in un nuovo felice equilibrio, qualora l'essere umano sappia attenersi ai propri limiti.

Micromegas narra la storia del viaggio compiuto da un abitante della stella di Sirio e del suo incontro, prima con un Saturniano, poi con gli abitanti della Terra. Le caratteristiche del Siriano sono proporzionate alla grandezza della sua stella: è alto ventiquattromila passi, vive ormai da diversi secoli e le sue capacità intellettive farebbero vergognare qualsiasi scienziato terrestre. Grazie alla conoscenza accurata delle leggi di gravità e alle forze attrattive e repulsive, egli è riuscito a viaggiare servendosi di comete e raggi di luce, andando «di globo in globo come un uccello volteggia di ramo in ramo».⁵⁷ Arrivato a Saturno, pianeta grande novecento volte più della terra ma ben più piccolo del suo, si lascia sfuggire un sorriso di scherno. È qui che conoscerà il segretario dell'Accademia di Saturno (identificato dalla critica con il filosofo Fontenelle) e sarà lui ad informarlo sulle caratteristiche percettive di quegli abitanti, le quali fanno emergere un'eccedenza della componente passionale e desiderante, derivata dai sensi, su quella razionale:

– [...] cominciate per prima cosa col dirmi quanti sensi hanno gli uomini del vostro globo.

– Ne abbiamo settantadue, disse l'accademico, e ogni giorno ci lagniamo di quanto siano pochi. La nostra immaginazione va oltre le nostre necessità, troviamo che coi

⁵⁶ J. Van Den Heuvel. cit. p. 108.

⁵⁷ Voltaire, *Micromegas*, Librairie générale française, Paris, 2000 (1752); ed. it. *Micromegas* in *Tutti i romanzi e i racconti e Dizionario filosofico*, cit., p. 21.

Una filosofia letteraria

nostri settantadue sensi, il nostro anello, le nostre cinque lune, siamo troppo limitati e, nonostante la nostra curiosità e il grandissimo numero di passioni provenienti da questi settantadue sensi, abbiamo tutto il tempo di annoiarci.⁵⁸

Micromegas dal canto suo di sensi ne ha mille, riesce a distinguere nel suo pianeta un numero infinito di sostanze e a individuare qualità a noi sconosciute. Quando viaggia, però, è colto anch'egli da una certa inquietudine: attraversando ogni forma di varietà si è reso conto che tutti, esseri piccoli e grandi, sono come lui insoddisfatti: anche il saturniano, che vive quindicimila anni, cambierebbe volentieri la propria vita con la sua:

– Appena ci cominciamo ad istruire un poco, la morte arriva prima che abbiamo fatto qualche esperienza. Per conto mio, non oso fare alcun progetto, mi trovo come una goccia d'acqua in un oceano immenso. [...]

– Se non foste filosofo avrei paura di rattristarvi, dicendovi che la nostra vita è settecento volte più lunga della vostra; ma sapete benissimo che quando bisogna rendere il corpo agli elementi [...] cioè morire, [...] aver vissuto un'eternità o aver vissuto un giorno è precisamente la stessa cosa. Sono stato in paesi dove si vive mille volte più che al mio, e ho visto la gente lamentarsi ancora.⁵⁹

Decisi ad allontanarsi da Saturno, i due intraprendono così un “viaggio filosofico”, e passando per Giove a Marte essi giungono infine sulla Terra: in questo piccolo pianeta il grande oceano e le montagne sono per loro solo sassi e pozzanghere; gli abitanti, avvistati con fatica solo grazie a un microscopio, piccoli microbi. È proprio in una di queste “pozzanghere” che i due viaggiatori incontrano gli umani: su un vascello alla deriva, un gruppo di filosofi sta ritornando da una spedizione scientifica. Possono creature tanto piccole essere animate? Riescono, in uno stato così vicino all'annientamento, a comunicare tra loro? Posseggono un'anima, delle idee, una volontà? Si interroga Micromegas prima di parlare loro ed accorgersi che essi intavolano discorsi su ciò che non conoscono: di tutti i filosofi presenti, il leibniziano, il cartesiano, il malebranchista e il lockiano, solo quest'ultimo sembra mostrare un po' di modestia, e difatti la grassa risata in cui scoppia Micromegas davanti alle affermazioni di un seguace di S. Tommaso, provocherà, oltre che la fine del viaggio, anche il capitolombolo di tutti quegli omuncoli poggiati sulla sua mano.

Jean Van Den Heuvel ha individuato in questo racconto una triplice matrice teorica: esso si svolgerebbe sotto il segno di Newton, Locke e Pope, di modo che il pensiero dei tre filosofi appare armonicamente intrecciato.⁶⁰ Il vascello carico di scienziati, che seppur schernito è descritto con aggettivi pieni di rispetto, allude in effetti a un avvenimento storico realmente accaduto: la spedizione effettuata nel 1736 dallo scienziato Maupertuis, il quale si

⁵⁸ Ivi, p. 22.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Cfr. J. Van Den Heuvel, cit., pp. 79-110.

era recato nel circolo polare artico per confutare l'ipotesi cartesiana dei vortici. Provando la veridicità di alcune affermazioni newtoniane, questi aveva fatto esultare coloro i quali volevano da tempo liberarsi dell'idea cartesiana dello spazio pieno. Dai *Principia* di Newton Voltaire aveva tratto, oltre che alcuni dati scientifici presenti nel racconto, anche l'interesse per le comete e la propagazione della luce. È proprio la conoscenza di queste leggi fisiche quella che qui consente di abbattere barriere materiali e linguistiche; il movimento e il raffronto tra esseri sottoposti ai medesimi rapporti analogici provoca una sorta di euforia cosmica: la misura dei corpi è infatti ovunque proporzionata a quella del globo. In questo cosmopolitismo universale, colui che è in grado di scorgere rapporti nel caos solo apparente riesce ad abbattere enigmi e differenze, così come Newton, rapportando massa e gravitazione, aveva unito ciò che prima era dissimile.

Se però i due "eroi newtoniani" utilizzano durante il loro viaggio un metodo strettamente empirico e induttivo è perché la storia si svolge anche «sotto il segno di Locke». ⁶¹ Il forte richiamo ai limiti dell'intelletto umano, l'importanza accordata al numero dei sensi, l'accusa alle indimostrabili concezioni metafisiche, sono tutti elementi che Voltaire mutua dall'*Essay Concerning Human Understanding*. Quando Micromegas avendo visto sulla Terra solo una balena pensa che questa sia l'unica specie esistente, mostra di volersi attenere in maniera rigorosa all'evidenza dei dati empirici: il suo sguardo, in questo caso, raffigura l'intelletto umano, «l'occhio filosofico posato sulle cose, abbastanza distante (e diverso) per essere oggettivo, abbastanza vicino (e simile) per essere pertinente». ⁶² Consapevole che alla vera conoscenza si può giungere solo per gradi, Micromegas biasima il suo compagno quando questi si lascia fuorviare dalle congetture.

La concezione antropologica formulata da Voltaire nel *Micromegas* si ispira invece, per Van Den Heuvel, a quella dello scrittore Alexander Pope, terza matrice del racconto. Questi, nel suo *Essai sur l'homme*, aveva parlato dell'esistenza di una grande catena di esseri la quale, dispiegandosi dal più grande al più piccolo di essi, vedeva collocarsi l'uomo in una posizione intermedia. Questa visione, lungi dallo sfociare in un pensiero pessimistico, portava Pope a una visione paradossalmente più pacificata e felice dell'uomo: se questi mostrava infatti gli stessi limiti delle altre creature, egli poteva accettare più serenamente la sua posizione poiché, deposta ogni pretesa di grandezza, l'essere umano si risparmiava un «pericoloso testa a testa con Dio». ⁶³ In questo ottimismo moderato, nel quale il confronto tra esseri non è mai del tutto infelice, è ravvisabile dunque un altro racconto di Voltaire all'insegna dell'anti-pascalianesimo.

⁶¹ Ivi.

⁶² Ivi, p.80.

⁶³ Ivi, p.106.

7. Conclusioni

Nel XVIII secolo, alcuni presupposti sociali, politici e culturali hanno favorito il diffondersi del genere romanzesco. Abbiamo cercato di mostrare come questo aspetto sia parimenti ascrivibile ad alcune caratteristiche della filosofia dell'Illuminismo: il fatto di mettere al centro delle proprie analisi lo studio del particolare e del contingente, per poterlo poi ricondurre a categorie più generali; il fatto di voler descrivere e comprendere quelle dinamiche soggettive non ascrivibili a una conoscenza intellettuale ma nondimeno inaggirabili (la sensibilità e le passioni); il fatto di interessarsi – complici le correnti del materialismo e del sensismo – alle connessioni causali esistenti tra il funzionamento del corpo e il comportamento umano; e il fatto di riconoscere l'esistenza di alcune dicotomie che caratterizzano inevitabilmente la natura umana (cultura e natura; libertà e determinismo; ragione e passione; virtù e piacere). Abbiamo mostrato come alcuni di questi assunti abbiano dato vita a dei veri e propri *topoi* letterari, trasformando la storia letteraria stessa; e come lo stile e il codice del romanzo filosofico rispecchino alcune concezioni della tradizione filosofica. Ma d'altro canto, e per i motivi prima esposti, abbiamo sostenuto che è anche il romanzo a svolgere un ruolo imprescindibile per l'esplicitarsi della filosofia settecentesca. Non si tratta di un ruolo meramente strumentale o estrinseco, per cui tale forma narrativa (o peggio ancora un suo sottogenere) permetterebbe ai pensatori di divulgare al meglio le proprie idee presso un pubblico, aspetto unanimemente riconosciuto. Si può parlare invece, più profondamente, dell'esistenza di una forma espressiva – quella del romanzo o del racconto – che permette il dispiegarsi delle teorie filosofiche stesse e che struttura il loro procedere: quella plurivocità e contraddittorietà degli sguardi sul mondo che può sorgere soltanto attraverso l'osservazione (e la narrazione) del particolare; quella asistematicità che contraddistingue l'accadere fenomenico al quale ci si volge, che è propria in fondo di qualsiasi procedere narrativo: “(con il romanzo) si può narrare la molteplicità illimitata delle forme di vita reali o possibili, interne o esterne alle coscienze, e al tempo stesso si può adottare qualunque stile, dispiegando così la varietà dell'immaginazione soggettiva”.⁶⁴ Dal momento che le modalità conoscitive attraverso le quali rapportarsi al reale sono molteplici, queste non possono ridursi al solo approccio intellettuale, ma dare spazio a un tipo di conoscenza “altra” qual è appunto quella derivata dalla fruizione e dalla composizione delle forme romanzesche. Si può affermare, in sintesi, che da un lato sia dunque la filosofia a plasmare temi, stili e strutture letterarie; dall'altro, che siano anche queste ultime a permettere alla filosofia settecentesca di essere tale, motivo per cui possiamo comprendere quella contaminazione tra racconto e filosofia nel XVIII secolo che non trova eguali in altre epoche. Si è voluta focalizzare l'attenzione su un tema che più di altri esprime quella plurivocità e contraddittorietà di interessi della filosofia

⁶⁴ G. Mazzoni, cit., p. 29.

settecentesca prima descritte: si tratta del binomio passioni-intelletto o corporazione, e per farlo lo abbiamo visto esplicitarsi in due noti racconti filosofici: il *Micromegas* di Voltaire e il *"Gulliver"* di Swift. Abbiamo scelto di mettere in dialogo due autori e opere della tradizione francese e inglese, e in particolare due autori le cui influenze e i punti di incontro sono innegabili, per sottolineare il seguente aspetto: anche se il fenomeno studiato caratterizza in modo precipuo l'Illuminismo francese, esso nasce e si sviluppa essenzialmente come europeo, a causa del sorgere di quella "Repubblica delle lettere" che finisce per istituire la coscienza europea stessa.⁶⁵

Per queste ragioni, riteniamo che la questione del rapporto tra filosofia e racconto nel XVIII secolo oltrepassi lo studio di un singolo genere, quello del "romanzo filosofico", e che essa vada ricondotta a un ambito che attiene più ampiamente alla storia del pensiero: più che della presenza di una "narrazione filosofica", si deve parlare dello sviluppo di una "filosofia letteraria". La prima espressione, infatti, definisce un fenomeno che rimane particolare e contingente, sia rispetto alla filosofia che alla letteratura; la seconda espressione, invece, pone l'enfasi sull'aspetto strutturale e intrinseco del fenomeno, e considera la letterarietà come una caratteristica di quella filosofia stessa. Non si tratta di disconoscere la specificità di ciascuna disciplina, ossia di sostenere che l'una possa sostituire o generare l'altra. Non si tratta neppure di considerare delle opere letterarie superiori per la loro "filosoficità", considerando quest'ultima l'aspirazione della forma romanzesca, e neppure di disconoscere il valore degli aspetti esclusivamente estetici delle opere letterarie, in favore di un'interpretazione dell'opera svolta soltanto sulla base della filosofia che l'avrebbe ispirata.⁶⁶ Non si tratta neppure, infine, di stabilire dei parallelismi contenutistici tra filosofia e racconto, delle "traduzioni" da un piano all'altro dettate dal contesto storico o dallo spirito del tempo. Si tratta piuttosto di riconoscere al XVIII secolo una caratteristica peculiare: quella di non poter parlare della sua filosofia senza un riferimento allo sviluppo della forma romanzesca, e, viceversa, quella di non poter pensare quest'ultima senza un riferimento alle opere filosofiche dei suoi autori. Se è vero, infatti, che qualsiasi opera letteraria è influenzata dalla filosofia del proprio tempo, o che anche in altre epoche la filosofia si è espressa attraverso molteplici forme letterarie, è solo nel Settecento che da un lato i filosofi stessi divengono romanzieri e dall'altro il mezzo letterario utilizzato si configura come propriamente artistico.

⁶⁵ «soltanto nell'Inghilterra del tardo Seicento e nella Francia del XVIII sec. si può parlare in senso preciso di "opinione pubblica"» (J. Habermas, cit., p. 8).

⁶⁶ Cfr. R. Wellek – A. Warren, cit., pp. 107-123.

Ancient *Topoi* in the Philosophical Literature of the Enlightenment: Voltaire, *Micromégas*, & the View from Above

Matthew Sharpe
(Deakin University Australia)
matthew.sharpe@deakin.edu.au

Articolo sottoposto a *double blind peer review*.

Abstract: This essay explores the way that Pierre Hadot's revolutionary work on ancient philosophy as a way of life involving the use of a variety of literary genre to effect different pedagogical and psychagogic ends can be fruitfully applied to the *oeuvres* of the French *philosophes*, with a view to understanding their specific conceptions and practice of philosophy (Part 1). After examining both the elevating and downwards looking ("katasopic") dimensions of the ancient philosophical *topos* of the view from above (Part 2), we use Hadot's analysis of this remarkable ancient figure of thought, including in the satirist Lucian, to read Voltaire's *conte philosophique*, *Micromégas* (Part 3). Using Hadot's analysis, we will show, allows us to recover the elevating dimension of this interstellar fable, sometimes missed by commentators, tying it to Voltaire's post-Lockean, post-skeptical conception of wisdom as a form of learned ignorance. The concluding part (Part 4) considers the significance of this analysis, on one hand, in terms of debates concerning the history of philosophy as a way of life and its modern fates, and the other hand, for debates concerning how to read the texts of the French enlightenment, and understand the conception of philosophy at play in the *philosophes*.

Keywords: Hadot, Voltaire, *Micromégas*, philosophy as a way of life, *philosophes*, Diderot.

1. *Introduction: philosophy as a way of life and the philosophes*

A principal cause of what Catherine Wilson has called the academic "delisting" of the philosophy of the French enlightenment¹ is surely the choice of Voltaire, Diderot, Montesquieu, Rousseau and others to write in a variety of literary

¹ C. Wilson, *The Enlightenment Philosopher as Social Critic*, in «Intellectual History Review», vol. 18, n. 3, p. 417. But see the essays collected in *Voltaire philosophe: regards croisés*, textes réunis par S. Charles, S. Pujol, Ferney-Voltaire: Centre Internationale d'études du XVIIIe siècle, 2017. The author would like to add an especial thank you to Nicolas Cronk for looking over an earlier draft of this paper, and offering his critique and direction.

forms no longer credited as “philosophical” today. Voltaire, Diderot, and other *philosophes* wrote plays, novellas, contes, fables, dictionary and encyclopedia entries, even philosophical poems. The age of enlightenment was nevertheless lauded and feared in its own time, and in the century following, as specifically the “age of philosophy”. It arguably marks the last period of Western intellectual history in which the philosopher could be considered such an eminent, problematic cultural type as to attract a satirical theatre². To understand the divergence between today’s dismissal of the enlightenment (excluding perhaps Rousseau and Kant, both differently eccentric to this philosophical moment) and the 18th and 19th century assessments of the *philosophes* accordingly must involve asking how predominant metaphilosophical conceptions have changed since that time. It requires that we bracket our metaphilosophical expectations for long enough to re-ask how figures like Voltaire and Diderot themselves conceived philosophy, its place in the changing world, and questions surrounding its different modes of literary presentation and their aims³.

In this task, the revolutionary work of Pierre Hadot on ancient philosophy “as a way of life” presents itself as an important interlocutor⁴. For Hadot, the ancient philosophers – including the Roman Stoics on whom Voltaire and the other *lumières* were still raised – had conceived of philosophy as a work of self-transformation as well as theory-formation. We can see this, he argued, on the basis of the texts which they wrote: texts which, as in the French enlightenment, do not reflect our present limitation of philosophical writing to the monograph, edited collection, or journal article. Genres such as the consolation or the epistolary exchange between philosopher and pupil, like that between Seneca and Lucilius, Hadot noted⁵, presuppose an entirely different philosophical culture, in which philosophers were deemed able to do more and different things with words than philosophers today. They were tasked with morally instructing, practically exhorting, psychologically comforting and ethically inspiring, as well as theoretically writing and teaching. Entire swathes of some texts, and entire texts like Marcus Aurelius’ *Meditations*⁶, can therefore only be understood as depicting or staging what Hadot famously calls “spiritual exercises”⁷: voluntary practices of reading, writing, meditation and taming the passions undertaken with

² See I. Wade, *The Structure and Form of the French Enlightenment, Volume 1: Esprit Philosophique*, Princeton University Press, Princeton 1977, p. 44. According to Wade, there were some 225 plays in enlightenment France featuring a philosopher as a character.

³ See V. Le Ru, «L’autoportrait de Voltaire en *Philosophe Ignorant*», in Voltaire, *Philosophe Ignorant*, Flammarion, Paris 2009, esp. pp. 14-15; S. Van Damme, *A toutes voiles vers la vérité. Une autre histoire de la philosophie au temps des Lumières*, Paris, Seuil, 2014.

⁴ Esp. P. Hadot, *Philosophy as a Way of Life*, trans. M. Chase, Wiley-Blackwell, London 1995; *What is Ancient Philosophy?*, trans. M. Chase, Cambridge, Mass., Belknap 2002; *Selected Essays: Philosophy as Practice*, trans. M. Sharpe & F. Testa, Bloomsbury, London 2020.

⁵ P. Hadot, *Jeux de langage et philosophie*, in *Wittgenstein et les limites du langage*, Vrin, Paris 2004.

⁶ P. Hadot, *Inner Citadel: The Meditations of Marcus Aurelius*, trans. M. Chase, Harvard University Press, Cambridge Mass. London 1998.

⁷ P. Hadot, *Spiritual Exercises*, in *Philosophy as a Way of Life*, cit., pp. 81-125.

a view to actively cultivating a changed attitude towards existence, and deeply integrating philosophical principles into an individual's ways of thinking, desiring, and emoting.

Hadot's sensitivity to the different "language games" which philosophers of different periods have played, shaped directly by his early encounter with the later Wittgenstein⁸, suggests a new optic with which to approach the philosophical literature of the French enlightenment. The latter's key protagonists, whether Voltaire, Diderot or D'Holbach, were deeply versed in the ancient philosophies, led by Stoicism and Epicureanism, as well as ancient historiography and poetics⁹. Perhaps, to understand their ways of philosophizing we need then to include them within a history of philosophy awake to its ancient conception as a therapeutic and eudemonistic "art of living", a thought which Hadot himself at least once passingly ventured¹⁰. Voltaire in the *Dictionnaire philosophique* in particular hence could open his entry on "philosopher" by designating this figure in very "ancient" terms; as a «"lover of wisdom", that is, "of truth." All philosophers have possessed this two-fold character; there is not one amongst the philosophers of antiquity who did not give examples of virtue to mankind, and lessons of moral truth»¹¹.

Elsewhere in the *Dictionnaire*, Epictetus and Marcus Aurelius are especially praised, alongside Confucius and the Emperor Julian, as «great men who, having taught and practiced the virtues that God requires, seem to be the only persons possessing the right of pronouncing his decrees»¹². It is the lives that they lived, more than for anything they wrote – and as informing those writings – that Voltaire, like Hadot, still sees as preeminently philosophical and worthy of emulation.

In this metaphilosophical light, it becomes possible to reconsider Voltaire's and the other *philosophe's* explorations of multiple literary genres as not any departure from "serious" philosophy. Rather, these experiments represent the exploration of different media to reach different audiences, outside of scholars alone. The plays, novels or *contes* represent vehicles to present new ideals for living and thinking («examples of virtue to humankind, and lessons of moral truth»), as well as to explore and test against experience a host of ideas in meta-

⁸ P. Hadot, *Jeux de langage et philosophie*, in *Wittgenstein et les limites du langage*, cit.; P. Force, *In the Teeth of Time: Pierre Hadot on Meaning and Misunderstanding in the History of Ideas*, in «History and Theory», vol. 50, no. 1 (2011), pp. 20 – 40.

⁹ See esp. M. Mat-Hasquin, *Voltaire et l'Antiquité grecque*, The Voltaire Foundation, Oxford 1981; R. Goulbourne, *Diderot and the Ancients*, in J. Fowler (ed.), *New Essays on Diderot*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.

¹⁰ P. Hadot, *My Books and My Researches*, in *Selected Essays: Philosophy as Practice*, trans. M. Sharpe & F. Testa, Bloomsbury, London 2020, p. 40.

¹¹ Voltaire, "Philosophe", *Dictionnaire philosophique II: David-Vertu*, in *Œuvres complètes de Voltaire / Complete works of Voltaire*, Voltaire Foundation, Oxford 1968-, vol. 36, TOUT VOLTAIRE (uchicago.edu).

¹² Voltaire, "Dogmes", in *ivi*.

physics and natural philosophy, like fate in *Jacques le fataliste*, theodicy in *Candide*, or epigenesis in *D'Alembert's Dream*.

More than this, Hadot's framework suggests another possibility. This is that the presentation of different characters and *mises en scène* in the *philosophes'* fictions involve the staging of what Hadot, in his programmatic *Forms of Life and Forms of Discourse in Ancient Philosophy*, calls the «themes of meditations... which have dominated and which still dominate our Western thought»¹³. The textual and epistolary evidence does not support the idea that the *philosophes* systematically practiced and prescribed the spiritual exercises of the ancients, like the premeditation of evils or death. Voltaire, in *Les deux consolés*, expresses a deep skepticism about the ability of philosophical consolation, as against the slow passage of time, to assist those who are grieving¹⁴. Nevertheless, approaching enlightenment texts like Voltaire's *contes philosophiques* through a Hadotian lens allows us to explore how they give literary forms to the «relatively limited number of formulae and metaphors», or, as Hadot also says, *topoi* at play in the ancient spiritual exercises, which «were known during the Renaissance and in the modern world in the very form that they had in the Hellenistic and Roman tradition»¹⁵.

In this paper, we will undertake a close critical reading of Voltaire's extraordinary philosophical tale, *Micromégas*. We will argue that it especially can be understood as a fictional staging of the spiritual exercise which Hadot calls “the view from above”, influenced particularly by a figure Hadot cites in his dedicated essay on this exercise as an ancient literary proponent of it whom Voltaire also admired, Lucian of Samosata¹⁶. The text in this light stages a “view from Sirius”, one which takes in the post-Copernican shifts in astronomy (and the pos- Leeuwenhoekian experiments in microscopy) to argue for a post-Lockean re-conception of human being and our limited place in the infinite universe.

Part 2 of the paper hence examines Hadot's analysis of the view from above exercise, which he traces as a “topic” which cross-cuts the different ancient schools¹⁷. Part 3 applies the terms of Hadot's analysis of this ancient exercise, and what we term its two, downwards-looking and elevating dimensions, to reread Voltaire's *Micromégas*. By doing so, we show, we can to recapture the transformative optimism of the text, missed by commentators unaware of the ancient legacy behind its framing conceit, who hence see the *conte's* depiction of the tiny human creatures addressed by the giants from Sirius and Saturn as wholly pessimistic. Concluding remarks in Part 4 reflect on the significance of

¹³ P. Hadot, *Forms of Life and Forms of Discourse in Ancient Philosophy*, in *Philosophy as a Way of Life*, trans. M. Chase, Wiley-Blackwell, London, 1995, p. 68.

¹⁴ Voltaire, *Les Deux Consolés*, in *Œuvres complètes de Voltaire* Garnier, Paris 1877, pp. 123-124.

¹⁵ P. Hadot, *Forms of Life and Forms of Discourse*, cit., p. 68, p. 67.

¹⁶ P. Hadot, *The View from Above*, in *Philosophy as a Way of Life*, cit., pp. 238-250.

¹⁷ P. Hadot, *Forms of Life and Forms of Discourse*, cit., p. 68.

Voltaire's literary refiguring of the ancient-philosophical spiritual exercise of the view from above in *Micromégas*, given recurrent claims that Hadot's conception of philosophy has little purchase in modern thought after Descartes, and showing that he was not alone in the French enlightenment in recurring to this ancient philosophical formula.

2. Pierre Hadot and the view from above

It is notable that Pierre Hadot's consideration of *The View from Above* in *Philosophy as a Way of Life* begins with a modern: the poet Goethe, admirer of Voltaire, and a lifelong interest of Hadot's¹⁸. True poetry, Goethe reflected, is like a spiritual version of those hot air balloons which in his time were enabling human beings to look down at landscapes from what was up to that time taken to be a "bird's" or "gods'-eye" view. Likewise, says Goethe, poetry «lifts us up into the higher regions, along with the ballast that clings to us; from a bird's-eye view, the mad labyrinths of the world spread out before us»¹⁹.

Goethe's exploration of this theme of the "flight of the soul", Hadot claims, is the legatee of a rich ancient philosophical and poetic tradition²⁰. For this tradition, cutting across distinctions between doctrinal schools, it was the metaphorical and existential meaning of adopting, in deliberate meditation, a view looking downwards on human affairs, as against a physical ascent, that was decisive. Standing back from Hadot's text, there are two privileged Hadotian dimensions of the exercise that emerge from his ensuing analysis of a litany of examples of the way this meditative topic was cast and recast within Platonism, Stoicism, Epicureanism, and Cynicism which we will examine in turn. Firstly, there is an "elevating" function in meditatively adopting the view from above. Herein, depending on the ontology in play, the individual is encouraged to adopt the perspective of nature, universality, immortality, eternity, or of God or the gods. Secondly, there is what we can call a "katasopic" (downwards looking) meaning. Herein, achieving the cosmic perspective allows the philosopher to make light of her ordinary experiences, and the affairs of human beings more widely. Let us consider each of these dimensions, in turn, to clearly establish the interpretive bases for our reading of Voltaire's *Micromégas* in Part 2.

¹⁸ See P. Hadot, *N'Oublie pas de vivre: Goethe et la tradition des exercices spirituels*, Vrin, Paris 2008.

¹⁹ P. Hadot, *View from Above*, cit., p. 239.

²⁰ P. Hadot, *View from Above*, cit., pp. 238-240. See also P. Hadot, *N'Oublie pas de vivre*, cit.

2.1. *Elevation*

Hadot specifies that there are in fact two related “concepts” involved in the elevating function of the view from above²¹. The first, as especially in the Platonic tradition, positions philosophy «as a means of achieving spiritual death»²². In Plato’s *Phaedrus*, the soul is depicted as unfurling its wings, once it is disencumbered by death of its body, so that it can rise to the outermost boundaries of the heavenly spheres. Cicero’s *Tusculan Disputations* I and the conclusion of Seneca’s *Consolation to Marcia* likewise depict the soul, freed by death from the body, seeing with its own eyes the hidden secrets of nature²³. Hadot examines how in Plutarch’s *On the Delays of Divine Vengeance*, the freed soul of Thespasius of Soloi rose with death up to a cosmic height, seeing «nothing like what he had seen before: the stars were enormously large and immeasurably far from one another, and they shone forth with a great force and marvelous colors»²⁴.

The second concept under this header then involves philosophy itself as «the ascent of the soul into the celestial heights»²⁵. If in the Platonic tradition, this process is figured as the “cosmic flight of the soul” in the ways we have glimpsed, in the non-dualistic Hellenistic schools the achievement of such an elevated view from above is associated with what Hadot terms “practical physics”. Here again, the soul attains to a universal perspective. But this time, what is at stake is «an exercise in which the imagination speeds through the infinite vastness of the universe» itself, rather than a beholding of the transcendent supercelestial form, as within Platonism. Through attaining this perspective, the philosopher achieves the virtue of *megalopsychia*, greatness of soul. Marcus Aurelius will talk of the soul enlarged by this exercise so as to «traverse the whole universe and the surrounding void», able to survey its entire form, and «reach out into the boundless extent of time, embracing and pondering the rebirth of the all»²⁶. One other significant way in which this expanded view of the world is described, looking back to Homer²⁷, is as the adoption of a god’s-eye perspective. As Hadot comments concerning the Epicurean “cosmic flights”: «the Epicurean sage’s gaze upon infinity probably corresponds to that of the Epicurean gods. Unconcerned about mundane affairs in their bright, eternal tranquility, they spend their time contemplating the infinity of space, time, and the multiple worlds»²⁸.

The particular vision of the cosmos enabled through the exercise varies between the schools. So, in Lucretius, the soul ventures virtually through the infin-

²¹ P. Hadot, *View from Above*, cit., pp. 240-242.

²² Ivi, p. 242.

²³ Ivi, p. 240.

²⁴ Plutarch in ivi, 241.

²⁵ Ivi, p. 242.

²⁶ Marcus Aurelius, *Meditations*, II, 1-2, at 244; cfr. Philo, cited at pp. 243-44.

²⁷ P. Hadot, *View from Above*, cit., p. 238.

²⁸ Ivi, p. 243.

ity of space and worlds, far beyond “the flaming walls of our world”, born aloft on the premises of Epicurean physics²⁹. In different meditations of Marcus Aurelius, by contrast, the view from above takes a more temporal inflection. Looking at human affairs in the light of the whole enables the philosopher here to see that everything that seemed new and shocking in their experience of people and of their times in fact involve recurring forms and patterns, as well as to grasp vividly the transience of even the greatest human concerns in the cosmic scale³⁰.

2.2 Looking down on human things

The second, “katascopic” aim of the ancient view from above meditative *topos* involves a therapeutic function of cleansing the soul: whether of bodily desires (in Platonism), our evaluative attachments to externals (in Stoicism), or the unnatural needs suggested to us by *kenodoxia* (“empty opinions”, in Epicureanism)³¹. As Hadot introduces this aim, «the view from above can also be directed pitilessly upon mankind’s weaknesses and shortcomings»³². Once the soul has been elevated to the viewpoint of the Ideas or the perspective of the Whole, its sense of the world here below is transformed. In Lucretius’ famous passage, a certain delight may attend this new vision, in which what had formerly seemed all-consuming appears now as small: “nothing is more delightful than to possess well-fortified sanctuaries serene, built up by the teachings of the wise, whence you may look down from on high upon others and behold them all astray, wandering abroad and seeking the paths of life”³³. In Seneca’s *Natural Questions*, another motif emerges which we will see echoed in Voltaire’s *Micromégas*: the sense in which, viewed from a cosmic perspective, the human beings that populate the earth appear as little more than a swarm of ants or insects. In Marcus Aurelius, it is «a mixture of everything, and an order composed of contraries», «diversities of creatures who are being born, coming together, passing away” that can present

²⁹ Lucretius, *De rerum natura*, II, 1044, cited at p. 245 P. Hadot, *View from Above*, cit.

³⁰ Marcus Aurelius, *Meditations*, IV, 32; VIII, 31; X, 27; XI, 1, 2.

³¹ In Stoicism, for instance, the view from above serves to refigure our ordinary attachments as implicating the “indifferents” Stoic theory advises that such “externals” truly are: «You have the power to strip off many superfluous things that are obstacles to you, and that depend entirely upon your value-judgements; you will open up for yourself a vast space by embracing the whole universe in your thoughts, by considering unending eternity», Marcus Aurelius, *Meditations*, IX, 32 (cited at Hadot, *View from Above*, cit., p. 244). In this way, and in a way which will be important for understanding Voltaire’s play of competing perspectives in *Micromégas*, the view from above is closely allied to other exercises in what he terms the Stoic disciplines of logic (or “assent”) and desire, on which, see P. Hadot, *Inner Citadel*, cit., pp. 101-182. In contrast to our usual modes of perception, these disciplines train the philosopher to reflectively examine all her impressions, learning to attentively distinguish between things as they are in themselves and in the larger cosmic order, independently of what we may wish or fear, as against the ways in which they appear in our passionate, interested assessments of them. See also P. Hadot, *Physics as Spiritual Exercise, or Pessimism and Optimism in Marcus Aurelius*, in *Selected Essays: Philosophy as Practice*, cit., pp. 227-234.

³² P. Hadot, *View from Above*, cit., p. 245.

³³ Lucretius, *De rerum natura*, II, 7, cited in *ivi*, at p. 245.

itself to a gaze from above³⁴: “herds, armies, farms, weddings, divorces, births, deaths, the noise of law courts, lonely places, various foreign nations, festivals, mourning, marketplaces”³⁵.

Intriguingly, however, with one eye forwards again to Voltaire’s text (Part 3), Hadot above all identifies this downwards-looking function of the view from above with the Cynic tradition. The Cynics were called in antiquity *kataskopoi*, spies or more literally, “down-lookers”³⁶. Hadot indeed focuses upon the satirist Lucian’s text *Icaromenippus, or the Spy-Man* to draw out the Cynics’ use of this philosophical exercise³⁷. Notably for us, this is exactly the ancient text that Ralph Arthur Nablo has argued exerts a particular influence on Voltaire’s *Micromégas*; a direct thread across time, connecting this modern fable to antiquity³⁸. In Lucian’s story, the philosopher Menippus feels so disillusioned at the disagreements of philosophers that he fabricates wings so he can fly up to see the Truth for himself³⁹. From the celestial vantage thereby achieved: «I rested myself, looking down on the earth from on high and like Homer’s Zeus, now observing the land of the horse-loving Thracians, now the land of the Mysians, and presently, if I like, Greece, Persia and India; and from all this I got my fill of kaleidoscopic pleasure»⁴⁰.

Menippus’ Icarean view revealed a “cacophonous, ridiculous hodge-podge” beneath him, as Hadot glosses⁴¹. In particular, the conflicts between armies over cities and invisible borders⁴², as well as the plots, prides, and possessions of the rich and powerful⁴³, now seemed ridiculous. Greece itself was the size of “four inches”⁴⁴; human cities seemed “ant-hills”, and their denizens so many senselessly scuttling insects⁴⁵.

³⁴ Marcus Aurelius, *Meditations*, IX, 30.

³⁵ Marcus Aurelius, *Meditations*, VII, 48, cited at p. 245; see P. Hadot, *Inner Citadel*, cit., pp. 143-44, pp. 170-179.

³⁶ P. Hadot, *View from Above*, cit., p. 247.

³⁷ Lucian, *Icaromenippus, or the Spy-Man*, in *The Works of Lucian of Samosata*, Vol. III, trans. H. W. Fowler and F. G. Fowler, Clarendon Press, Oxford 1905.

³⁸ R. A. Nablo, *Was Voltaire Influenced by Lucian in “Micromégas”*, «Romance Notes», vol. 22, n. 2 (1981), pp. 186-191; cfr. M. Mat-Hasquin, *Voltaire et l’antiquité grecque*, pp. 96-101; N. Cronk, *The Voltairean Genre of the “Conte philosophique”: Does it Exist?*, in *Enlightenment and Narrative: Essays in Honor of Richard A. Francis by Colleagues and Friends*, ed. P. Robinson, «Nottingham French Studies», vol. 48, n. 3 (2009), pp. 61-73; N. Cronk & J.L. Shank, «Introduction» to N. Cronk & J.L. Shank eds., *Micromégas and Other Texts (1738-1742)*, *Les oeuvres complètes de Voltaire*, 20c, Voltaire Foundation, Oxford 2017, pp. 25-29; N. Cronk, *Voltaire, Lucian, and the Philosophical Traveller*, in *L’invitation au voyage, Studies in Honour of Peter France*, ed. J. Renwick, Voltaire Foundation, Oxford 2000, pp. 83-84.

³⁹ Cfr. Nablo, *Was Voltaire Influenced by Lucian in “Micromégas”*, cit., p. 188.

⁴⁰ Lucian, *Icaromenippus*, cit., p. 132; P. Hadot, *View from Above*, cit., at p. 246.

⁴¹ Cfr. P. Hadot, *View from Above*, cit., p. 246.

⁴² Lucian, *Icaromenippus*, cit., pp. 136-137.

⁴³ Ivi, p. 135.

⁴⁴ Ivi, p. 136; R.A. Nablo, *Was Voltaire Influenced by Lucian in “Micromégas”*, cit., p. 189.

⁴⁵ Ivi, p. 137; P. Hadot, *View from Above*, cit., pp. 245-246; cfr. Cronk & Shank, «Introduction», pp. 28-29. *Tout Voltaire* confirms that Voltaire uses the term *fourmilière* to describe the human species in the “Bien” entry in *Opinion en alphabet*, in the “Miracles” entry of *Dictionnaire philosophique* as

With these two, elevating and downwards-looking dimensions to the view from above exercises as Hadot charts its modulations in the ancient texts in place, we can turn now to Voltaire's *Micromégas*.

3. *Micromégas and the View from Sirius*

"On one of the planets that orbits the star named Sirius there lived a spirited young man, who I had the honor of meeting on the last voyage he made to our little ant hill," Voltaire's remarkable tale *Micromégas* begins: "He was called Micromégas, a fitting name for anyone so great. He was eight leagues tall, or 24,000 geometric paces of five feet each"⁴⁶. And so a comedy of scale or of "measurement", condensed in the "small (*micro*)" and "great (*mégas*)" of the hero's name, unfolds⁴⁷.

The scale is temporal, as well as spatial. Micromégas, we are told, «was not even 250 years old» when he studied at the most celebrated colleges on Sirius and managed through will alone to work out some fifty of Euclid's propositions, twenty more than Blaise Pascal⁴⁸. After having some of his work censored by a "mufti" on Sirius, Micromégas decided to travel as a kind of spiritual exercise: «voyaging from planet to planet in order to develop his mind (*l'esprit*) and heart, as one says»⁴⁹.

In his travels, he meets the Secretary of the Academy on Saturn, who is only about 6000 feet tall, has just 72 senses, and lives for only «500 great revolutions around the sun... (This translates to about 15,000 years, by our standards», all in mathematical proportion to the relative scale of his massive home planet⁵⁰. The travellers soon come upon the for them tiny planet, earth. After circumambulating its surface, they cool their heels in the Baltic⁵¹. There, after the Saturnian drops some giant pearls, they glimpse a whale⁵², then a boat. It is the vessel coming back from Lapland where in 1736, Isaac Newton's predictions on the arc of the terrestrial meridian near the poles, were confirmed⁵³.

well as ch. 22 of *The Treatise on Toleration*. Again highly interestingly with a view to Voltaire (cfr. J. H. Brumfitt, *Voltaire Historian*, Oxford University Press, Oxford 1958), Hadot concludes his reflections on Lucian by noting that the Cynic satirist also associates such an elevated vision with the impartiality of the historian, beyond all tribal or particular allegiances: «equally well disposed to all, making no concessions either to friendship or to hate», *View from Above*, cit., p. 247.

⁴⁶ Voltaire, *Micromégas*, in *Voltaire, Romans et contes*, éd. F. Deloffre et J. Van den Heuvel, Gallimard, Paris 1979, p. 19.

⁴⁷ See Pearson, *Fables of Reason*, cit., pp. 69-70.

⁴⁸ Cfr. Voltaire, *Micromégas*, cit., p. 20.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Ivi, pp. 21-23. Sirius is the brightest star in the night sky, with a 1.2-million-kilometer radius, over 70 percent greater than that of the sun, and many orders of magnitude larger than that of the earth. See Voltaire, *Micromégas*, cit., pp. 19-20.

⁵¹ Cfr. Voltaire, *Micromégas*, cit., pp. 24-26.

⁵² Ivi, p. 28.

⁵³ Cfr. Voltaire, *Micromégas*, cit., p. 128. N. Cronk & J.L. Shank, «Introduction», p. 9; R. Pearson, *The Fables of Reason: A Study of Voltaire's Contes Philosophiques*, Oxford University Press, Oxford 1993, p. 52.

At first, because of their sheer tininess, neither giant can believe the human sailors on-board could possess a soul or the ability to speak. After various technical operations make it possible for the giants to see and converse with the “animalcules”, however, Micromégas addresses the expedition: «Invisible insects, that the hand of the Creator has caused to spring up in the abyss of the infinitely small ... I offer you my protection»⁵⁴. A comic exchange ensues concerning human customs, science, natural philosophy, and the soul featuring the Cartesian, Thomist, Malebranchian and Lockean philosophers who chance to be on board⁵⁵. At its culmination, moved by affection for the little creatures, Micromégas promises that he will write them a book explaining «*le bout des choses*». Yet, as the *conte* concludes: «It was taken to the academy of science in Paris, but when the ancient secretary [M. Fontenelle] opened it, he saw nothing but blank pages. «“Ah!” he said, “I had no doubt about it”»⁵⁶.

Micromégas is both a much-loved philosophical fable or *conte*⁵⁷, and one that has attracted relatively little scholarly commentary. Ira Wade’s *Voltaire’s Micromégas: A Study in the Fusion of Science, Myth and Art* is the only monograph-length study devoted to trying to fathom the meaning of this Voltairean “fadaise”⁵⁸. Wade dates its earliest forms to as early as 1739-39⁵⁹, as do Cronk and Shank in their more recent critical edition of the text, under the abandoned title *Voyage du baron de Gangan*⁶⁰. This places the text at the end of Voltaire’s most intense engagement with Newtonian physics, culminating in the *Éléments de la philosophie de Newton*⁶¹. When the text was published in 1751, Voltaire instructed that it should open volume 10 of the new *Œuvres de Voltaire*, edited by Michel Lambert, where it preceded a series of Voltaire’s publications on the sciences of the previous decades⁶². Wade accordingly sees *Micromégas*’s meaning as directly related, *in some way*, to Voltaire’s reflections on the new sciences. But with this much said, he oscillates as to whether the text suggests Voltaire’s despair or optimism about these sciences⁶³. He ends by hypothesising that we should see in *Micromégas* Voltaire’s despairing assessment of the inability of the sciences to inform *la morale*, Voltaire’s sense that «science cannot teach us to read understandingly the book of life, science

⁵⁴ Cfr. Voltaire, *Micromégas*, cit., pp. 31-32.

⁵⁵ Cfr. *ivi*, pp. 33-37.

⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 37.

⁵⁷ See N. Cronk & J.L. Shank, «Introduction», cit., pp. 24-25; cfr. N. Cronk, *The Voltairean Genre of the “Conte philosophique”: Does it Exist?*, cit.

⁵⁸ Voltaire, at I. Wade, *Voltaire’s Micromégas: A Study in the Fusion of Science, Myth and Art*, Princeton University Press, Princeton 1950, p. 107.

⁵⁹ I. Wade, *Voltaire’s Micromégas*, cit., pp. 32-34.

⁶⁰ W. H. Barber, *Voltaire’s Astronauts*, in «French Studies», vol. 30, n. 1 (1976), p. 35; N. Cronk & J.L. Shank, «Introduction», pp. 7-8, pp. 17-19; R. Pearson, *Fables of Reason*, cit., p. 50.

⁶¹ Cronk & Shank, «Introduction», cit., pp. 9-10, p. 13.

⁶² *Ivi*, pp. 13-14.

⁶³ I. Wade, *Voltaire’s Micromégas*, cit., pp. 107-110.

cannot bring happiness, nor contentment, nor serenity»⁶⁴. Nablow likewise, highlighting the Lucianic inheritance of the *conte*, lays stress solely on what we called in Part 1 the disenchanting katascopic or downwards-looking dimension of its imaginative playing out of a view from above on human affairs, as an exercise in humbling human vanity⁶⁵.

In contrast to these readings, if we apply Hadot's analysis of the view from above exercise to Voltaire's *Micromégas*, a different, more nuanced, and elevating as well as disenchanting signification emerges from the text. Hadot himself mentions Voltaire's philosophical *conte*, *Micromégas*, in connection with the view from above *topos* in *N'Oublie pas de vivre*, his final book on Goethe⁶⁶. But he does not develop the analysis. There is small wonder in this, given the hero's home on the planet Sirius. In "View from Above", in fact, Hadot had identified the "view from Sirius" as a modern legatee of the ancient meditative *topos*⁶⁷. The mathematical sublimity of Sirius, this massive star some 70 times the diameter of our sun, Hadot notes, made it for moderns like Ernst Renan, an admirer of Voltaire⁶⁸, a privileged synecdoche for the largeness of the cosmos itself: «viewed from the solar system, our revolutions have scarcely the extent of the movements of atoms. Considered from Sirius, they are even smaller still»⁶⁹.

Voltaire's text is multi-dimensional. At a literary level, its debts especially to Jonathan Swift's *Gulliver's Travels* and Cyrano de Bergerac's *Histoire comique des États et Empires de la Lune* and the genre of "imaginary voyages" to other planets are clear⁷⁰. Its astronomical *mise en scene*, on the other hand, owes clear debts to the leading scientific discoveries of the times⁷¹. As Cronk and Shank comment, «*Micromégas* is saturated with precise and often highly accurate scientific content (by early eighteenth-century standards at least)»⁷².

Two sides are operative here. On the one (macroscopic) hand, there are early modern texts which, on the basis of the astronomical revolution, speculated in more or less Epicurean terms upon the possible plurality of inhabited planets⁷³. Voltaire was almost certainly aware, first of all, of Bonamy's 1733 article in the *Mémoires de l'Académie des Inscriptions* on the «Sentiments des anciens philosophes sur la pluralité des mondes»⁷⁴. Whilst Galileo demurred, Kepler

⁶⁴ Ivi, pp. 115-16 and p. 77.

⁶⁵ R. A. Nablow, *Was Voltaire Influenced by Lucian in "Micromégas"*, cit., pp. 186-191.

⁶⁶ P. Hadot, *N'Oublie pas de vivre*, cit., p. 115. On the different possible dates, see I. Wade, *Voltaire's Micromégas*, ch. 2.

⁶⁷ Hadot, *View from Above*, cit., p. 247.

⁶⁸ See R. Pomeau, *Renan et Voltaire*, in «*Études Renaniennes*», vol. 35 (1978), pp. 11-14.

⁶⁹ Renan, at Hadot, *View from Above*, cit., p. 247.

⁷⁰ I. Wade, *Voltaire's Micromégas*, cit., pp. 80-82; cfr. N. Cronk & J.L. Shank, «Introduction», cit., pp. 31-32; pp. 40-42; R. Pearson, *Fables of Reason*, cit., pp. 58-59.

⁷¹ I. Wade, *Voltaire's Micromégas*, cit., pp. 37-87; N. Cronk & J.L. Shank, «Introduction», cit., pp. 31-35.

⁷² N. Cronk & J.L. Shank, «Introduction», p. 9.

⁷³ I. Wade, *Voltaire's Micromégas*, cit., pp. 37-87; N. Cronk & J.L. Shank, «Introduction», cit., pp. 33-35.

⁷⁴ Ivi, p. 41.

shared Nicolas of Cusa's conviction in the great probability of other inhabited worlds⁷⁵. Huygens in his *Systema saturnium* of 1659 contended that there must be other inhabited planets and his 1698 *Cosmotheos*, adopted the *topos* of the view from above, imaginatively placing himself on one such planet in order to reframe human life⁷⁶. The most widely read 17th century advocate of the idea of a plurality of inhabited worlds in fact duly appears in person in the closing *aperçu* in *Micromégas*, is Bernard le Fontenelle, author of the 1686 *Entretiens sur la pluralité des mondes*⁷⁷.

On the other (microscopic) hand, and of similar importance for Voltaire's *Micromégas*, are the experiments with the microscope pioneered above all by Antony van Leeuwenhoek. Leeuwenhoek had manufactured his own instruments to study "animalcules" in fresh water and spermatozoa. Voltaire had access, if not to the natural philosopher's letters, then to his contributions to the *Philosophical Transactions* of the Royal Society⁷⁸. Leeuwenhoek discovered, depicted and measured the extraordinarily miniscule sizes of a seeming world of hitherto undreamed-of «very little living creatures»⁷⁹. As many as thirty million such organisms, Leeuwenhoek speculated, might occupy the space of one coarse grain of sand⁸⁰. At the same time, the complex, highly differentiated structures of the micro-organisms amazed Leeuwenbroek. Indeed, as Voltaire would also do, he assessed this extraordinary complexity in even the smallest beings as powerful testimony to an «inconceivable Providence»⁸¹.

As much as the astronomical discoveries following the invention of the telescope, the opening up of the world of the miniscule gave rise to the speculations and imaginations which inform *Micromégas*. If infinitely smaller worlds of organisms than ours exist, might not our world appear infinitely small for the denizens of some much larger worlds? Indeed, might not there be «an infinite chain of worlds and creatures which extended from the infinitely small to the inconceivably great»⁸²? Pascal in the *Pensées*, in the reflection entitled *Disproportion de l'Homme*, a text certainly known to Voltaire (Pascal being the first named human in *Micromégas*)⁸³, speculated that human beings, in the light of the sciences of the very great and very small, can only be intermediate creatures unable to comprehend either extreme in scale⁸⁴. As in Malebranche's *Recherche de la vérité*, such Pascalian speculations gave rise to new figurings of the ancient sceptical trope

⁷⁵ Ivi, p. 46; N. Cronk & J.L. Shank, «Introduction», cit., pp. 33-34.

⁷⁶ Ivi, pp. 52-53; N. Cronk & J. L. Shank, «Introduction», cit., pp. 34-35.

⁷⁷ Ivi, p. 48; N. Cronk & J. L. Shank, «Introduction», cit., pp. 6-7, pp. 15-16, pp. 35-39; cfr. R. Pearson, *Fables of Reason*, cit., pp. 62-63.

⁷⁸ I. Wade, *Voltaire's Micromégas*, cit., pp. 62-63.

⁷⁹ At ivi, p. 62.

⁸⁰ Ivi, p. 63.

⁸¹ Ivi, pp. 63-64.

⁸² Ivi, p. 64.

⁸³ Ivi, p. 120; Voltaire, *Lettres Philosophiques*, Garnier-Flammarion, Paris 1964, pp. 160-85; R. Pearson, *Fables of Reason*, cit., pp. 65-67.

⁸⁴ I. Wade, *Voltaire's Micromégas*, cit., p. 66.

which Voltaire makes great sport with in *Micromégas*: that of the relativity of our senses, and of the senses of all creatures, to objects contingently proportioned to their scales and interests, as against having access to the world as it is in itself⁸⁵.

So, what then should we say concerning Wade's assessment that, by staging in fictional form something like Pascal's meditations on the disproportion of man, *Micromégas* attests to Voltaire's deeply pessimistic sense that the sciences' ascension came «at the expense of [human] dignity» afforded by older religion and philosophy⁸⁶?

If we read *Micromégas* as an 18th century modulation of the ancient *topos* of the view from above, it becomes clear that Wade, Nablow, and others stress only the katasopic dimension involved when Voltaire's *conte* asks his readers to reframe their sense of human reality, by imagining how we would appear to a giant being from Sirius (119-120). This dimension of the text is most certainly there and provides most of the humor of the text. Echoing the ancient texts of the Stoics and Cynics, Voltaire describes the denizens of the earth from these Sirian heights as "atoms"; or again, echoing another ancient *topos*, as «invisible insects, whom the hand of the Creator has pleased to be born in the abyss of the infinitely small ...» (31-32) Using Leeuwenhoek's term, the men on the Lapland exhibition are depicted also as "animalcules", able to be seen by the Sirian and Saturnian only through artfully fabricated instruments. Voltaire is explicit as to the basis of his conceit here: «What marvellous skill it must have taken for our philosopher from Sirius to perceive the atoms I have just spoken of. When Leuwenhoek and Hartsoëker tinkered with the first or thought they saw the grains that make us up, they did not by any means make such an astonishing discovery»⁸⁷.

As we anticipated in Part 2, the Cynic satirist Lucian's *Icaromenippus* also forms a direct "intertext" for Voltaire's *Micromégas*⁸⁸. Just as in Lucian's text, this rescaling of human concerns is used by Voltaire to highlight the senseless barbarity of war⁸⁹. When *Micromégas* imagines on quasi-Platonic grounds that humans, so physically tiny, must be supremely happy, "spiritual beings"⁹⁰ (33), a nameless human philosopher hence replies that:

We have more substance than is necessary ... to do evil, if evil comes from substance; and too much spirit, if evil comes from spirit. Did you know, for example, that as I am speaking with you, there are 100,000 madmen of our species wearing hats [Russians], killing 100,000 other animals wearing turbans [Turks], or being massacred

⁸⁵ Ivi, pp. 70-71; cfr. K. Tunstall, *Blindness and Enlightenment: An Essay*, Continuum, New York 2011, pp. 50-53.

⁸⁶ I. Wade, *Voltaire's Micromégas*, cit., p. 77; pp. 115-16.

⁸⁷ Ivi, p. 30.

⁸⁸ R. Nablow, *Was Voltaire Influenced by Lucian in "Micromégas"*, cit., p. 190; Cronk, *The Voltairean Genre of the "Conte philosophique": Does it Exist?*, cit., pp. 79-82; N. Cronk & J.L. Shank, «Introduction», cit. pp. 25-30; Marie Fontaine, *Voltaire à la lumière de Lucien*, thesis univ. De Rouen, dir. Fr. Bessire, 2016, at theses.fr – Marie-Odile Fontaine, *Voltaire à la lumière de Lucien*.

⁸⁹ N. Cronk & J. L. Shank, «Introduction», cit., p. 27.

⁹⁰ Voltaire, *Micromégas*, cit., p. 33.

by them, and that we have used almost all of the surface of the Earth for this purpose since time immemorial?⁹¹

When Micromégas inquires as to the reasons for this violence, he receives this reply, itself adopting the interstellar giant's view from above:

"It is a matter", said the philosopher, "of some piles of mud as big as your heel [the Crimea]. It is not that any of these millions of men that slit each other's throats care about this pile of mud. It is only a matter of determining if it should belong to a certain man who we call 'Sultan', or to another who we call, for whatever reason, 'Czar' (*César*). Neither one has ever seen nor will ever see the little piece of Earth, and almost none of these animals that kill each other have ever seen the animal for which they kill".⁹²

The Sirian is outraged by the seeming insanity of the little human insects. «"Who could conceive of this excess of maniacal rage!"», he cries out. «"It makes me want to take three steps and crush this whole anthill of ridiculous assassins"»⁹³, again using a term which features in Lucian's *Icaromenippus*.

One point of Voltaire's *conte* is therefore to humble human pride. As do de Bergerac's *Voyage a la Lune* and in Lucian's *Icaromenippus*, Voltaire makes it clear enough that he wants his little text to strike a blow against what Michel de Montaigne had called "presumption"⁹⁴. So, the culmination of the dialogue of giants and the humans comes when, "unfortunately", a Thomist "animalcule" takes the stage and expostulates proudly: «He said that he knew the secret: that everything would be found in the *Summa* of Saint Thomas. He looked the two celestial inhabitants up and down. He argued that their people, their worlds, their suns, their stars, had all been made uniquely for mankind»⁹⁵. In depicting the effects of this speech on the interstellar visitors, Voltaire makes the proximity manifest between his "view from Sirius" and the gods'-eve view staged the ancient poets which Hadot highlights⁹⁶: «At this speech, our two voyagers nearly fell over with that inextinguishable laughter which, according to Homer, is shared with the gods»⁹⁷.

This katasopic dimension of the *conte* however is not the entire story. There is also, reading the text after Hadot, the first, elevating dimension of

⁹¹ Voltaire, *Micromégas*, cit., pp. 33-34. R. Nablow, *Was Voltaire Influenced by Lucian in "Micromégas"*, cit., p. 190.

⁹² Voltaire, *Micromégas*, cit., p. 34.

⁹³ *Ibidem*, p. 34.

⁹⁴ Michel de Montaigne, "Of Presumption", *The Essays of Michel Eyquem de Montaigne*, trans. C. Cotton, Encyclopaedia Britannica, Chicago 1952, pp. 307-322; cfr. É. M. Haag, *Diderot et Voltaire lecteurs de Montaigne: du jugement suspendu à la raison libre*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», vol. 3 (1997), pp. 363-385.

⁹⁵ Voltaire, *Micromégas*, pp. 36-37.

⁹⁶ P. Hadot, *View from Above*, cit., p. 239.

⁹⁷ Voltaire, *Micromégas*, cit., p. 37.

this Voltairean staging of the view from Sirius (Part 2). In each of the ancient philosophical schools, we saw, to come to view things from above was also to rid oneself of those erroneous beliefs, attachments and desires that ordinarily preoccupy people. Indeed, “the goal of philosophy was to eliminate them, so that the individual might come to see things as nature herself sees them, and consequently desire nothing other than that which is natural”⁹⁸. In *Micromégas* too, the work of “loosening” the hold of our ordinary ways of seeing things, by inviting us to see things from the perspective of Sirius, is a Voltairean prompt to his readers to a new, more enlightened discipline of judgment or belief. To understand this elevating side to the text, it is decisive to give due weight to the fact that the philosopher who comes out looking best in the Sirian’s eyes, after the interstellar philosophical dialogue unfolds, is a Lockean. The reason he does so reflects Voltaire’s famous praise for Locke the *Philosophical Letters*, not as a systematic metaphysician, but a philosopher lucidly aware of the limits of his own claims to knowledge:

“I do not know”, said he, “how I think, but I know that I have only ever thought through my senses. That there are immaterial and intelligent substances I do not doubt, but that it is impossible for God to communicate thought to matter I doubt very much. I revere the eternal power. It is not my place to limit it. I affirm nothing, and content myself with believing that many more things are possible than one would think”.⁹⁹

In a work influenced by Hadot on early modern British experimental philosophy, Sorana Corneanu has shown the centrality to this lineage, dear to Voltaire, of the inquirer developing a self-critical awareness of the differing degrees of probability of their assertions, and the limits of their understanding¹⁰⁰. Far from being wholly destructive, such a limited skepticism is what makes possible the development of cumulative, collective, experimental cultures of natural-philosophical inquiry. It is just this combination of epistemic humility and disciplined experimental inquiry that Voltaire lauds for us in *Micromégas*, in a clear departure from the Lucianic precedent, when he has the little human natural philosophers explain to the giants the extent of the natural knowledge¹⁰¹. They surprise the giants when they accurately calculate the latter’s heights using geometry and measuring devices¹⁰². They readily inform their interstellar visitors about various astronomical esoterica and the weight of the air¹⁰³. «Voltaire thus

⁹⁸ P. Hadot, *View from Above*, cit. p. 242.

⁹⁹ Voltaire, *Micromégas*, cit., pp. 36. Cfr. also Voltaire, *Lettres philosophiques*, pp. 82-86; J. Locke, *Essay Concerning Human Understanding*, Wordsworth Editions, Hertfordshire, 2014, book IV, 3, 6.

¹⁰⁰ S. Corneanu, *Regimens of the Mind*, Chicago, Chicago UP, 2011, esp. pp. 141-197.

¹⁰¹ N. Cronk & J. L. Shank, «Introduction», cit., p. 28; R. Pearson, *Fables of Reason*, cit., pp. 71-72.

¹⁰² Voltaire, *Micromégas*, cit., pp. 32-33. W. H. Barber, *Voltaire’s Astronauts*, cit., p. 36.

¹⁰³ Voltaire, *Micromégas*, cit., pp. 32.

insists on a distinction between empirical knowledge of the natural world and metaphysical speculation about the nature of the soul»¹⁰⁴, as Cronk observes. Voltaire's katascopic mocking of humans' unfounded metaphysical pretensions, in the person of the anthropocentric Thomist, is the flipside of a perspective which celebrates the elevating natural philosophical achievements of the moderns, founded on self-limiting, critical modes of experimental inquiry.

We see the same contrast in the comparison which Voltaire sets up between Micromégas the Sirian, and his friend, the Saturnian academic¹⁰⁵. When the two giants arrive on earth, the Saturnian hypothesises very quickly that the globe cannot be inhabited, since his unaided eyes can as yet make out no living creatures¹⁰⁶. When they spot a whale, he falsely generalises that the planet must be solely inhabited by these denizens of the sea, «and as he was a very good reasoner, he was determined to infer the origin and evolution of such a small atom; whether it had ideas, a will, liberty»¹⁰⁷. In Voltaire's terms, the Saturnian (from the traditional planet of contemplation) is a systematising metaphysician or theologian waiting to happen¹⁰⁸. Micromégas, Voltaire's elevated sage in this text, by contrast chastens his interstellar colleague, reminding him that there are many things that exist which he cannot directly perceive¹⁰⁹. When the giant Saturnian "dwarf" protests that he had "felt around a lot" before judging as to the earth's inhabitants, Micromégas answers by reminding him, from the perspective of one with a thousand senses, that «you have pretty weak senses»¹¹⁰.

This, precisely, does not mean that Voltaire's Micromégas is omniscient, a being whose wisdom would come from his, by human standards, virtually unlimited knowledge and capacities¹¹¹. In his response to the surprising mathematical feats of the human animalcules, Micromégas instead replies as a giant Locke-Voltairean. Torn between humility at his own limits and wonder at the scale and complexity of the universe, he apostrophises the Creator:

I see more than ever that one must not judge anything by its apparent size. Oh God! you who have given intelligence to substance that appears contemptible. The infinitely small costs you as little as the infinitely large; and if it is possible that there are such small beings as these, there may just as well be a spirit bigger than those of the superb animals that I have seen in the heavens, whose feet alone would cover this planet.¹¹²

¹⁰⁴ N. Cronk, *The Voltairean Genre of the "Conte philosophique": Does it Exist?*, cit., p. 82.

¹⁰⁵ Cfr. R. Pearson, *Fables of Reason*, cit., p. 62.

¹⁰⁶ Voltaire, *Micromégas*, cit., p. 27.

¹⁰⁷ Ivi, p. 28.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 62-64.

¹⁰⁹ Cfr. Voltaire, *Micromégas*, cit., pp. 33-34.

¹¹⁰ Ivi, p. 27.

¹¹¹ W. H. Barber, *Voltaire's Astronauts*, cit., pp. 36-37.

¹¹² Voltaire, *Micromégas*, cit., p. 33. Cfr. R. Pearson, *Fables of Reason*, p. 67.

If Micromégas is without question a kind of ideal sage-figure for Voltaire¹¹³, the wisdom of his “view from Sirius” has two sides. On the one hand, his interstellar travels have acquainted him with a great variety of things. He has patiently collected, and been above all impressed by the unpredicted variety he has encountered in his manifold experiences: «[h]ave I not told you that in my travels I have always noticed variety?»¹¹⁴. On the other hand, the more he knows, the more serenely aware the Voltairean sage has become of the limits of his knowledge; as when he leaves the pages of his book promising to explain the final secrets to the curious humans blank¹¹⁵.

Cultivating such humility in oneself and others, Voltaire believes, is the beginning of the possibility a more urbane, enlightened culture, freed from the sectarian violence that had ravaged early modern Europe since the Reformation. Like the ancient sceptics, and like Montaigne and Bayle before him, Voltaire believed that the kinds of “fanaticism” that feed sectarian violence reflect agents’ convictions that they “knowing” that they are metaphysically Right, so they can with good conscience coerce, exile, or kill others who disagree with them¹¹⁶. Voltaire signals that he has the seeds of such fanaticism in his sights in *Micromégas* firstly by belittling the cosmic hybris of the Thomist¹¹⁷, secondly by the opening tale (mentioned above) of the religious censorship of young Micromégas’s scientific work by a Sirian Mufti¹¹⁸. Above all, thirdly, and in stark contrast to Micromégas’s openness to the unexpected, there is here the Saturnian Academic’s surprise at the little humans’ scientific acumen, which straight away spurs in him a precipitous impulse towards persecution, tempting him «to accuse of being sorcerers (*sorciers*) the same people he had refused a soul fifteen minutes earlier»¹¹⁹.

The only cure for the “disease” of fanaticism, Voltaire claim in the *Dictionnaire philosophique*, using medical vocabulary central to many ancient philosophical texts¹²⁰, is philosophy as a disciplined practice of testing and limiting our judgments against what experience and testimony certify. Only a culture which had widely embraced such an enlightenment, he says, could «at length civilize and

¹¹³ Cfr. P. Hadot, “The Sage and the World”, *Philosophy as a Way of Life*, pp. 251-263; “The Figure of the Sage in Greco-Roman Antiquity”, *Selected Essays*, pp. 185-206.

¹¹⁴ Voltaire, *Micromégas*, cit., p. 27.

¹¹⁵ Ivi, p. 37. Cfr. also W. H. Barber, “Voltaire’s Astronauts”, pp. 36-37.

¹¹⁶ Voltaire, “Du Fanatisme”, *Dictionnaire philosophique II: David-Vertu, Œuvres complètes de Voltaire / Complete works of Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 1968-, tome 36, TOUT VOLTAIRE (uchicago.edu); cfr. S. Pujol, *Forms and Aims of Voltairean Scepticism*, in S. Charles, P. J. Smith eds., *Scepticism in the Eighteenth Century: Enlightenment, Lumières, Aufklärung*, Springer, Leiden 2013, pp. 189-204; H. Mason, *Voltaire and Bayle*, Oxford University Press, Oxford 1963; É. M. Haag, *Diderot et Voltaire, lecteurs de Montaigne*, cit., pp. 365-383.

¹¹⁷ Voltaire, *Micromégas*, cit., pp. 36-37.

¹¹⁸ Ivi, pp. 20-21.

¹¹⁹ Ivi, p. 35.

¹²⁰ Cfr. M. Nussbaum, *Therapy of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1994.

soften the manners of men and prevent the access of the disease ... for the effect of philosophy is to render the soul tranquil, and fanaticism and tranquillity are totally incompatible»¹²¹.

When we read *Micromegas* via Hadot's work on the *topos* and exercise of the view from above, we can see how the *joy* in the text's comedy comes not only from the comic disenchantment of microscopic human affairs, in the view from Sirius. It also hails from the humble elevation and measured greatness of soul such disenchantment enables, embodied in *Micromegas* himself, and pervading the gently ironic voice of Voltaire's narrator in the *conte*.

4. *The view from above and the philosophical texts in the French enlightenment*

One prominent criticism of Pierre Hadot's work on philosophy as a way of life is that this conception of philosophy does not survive in modernity, except in isolated exceptions. At some point before the 18th century, whether with the Alexandrian commentators, the Church fathers, the medieval scholastics, or "the Cartesian moment"¹²², philosophy ceased in the West to be conceived as more than a work of theory-construction, its products treatises and learned articles, not transformed human beings. A related criticism sees the ancient-philosophical spiritual exercises and ways of life as necessarily dependent on the premodern ontologies in which they were framed. One cannot practice philosophy as a way of life in the post-Newtonian world, this argument runs. For moderns in the infinite universe of modern astronomy can no longer identify with the viewpoint of the cosmos, as conceived by the Stoics or Platonists. Nor can we aspire to live in harmony with a nature we no longer view as structured by a living intelligence or transcendent One.

Hadot's own position on these subjects was complex. Notably in his "interrupted dialogue" with Michel Foucault, he wrestled with whether ancient philosophical forms of living, and spiritual exercises, could be conceived and practiced independently of their original, framing ontologies¹²³. Yet more often, as in "Forms of Life and Forms of Discourse", Hadot's approach is, if not eclectic, then open to the ways that the "models", "formulae" or *topoi* governing ancient conceptions of the spiritual exercises, and the philosophy of nature, survived in "the Renaissance and in the modern world with the very meaning these models of thought had during the Greco-Roman period, especially at the end of antiquity"¹²⁴.

¹²¹ Voltaire, "Du Fanatisme", cit.

¹²² M. Foucault, *Hermeneutics of the Subject: Lectures at the Collège De France, 1981-82*, trans. G. Burchill, Picador, New York 2005, pp. 14-19.

¹²³ Cfr. esp. P. Hadot, *An Interrupted Dialogue with Michel Foucault: Convergences and Divergences*, in *Selected Essays*, cit., pp. 230-231: cfr. P. Hadot, *Reflections on the Idea of 'the Cultivation of the Self'*, in *Philosophy as a Way of Life*, cit., p. 212.

¹²⁴ P. Hadot, *Forms of Life and Forms of Discourse*, cit., p. 67. Hadot is aware, also, of the way that the worldview developed by modern natural philosophy into the 18th and 19th centuries re-

Rather than postulating a total break with ancient conceptions of philosophy in the early modern period, the work of this paper on Voltaire's *conte*, *Micromégas* suggests a 'medial' approach to this subject. With *Micromégas*, we have an enlightenment text with direct ancient antecedents in Lucian's *Icaromenippus*, refiguring the ancient *topos* of the view from above, in both its katasopic and its elevating dimensions. Indeed, we saw how Hadot's account of the ancient *topos* pointed us towards the registration of its elevating dimension, in the conception of a Voltairean "learned ignorance", awake to its own limits, and submitting its judgments to the test of post-Lockean, experimental philosophy. What this study attests is that while, by the time of the 18th century enlightenment, many aspects of ancient philosophical culture (led of course by the schools) were absent, key formulae and *topoi* identified by Hadot's researches like the view from above, as well as long-standing conceptions of the nature and functions of philosophy, survived in the philosophical texts of this extraordinary period. As Cronk and Shank have observed¹²⁵, in fact, the view from above, and the depiction of humans as miniscule beings in the cosmic scale, appears often in Voltaire, not simply in the *contes*, but also at especially decisive moments in Voltaire's other philosophical works¹²⁶. Voltaire's 1736 *Treatise on Metaphysics*, arguably his most traditional philosophical work by our lights, for example, literally opens with the conceit of a view from above, with Voltaire adopting the voice of an interstellar traveler, visiting earth for the first time:

I suppose, for example, that being born with the faculty of thought and of sense that I presently have, and not having the human form, I descend from the globe of

flected the Epicurean philosophy of antiquity, wherein such a perspective of an infinite universe was tied to a distinct philosophical mode of life. Cfr. P. Hadot, *What is Ancient Philosophy?*, cit., pp. 91-145, and on Epicureanism in early modernity, P. Hadot, *Giordano Bruno et l'inspiration des Anciens*, in *Discours et mode de vie philosophique*, Belles Lettres, Paris 2014, pp. 145-151. In his study of *The View from Above* with which we have been principally concerned here, Hadot moves seamless from Epicurean texts to citing the 1783 poem "Hermès" by André Chénier, which aimed to celebrate the thought of the *Encyclopédie* in Lucretian verse: «Equipped with the wings of Buffon/ And lit by the torch of Newton, my flight/ Often soars, with Lucretius, beyond the azure girdle/ That stretches around the globe .../ I follow the comet with its fiery tail/ And the stars, with their weight, form and distance; / I voyage with them in their immense orbits...». Chénier, at P. Hadot, *View from Above*, cit., p. 243.

¹²⁵ N. Cronk & J. L. Shank, «Introduction», cit., p. 30. We can think, in particular, of the viewpoint of «the Eternal Creator, Preserver, Rewarder, Revenger, Forgiver, etc.» upon «all the inhabitants of the hundred thousand millions of millions of worlds that it hath pleased us to form» at the end of the entry "Dogmes", in *Dictionnaire philosophique II: David-Vertu, Œuvres complètes de Voltaire / Complete works of Voltaire*, Voltaire Foundation, Oxford 1968-, vol. 36, TOUT VOLTAIRE (uchicago.edu).

¹²⁶ *Tout Voltaire* (<https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/toutvoltaire/>) confirms that Voltaire uses the figure of the "atom" to describe human beings individually and as a species in the *Poème sur le désastre de Lisbonne*, "Les ignorances" in *Nouveaux Mélanges* (1765), *Les adoreurs* (1769), the "Grace" entry of the *Dictionnaire Philosophique*, the "Bien, tout est", "Espace", "Eternité" and "Nature" entries in *Questions sur L'Encyclopédie*, as well as in chapters 22 and 23 of *The Treatise on Toleration* and centrally, as we shall see in Part 2 below, in his *Micromégas*.

Mars or Jupiter [to earth]. I can cast a quick view over all the centuries, the countries, and as a consequence, on all of the nonsenses of this little globe.¹²⁷

Again, at the culmination of the *Treatise on Toleration*, Voltaire breaks from his close philosophical, legal, and philosophical analyses to appeal for charity from the Creator, looking down on miniscule and petty humanity:

Deign to look with pity on the errors attached to our nature; let not these errors prove ruinous to us. [...] Grant [...] that we may mutually aid each other to support the burden of a painful and transitory life; that the trifling differences in the garments that cover our frail bodies, in our insufficient languages, in our ridiculous customs, in our imperfect laws, in our idle opinions, in all our conditions so disproportionate in our eyes, and so equal in yours, that all the little variations that differentiate the atoms known as human beings not become occasions for hatred and persecution!¹²⁸

Different examples of this ancient *topos* could also be explored in other philosophers of the period. Yet it is especially significant that the view from above even appears in decisive moments of Denis Diderot's philosophical writings, given Diderot's hypozoic materialism, after his break with his early deism.¹²⁹ Such an ontology seems the strongest test case for the putative loss of the *topoi* and modes of thinking of the ancient philosophical, with the eclipse of ancient by modern forms of natural philosophy. Nevertheless, in perhaps the pivotal moment of his *Lettre sur les Aveugles* of 1749 – the work that saw Diderot imprisoned in Vincennes – we find a central, decisive recourse to the view from above. «What is this world, Mr. Holmes, but a complex subject to change, all of which show a continual tendency to destruction [...]?»», Diderot's hero in this text, the blind mathematician Saunderson asks his faithful companion, before ascending to a final epiphany¹³⁰:

The world seems to you eternal, just as you seem eternal to the creatures of a day; and the insect is more reasonable than you ... [W]e shall all pass away without a possibility of denoting the real extent which we took up, or the precise time of our duration. Time, matter, and space are perhaps but a point.¹³¹

¹²⁷ Voltaire, *Traité de métaphysique*, in *Les Œuvres Complètes de Voltaire*, 14, Voltaire Foundation, Oxford University, p. 418. See N. Cronk & J. L. Shank, «Introduction», cit., p. 27, n. 74.

¹²⁸ Voltaire, *Traité sur la tolérance à l'occasion de la mort de Jean Calas* [1762], in *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Louis Moland Garnier, Paris 1877-1885, Vol. 25, chap. 23, TOUT VOLTAIRE (uchicago.edu).

¹²⁹ Cfr. C. Wolfe, *Epigenesis and/as Spinozism in Diderot's Biological Project*, in O. Nachtomy and J. Smith, eds., *The Life Sciences in Early Modern Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 2014; J. Israel, *Enlightenment Contested: Philosophy, Modernity, and the Emancipation of Man 1670-*, Oxford University Press, Oxford 2006, pp. 781-793.

¹³⁰ See P. Hadot, *View from Above*, cit., p. 242.

¹³¹ D. Diderot, *Letter on the Blind*, in *Early Philosophical Works*, ed. & trans. M. Jourdain, Open Court, La Salle (Illinois) 1916, pp. 113-114.

Another striking Diderotian instance of the same ancient philosophical *topos*, this time starting from the infinitely small, comes at the culmination of the titular mathematician's oneiric reveries in *Le Rêve de D'Alembert*¹³²:

He [D'Alembert] said: "In [Joseph] Needham's drop of water, everything begins and ends in the twinkle of an eye. In the world, the same phenomenon lasts somewhat longer, but what is the duration of our time compared to eternity? ... An indefinite succession of animalcules in the fermenting atom, the same indefinite succession of animalcules in the other atom which we call the Earth. Who knows the animal species which preceded us? Who knows what will follow our present ones? Everything changes and passes away, only the whole remains unchanged ... In this vast ocean of matter, no single molecule resembles any other, and no single molecule resembles itself for more than a moment: *Rerum novus nascitur ordo* – that is its eternal slogan".¹³³

Without Hadot's work, contemporary philosophical readers would be unlikely to remark these passages as more than literary flourishes, missing their deep connection to ancient philosophical thought. Yet it should not escape us that Diderot's passages here, for all of the differences in ontology, closely reflect several meditations on the tininess and transience of human things in Marcus Aurelius¹³⁴. What remarking such passages does, and what rereading a text like *Micromégas* after Hadot does, is call our attention to the value of a new hermeneutic approach to rereading the texts of the enlightenment *philosophes* – exactly as the important episodes in the history of European philosophical thought they represent. It is a matter of being awake to how the philosophical literature of the French enlightenment thinkers did not break with philosophical thought, because they did not carry this thought out in genres we acknowledge today, like the treatise or *Tractatus*. Rather, such an approach makes it possible to see and consider how in their *contes* and novels ancient philosophical *topoi* and formulae were taken up by the *lumières*, refigured in light of the new sciences and prevailing sociopolitical and theological struggles of the period, played with, developed, and given exemplary form in the diegetic experiences and actions of key protagonists of fictional works, from Voltaire's *Micromégas*, *Candide*, or *Pangloss*, to Diderot's *Saunderson* or the

¹³² Having ascended imaginatively to this view from above and denounced from its cosmic perspective «the vanity of our thoughts» (the katascopic function), we are then however told by D'Alembert's lover, Julie de L'Espinasse, that he achieved such ascent as is involved in the *petit mort*: «his face became flushed. I wanted to feel his pulse, but he had hidden his hand somewhere. He seemed to be going through some kind of convulsion. His mouth was gaping, his breath gasping, he gave a deep sigh, and then a gentler one and still gentler, turned his head over on the pillow and went to sleep». D. Diderot, *D'Alembert's Dream*, in *Rameau's Nephew and D'Alembert's Dream*, trans. L. Tancock, Penguin, London 1966, p. 174.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Cfr. egs Marcus Aurelius, *Meditations*, IX, 20; X, 11; X, 18; cfr. II, 12; III, 3; III, 17; IV, 31; VII, 10-11; VII, 18-19; VI, 21; VII, 25; XII.24.3.

dreaming D'Alembert. In so doing, different, wider reading audiences were solicited and engaged than by philosophical writing today, with a view to effecting wider sociopolitical reforms¹³⁵.

We close by stressing the sense in which the view from above which has been our especial concern in this article, as Hadot tells us, represents less one particular spiritual exercise amongst others, than a constitutive dimension of the goal of philosophy as a pursuit of wisdom, in any configuration. «[I]n each philosophical school we find the same conception of the cosmic flight and the view from above as the philosophical way *par excellence* of looking at things»¹³⁶, Hadot can write. On this ancient model, this article has hoped to show, the work of the great French *philosophes* led by Voltaire, as preeminently shown by his *Micromégas*, deserve to be restored to their deeply *philosophical* aims, sources, and significances.

¹³⁵ As Voltaire put it in a letter in 1766: «il me paraît essentiel de se faire lire de tout le monde si on peut», cited at R. Pearson, *Fables of Reason*, cit., p. 8. See T. Dipiero, *Enlightenment Literature*, in *Cambridge Companion to the French Enlightenment*, ed. D. Brewer, Cambridge University Press, Cambridge 2014, pp. 137-152; S. Van Damme, “*Philosophe/Philosopher*”, *ibidem*, pp. 153-166.

¹³⁶ «In other words», Hadot claims, «in all schools – with the exception of Skepticism – philosophy was held to be an exercise consisting in learning to regard both society and the individuals who comprise it from the point of view of universality». P. Hadot, *View from Above*, cit., p. 242.

Sviluppo di un genere letterario e filosofico nel XVIII secolo: il “romanzo politico” o la filosofia politica narrativa¹

Colas Duflo
(Université Paris Nanterre)
cduflo@parisnanterre.fr

Ariane Revel
(Université Paris-Est Créteil)
ariane.revel@gmail.com

Articolo sottoposto a *double blind peer review*.

Title: Development of a literary and philosophical genre in the 18th century: the ‘political novel’ or narrative political philosophy.

Abstract: In the late seventeenth century and throughout the eighteenth century, the ‘political novel’ emerged both as a genre of political philosophy and as a sub-category of the novelistic genre. This article attempts to show the distinctions that define this genre, considered as such by its contemporaries and identifiable through a series of distinctive markers. Belonging to philosophy “by fiction” rather than “by diction”, and to a “narrative” rather than “discursive” or “descriptive” modality of philosophical writing, the political novel constitutes a specific way of posing and treating questions of politics in the context of absolute monarchy, through different schemes that constitute as many sub-genres identifiable by the reader, but also through their hybridisation. Between reformist optimism and scepticism, the political novel confronts in particular the problem of knowledge of the singular. By staging the development, decadence or reform of political societies, it seeks to articulate the principles of government and historical temporality. However, by often recounting the singular adventures of heroes who compare, judge and experiment, it also invites the reader to reflect on the ways in which political knowledge is acquired, and on its limits.

Keywords: political novel, Fiction, Reform, Skepticism, Comparison.

«Poiché il genere di esecuzione cui deve ricorrere ogni artista dipende dall’oggetto che tratta; poiché il genere di Poussin non è quello di Teniers, né l’architettura di un tempio quella di una casa comune, né la musica di un’opera tragica la stessa di un’opera buffa: così ciascun genere di scrittura ha il suo pro-

¹ La traduzione dal francese è a cura della Dott.ssa Valentina Sperotto – Università Vita-Salute San Raffaele di Milano.

prio stile in prosa e in versi»². L'articolo "Genere di stile" scritto da Voltaire per l'*Encyclopédie* fa del suo oggetto il luogo di un adeguamento, quello della maniera di scrivere all'oggetto di cui si tratta: «La perfezione dovrebbe consistere nel saper armonizzare sempre il proprio stile alla materia che si tratta». L'accezione del termine "genere" che qui prevale è completamente diversa dalla nostra. Come nel caso dell'articolo dell'*Encyclopédie* la maggior parte dei dizionari del XVIII secolo considerano il genere, in senso letterale, quasi equivalente di quello che noi più spesso chiamiamo stile: il genere è al contempo ciò che caratterizza la maniera propria di uno scrittore e un particolare modo di fare letteratura – che per estensione può caratterizzare un insieme di testi che condividono la stessa tonalità, la stessa gamma di sfumature.

Scegliendo di trattare la categoria del "romanzo politico", ci riferiamo innegabilmente a una categoria più contemporanea di "genere letterario": nel XVIII secolo, infatti, il romanzo politico può essere definito nei termini di genere nel senso che costituisce un oggetto riconoscibile, attraverso un certo numero di caratteristiche identificabili dai lettori, come partecipi di una stessa categoria. Questi romanzi condividono anche uno stesso oggetto – la politica –; mobilitano risorse che circolano da un'opera all'altra favorendone il riconoscimento come tali da parte del lettore. Tuttavia questo genere possiede due specificità: da una parte si tratta di un sotto-genere del romanzo, categoria a sua volta poco determinata, se non come racconto sviluppato di avventure che accadono a dei personaggi; d'altra parte, si tratta di un genere filosofico, vale a dire che il suo obiettivo è di produrre una conoscenza, e più precisamente una conoscenza dei principi politici, attraverso la finzione narrativa. Come può il romanzo, genere narrativo naturalmente composito, piacevole e suscettibile di raggiungere un vasto pubblico, costituire un luogo privilegiato della filosofia politica nel XVIII secolo?

A questo punto è interessante tornare sulla definizione data da Voltaire nell'*Encyclopédie*, che ci sembra consentire l'elaborazione di alcune distinzioni utili per il nostro oggetto di studio. Tale definizione, infatti, presuppone da un lato la considerazione che la scelta del "genere di scrittura" adottata dai filosofi non sia accessoria: dire che il genere è la forma di scrittura adeguata all'oggetto, significa in un certo senso affermare che non scriviamo la stessa filosofia nella forma del trattato o in quella dell'utopia, che non pensiamo e che non facciamo pensare nella stessa maniera in una forma o nell'altra, e forse anche che la maniera di scrivere è costitutiva dell'oggetto, che contribuisce a produrlo. Nel caso del romanzo politico, questo approccio, cui gli importanti studi sull'utopia degli ultimi decenni costituiscono un fecondo presupposto³, può accompagnarsi con un

² Voltaire, art. «Genre de style» in *Encyclopédie*, t. VII, 1757, pp. 594-595; consultabile online su ENCCRE: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/article/v7-926-5/>.

³ Si può pensare specialmente a Franco Venturi, *Utopia e riforma nell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1970; a Bronislaw Baczko, *Lumières de l'utopie*, Payot, Paris 1978; ed. it. *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1979; o al più recente à A. Hatzenberger (a cura di), *Utopie des lumières*, ENS Éditions, Lyon 2010.

secondo: un genere ha senso solo in contrapposizione ad altri generi. Descrivere un corpus di testi filosofici riguardanti la politica in termini di genere, significa, dunque, anche ammettere immediatamente che ne esiste una pluralità, che si definiscono gli uni in rapporto agli altri, e che sia gli autori, sia i lettori li maneggiano con la coscienza delle loro caratteristiche distintive. Studiando la maniera in cui la filosofia politica si scrive – e si legge – nelle forme che arrivano a costituire dei “generi letterari”, in un senso più contemporaneo, si intende mostrare che questa molteplicità di forme nel XVIII secolo è relativa a una riflessione sul “genere di scrittura” che conviene a quell’oggetto filosofico singolare che la politica costituisce. Questa riflessione tiene conto al contempo delle difficoltà concettuali specificamente attinenti all’oggetto e la questione, centrale, della trasmissione e circolazione di queste idee in seno al pubblico. Cercheremo così di concentrarci su uno di questi generi letterari per stabilire la rete di distinzioni a partire da cui si definisce e mettere in evidenza il modo in cui pone – e tenta di risolvere – i problemi che affronta in questo periodo, caratterizzato dalla monarchia assoluta, il filosofo che intende scrivere di politica.

1. *Situare un genere filosofico*

Alla fine del XVII e all’inizio del XVIII secolo emerge un nuovo tipo di testi, che i contemporanei designeranno come “romanzi politici”. Nel 1734, in una delle prime opere critiche del XVIII secolo dedicata agli sviluppi del genere romanzesco, *De l’usage des romans, où l’on fait voir leur utilité et leurs différents caractères*, Lenglet-Dufresnoy presenta nel secondo volume una *Biblioteca dei romanzi* (*Bibliothèque des romans*)⁴ in cui tenta una classificazione di questa massa bibliografica sotto diversi generi. Egli propone, in questo catalogo un po’ borghesiano, tra l’articolo IX dedicato ai “Romanzi satirici” e l’articolo XI dedicato ai “Racconti di fate e altri racconti meravigliosi”, l’articolo X dedicato ai “Romanzi di politica” (*Romans de politique*), in cui raggruppa un certo numero di opere che sarebbe facile ordinare sotto due categorie, da una parte l’*Utopia* di Thomas More, e la ricca tradizione utopica che ne deriva, e d’altra parte *Les Aventures de Télémaque* (1699) di Fénelon e i dibattiti, seguiti e imitazioni ispirate da quest’ultimo, fino ai *Voyages de Cyrus* (1727) di Ramsay e a *Séthos* (1731) di Terrasson. Il sintagma “romanzo politico” viene utilizzato molto più tardi nel secolo, per esempio da Marmontel, nel suo *Essai sur les romans considérés du côté moral*⁵ (1787), che evoca il *Telemaco* di Fénelon e

⁴ [Nicolas Lenglet-Dufresnoy], *Bibliothèque des romans, avec des remarques critiques sur leur choix et leurs différentes éditions*, par le C. Gordon de Percel, vol. II, Amsterdam, chez la Veuve de Poilras, à la Vérité sans fard, 1734.

⁵ J. F. Marmontel, *Essai sur les romans considérés du côté moral*, in *Œuvres complètes*, vol. XII, 1787, p. 303. Estratti inseriti in appendice a *Les Incas ou la destruction de l’Empire du Pérou*, a cura di Pierino Gallo, STFM, Paris 2016, p. 612.

pensa ai suoi stessi *Incas* (1777). Lo si trova anche sotto la penna di Mme de Genlis nel 1808, a proposito del *Bélisaire* di Marmontel⁶. L'espressione è dunque endogena: designa dei testi che hanno un'"aria di famiglia" che permette di costituire un insieme, anche se i limiti di un corpus di questo tipo non sono definiti. Si tratta di testi di finzione che affrontano questioni politiche, che descrivono società differenti, stati governati bene o male, sovrani buoni o cattivi, spesso a partire da racconti di viaggi immaginari, e che si possono far rientrare nell'insieme relativamente aperto dei "romanzi", se con questo termine, senza troppe puntualizzazioni, si intendono delle finzioni che raccontano in prosa le avventure che accadono a dei personaggi. È così che *Les Aventures de Télémaque*, che Fénelon stesso non avrebbe certamente considerato come un romanzo, e la loro posterità, *Séthos* di Terrasson o *Les Incas* di Marmontel possono essere identificati come "romanzi politici", ma anche un certo numero di romanzi in cui, in un episodio più o meno esteso delle avventure dei loro personaggi, viene descritto un soggiorno in utopia, a partire da *Les Aventures de Jacques Massé* (1710) di Tyssot de Patot fino a *Aline et Valcour* (1795) di Sade. In questi romanzi, la narrazione elabora ed espone, in se stessa e tramite i mezzi che le sono propri, un lavoro filosofico: possono così essere ricondotti sotto la categoria di filosofia narrativa. L'insieme dei "romanzi politici" è dunque un corpus dai confini relativamente aperti, nondimeno abbastanza ben determinato nel suo contenuto, e che si potrebbe presentare come l'insieme dei testi che rientrano nella categoria della filosofia politica per finzione. È questo metodo che tenteremo ora di caratterizzare.

L'elaborazione di un canone filosofico, segnatamente scolastico, ha prodotto l'impressione che la filosofia, in particolare nell'età classica, debba avere la forma del trattato. Dal *De Cive* al *Contrat social*, passando per il *Tractatus theologico-politicus* e *L'Ésprit des Lois*, i testi, peraltro molto diversi, concatenano proposizioni, esempi e discussioni in un discorso argomentato che si dà come vero. Ma gli storici della filosofia che hanno lavorato sull'utopia⁷, hanno messo chiaramente in evidenza che nella stessa epoca in cui i grandi testi dei teorici del diritto naturale scrivevano in questa forma prevalentemente discorsiva, la filosofia politica si elaborava e si esponeva ugualmente in un quadro completamente altro.

Il lavoro dell'utopia, a partire dal libro eponimo di Thomas More, infatti, si avvale in maniera privilegiata della descrizione. Essa rivela la ragione politica realizzata nella città tramite lo sguardo del viaggiatore e, attraverso il racconto delle sue scoperte che ci viene riportato, tramite l'immaginazione

⁶ Mme de Genlis, *Bélisaire*, Maradan, Paris 1808, *Prefazione*, p. XVI, citata da Robert Grandroute, *À propos de Bélisaire: Marmontel et Mme de Genlis ou de l'apogée au déclin des Lumières*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», vol. XCIX, n. 1, 1999, p. 41.

⁷ Ci si riferisce qui in particolare a Pierre-François Moreau, *Le Récit utopique. Droit naturel et roman de l'État*, PUF, Paris 1982. Per un'analisi più approfondita su questo punto, si veda C. Duflo, *De la philosophie politique descriptive à la philosophie politique narrative: les avatars du récit utopique au dix-huitième siècle*, in C. Duflo, P.-F. Moreau (a cura di), *La raison au travail. Volume 1: histoire des idées*, ENS-Éditions, Lyon, in pubblicazione.

del lettore. I vestiti semplici e senza lusso dei suoi abitanti, i suoi campi ben coltivati, la sua urbanistica geometrica, i suoi canali e le sue strade, come la sua organizzazione sociale e familiare o la sua gestione del tempo di lavoro espongono, nel senso letterale del termine, la giustizia e l'effettività dei suoi principi. Per riprendere le parole di Pierre-François Moreau: «Se la ragione regna nell'organizzazione della comunità, questo deve essere visibile esteriormente: il proprio dell'utopia è di far vedere i suoi concetti, non di spiegarli»⁸. Insistiamo sul fatto che si tratta di filosofia. Non è la fantasia dell'autore che è all'opera, in un arbitrario paese della cuccagna che avrebbe una forma di esotismo geometrico. Se tutta l'organizzazione descritta fa sistema, se anche dei luoghi comuni sembrano caratterizzare il genere con una notevole stabilità, come la chiusura nelle sue diverse modalità, il magazzino centrale in cui sono stoccati i raccolti comuni o le preoccupazioni igieniche, il motivo è che questi oggetti di descrizione sono dedotti più che inventati⁹. Il viaggio immaginario che serve da quadro all'utopia è il mezzo per presentare un universo ordinato secondo dei principi. Commentando l'epigrafe al testo di Moro, Pierre-François Moreau scrive: «Come si può esprimere senza filosofia ciò che è filosofico? mettendolo in scena, ed è proprio ciò che fa la descrizione, poiché i principi vi sono resi visibili: l'urbanistica, gli abiti, l'assenza di chiavi alle porte, sono altrettante caratteristiche narrative che mettono all'opera una riflessione teorica assente o celata»¹⁰.

Alla luce di queste analisi, si può dunque parlare, trattandosi di utopia, di filosofia descrittiva, nel senso in cui non solamente la descrizione vi occupa un posto dominante, ma ugualmente nel senso in cui essa è la forma adeguata di elaborazione e di esposizione di una tale filosofia.

Osserviamo che questa filosofia politica in realtà è descrittiva a due livelli. Da un lato, la descrizione dello Stato altro in cui il visitatore-testimone è penetrato e di cui ci riferisce è effettivamente dichiarata come finzione, e molto spesso moltiplica le caratteristiche che sottolineano questo aspetto finzionale, come il toponimo negativo in More, o la finzione del manoscritto in Veiras – dichiarazione di non-finzione che in età classica, com'è noto, funziona in modo paradossale come una dichiarazione di finzione. Dall'altro lato, la critica si appoggia anche sulla descrizione, ma quella dello stato presente dell'Europa, la guerra, l'intolleranza religiosa, la miseria, ecc. che rinvia a una realtà di cui l'autore attesta la reale esistenza, in un universo di riferimento che il lettore, in ogni modo, condivide. Per riprendere la terminologia di Gérard Genette¹¹, quando tenta di designare i testi che non sono testi di finzione, parleremo in quel caso di filosofia politica per dizione, per distinguerla dalla filosofia politica descrittiva tramite finzione, che è la modalità privilegiata dall'utopia.

⁸ P.-F. Moreau, *Le Récit utopique*, cit., p. 91.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 19.

¹¹ G. Genette, *Fiction et diction*, Seuil, Paris 1991; ed. it. *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma 1994.

2. I tre stati della filosofia politica

Sotto certi aspetti l'*Histoire des Sévarambes* (1677-1679), ma soprattutto *Les Aventures de Télémaque*, *Les Aventures de Jacques Massé* o anche le *Lettres persanes* (1721), segnano l'emergere di testi che affrontano alcuni temi classici della filosofia politica, ponendo per esempio la questione della miglior forma di governo, quella del consigliere del Principe o della scelta del modello economico; tuttavia non lo fanno ricorrendo alla modalità principale del discorso o alla descrizione, ma in una forma in cui la narrazione diviene dominante. Il modo in cui vengono trattati i problemi politici è organizzato dalle avventure che accadono ai personaggi: il racconto diventa il luogo e il mezzo di produzione di una filosofia politica, anche se si può parlare di "filosofia politica descrittiva" per l'utopia classica, qui si parlerà piuttosto di "filosofia politica narrativa".

Per essere completi nella descrizione del genere letterario così creato dall'emergere del "romanzo politico", a questo punto occorre fare una nuova distinzione. Da un lato, esiste un lavoro del pensiero politico che passa attraverso la narrazione della Storia, ovvero di una storia "reale", che sarebbe in altri termini il lavoro dello storico politico o di un filosofo della storia secondo il modello inventato, in un certo senso, da Bossuet – ma anche dalle *Considérations sur les causes de la grandeur des romains et sur leur décadence* di Montesquieu (1734), o da certi passaggi dell'*Histoire des deux Indes* di Raynal (1770) – si parlerà in questo caso di filosofia politica narrativa – si tratta infatti di raccontare, per dizione – ciò che riguarda un referente realmente esistito. D'altra parte, la riflessione politica può passare attraverso l'elaborazione di storie fittizie, che è proprio il lavoro dello scrittore di romanzi: si parlerà allora di filosofia politica narrativa per finzione, modalità di scrittura che riguarda in particolare il "romanzo politico". Si noti tuttavia un tratto costitutivo del genere: il carattere poco determinato del romanzo permette l'inserimento di narrazioni storiche, ma anche delle descrizioni e dei discorsi. Questa eterogeneità contribuisce all'interesse del genere, che varia le modalità di enunciazione filosofica e si serve dei loro rispettivi statuti come strumento per pensare e far pensare, nel quadro predominante della finzione narrativa. *Les Incas* di Marmontel, che innanzitutto è genericamente un romanzo, poiché l'autore inventa le avventure dei suoi personaggi, accorda un tale spazio al racconto drammatico della storia della colonizzazione spagnola che può essere considerato come una forma ibrida mostruosa – il che spiega probabilmente perché oggi è così difficile leggere questo testo, essendo problematico capire come affrontarlo. La differenza tra il testo utopico classico e il romanzo politico, quand'anche contenesse dei passaggi utopici, riguarda la maniera in cui il racconto funziona come ausiliario della descrizione o, inversamente, la descrizione come ausiliaria del racconto. In altri termini, l'utopia è uno scenario per le avventure dei personaggi, o lo scarno racconto dei personaggi un pretesto per descrivere la società utopica? Nella maggior parte dei casi, è relativamente facile decidere, se non altro per ragioni quantitative di ripartizione all'interno del testo: l'Eldorado è solo un episodio delle avventure di Candido, l'Utopia è

Sviluppo di un genere letterario e filosofico nel XVIII secolo

quasi tutto ciò che ci viene raccontato in quelle di Raffaello Hytlodeo. In certi casi, si può immaginare che una forma d'instabilità generica lasci allo sguardo del lettore stesso la decisione sulla prevalenza della necessità di descrivere o del piacere di raccontare: *Les Aventures de Jacques Massé* possono dare questo senso di instabilità, anche se ci sembra fuori dubbio che più opportuno piuttosto questo testo tra i romanzi, poiché è la narrazione a dominare l'esperienza di lettura. Non si tratta, infatti, tanto della quantità di pagine dedicate all'una o all'altra, ma della percezione di una gerarchia. Come sostiene Jean-Michel Racault: «Ancor più della distribuzione quantitativa delle sequenze descrittive e di quelle narrative, è soprattutto la subordinazione gerarchica della narrazione alla descrizione che viola le regole tradizionali del romanzo e costituisce l'utopia come un genere autonomo»¹².

Possiamo pertanto proporre la seguente tabella:

Tre tipi della filosofia politica secondo due modalità

FILOSOFIA POLITICA	DISCORSIVA	DESCRITTIVA	NARRATIVA
PER DIZIONE	<i>Filosofia discorsiva:</i> Trattato politico, <i>Contrat social</i>	<i>Filosofia descrittiva:</i> More, descrizione dello stato dell'Inghilterra nella prima parte dell' <i>Utopia</i>	<i>Filosofia narrativa:</i> Filosofia della storia, Bossuet, Hegel...
PER FINZIONE	<i>Filosofia discorsiva:</i> Discorsi, dissertazioni, trattati enuncati da personaggi di finzione: «François encore un effort ...»	<i>Filosofia descrittiva:</i> More, seconda parte dell' <i>Utopia</i> , descrizione dell' <i>Utopia</i> propriamente detta. Fontenelle, <i>Histoire des Ajaoiens</i> .	<i>Filosofia narrativa:</i> Romanzi politici: Fénelon, <i>Aventures de Télémaque</i> Romanzi utopici: Tyssot de Patot, <i>Aventures de Jacques Massé</i>

Nella tabella sopra riportata, gli esempi sono forniti a titolo indicativo, e pensando a ciascuna opera nella sua globalità, piuttosto che nei suoi dettagli. In realtà, e anche al di là delle opere classificate come romanzi, nella maggior parte dei testi si mescola e si ricorre a diversi regimi: nelle *Lettres persanes* di Montesquieu, il cui quadro è una finzione narrativa, si trovano dei momenti del discorso (sulla demografia), della descrizione (satira di Parigi e della Corte) e della narrazione

¹² J.-M. Racault, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre. 1675-1761*, Voltaire Foundation, Oxford 1991, p. 756.

(racconto persiano d'Ibrahim e di Anais). Ci si potrebbe servire di questa classificazione sia per qualificare i testi considerati come delle totalità, sia per definire i singoli passaggi che giustificerebbero un'analisi particolare. I testi dell'età classica, e fino all'inizio del diciannovesimo secolo, presentano spesso delle forme di eterogeneità apertamente apprezzate dal pubblico dell'epoca, e che comportano al contempo delle parti collegate alla totalità e relativamente isolabili: romanzi nei romanzi, dissertazioni inserite, favole, discorsi, conversazioni fittizie nel mezzo di un trattato, ecc., si pensi al Vicario savoirdo nell'*Émile*, ai Trogloditi nelle *Lettres persanes* e a «Français encore un effort ...» nella *Philosophie dans le boudoir* ...

La terminologia di Gérard Genette, utilizzata qui senza entrare in distinzioni troppo precise che non costituiscono l'oggetto del nostro discorso – poiché per Genette si tratta di distinguere i testi letterari di finzione (che sono costitutivamente letterari) dai testi letterari per dizione (che sono condizionalmente letterari, nel senso in cui Stendhal ritiene che il Codice civile sia ben scritto) –, ci permette semplicemente di distinguere il testo dello storico, che pretende di tenere un discorso relativo a una realtà (che ha un senso e un referente, direbbe Searle) ed è assunto dal suo autore, dal testo dello scrittore di romanzi che inventa una storia (senso senza referente – U-topia). Il trattato politico nella sua forma classica, per esempio. Il *Contrat social*, è dunque filosofico per dizione, e prende la forma del discorso argomentativo. Lo designiamo dunque come *filosofia politica discorsiva per dizione*. Il vantaggio di questo tipo di operazione, che può sembrare completamente gratuita, è di far vedere sotto forma di una tabella – di cui occupa una sola casella – che quello che noi consideriamo senza pensarci come la forma normale del testo filosofico, e che chiamiamo in generale «testo filosofico», il trattato, il discorso, il dialogo, non è che una delle modalità possibili di presentazione e del lavoro delle idee.

L'utopia classica, e particolarmente il modello che inventa Thomas More, appartiene a quella che possiamo chiamare «filosofia politica descrittiva». *Filosofia politica descrittiva per dizione*, nella prima parte, che descrive lo stato attuale dell'Inghilterra – interi passaggi dello *Esprit des lois* potrebbero essere compresi all'interno di questa categoria, aspetto da cui dipende il loro *côté* a volte sconcertante per lo studioso di filosofia formato a rendere conto dei testi filosofici tramite l'analisi delle sequenze di un'argomentazione. *Filosofia politica descrittiva per dizione* nella seconda parte, che sappiamo essere la prima redatta da More, la descrizione dell'Utopia propriamente detta, che è il modello di tutte le utopie classiche che funzionano conformemente ad esso¹³ di cui l'*Histoire des Ajaouiens* di Fontenelle è una sorta di realizzazione esemplare.

Infine, e poiché si può filosofare anche nel e attraverso il racconto, conviene parlare di «filosofia narrativa». Nelle *Aventures de Sophie. La philosophie*

¹³ Per riprendere la terminologia di J.-M. Racault, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre. 1675-1761*, cit., p. 786.

*dans le roman au XVIII^e siècle*¹⁴ abbiamo chiamato filosofia narrativa ciò che, a rigore, quando il contesto necessita di precisarlo, dovrebbe essere chiamato *filosofia narrativa per finzione*, poiché esiste anche la narrazione non finzionale: la narrazione d'esperienza, per la filosofia della conoscenza, il racconto storico, per la filosofia della storia. La narrazione di finzione, nel diciottesimo secolo, è evidentemente prerogativa del romanzo, il cui sviluppo si è accompagnato dalla pretesa di affrontare i soggetti "seri", per dei lettori che sono in gran parte gli stessi che determinano il successo delle riviste, dei giornali, dei discorsi. Il romanzo è uno dei luoghi in cui si pongono o si discutono i problemi politici nel XVIII secolo. La risonanza di Fénelon nella letteratura di tutto il secolo è un fenomeno maggiore, ma anche le potenzialità politiche delle erranze dei memorialisti reali o immaginari in tutti i luoghi del globo, o al di là: *filosofia narrativa per finzione*.

La *filosofia narrativa per finzione* è una casella un po' problematica di questa tabella – che inizialmente pensavamo sarebbe rimasta vuota. Infatti, un trattato, un discorso, per principio presume un autore che ne garantisca la veridicità e, in qualche maniera, lo congiunga con la sua esistenza autoriale anche nel mondo reale (si potrebbe dire extra-testuale). Sembra dunque essere costitutivamente un genere di dizione, che vale innanzitutto la sua veridicità, che pretende di sottomettere al giudizio logico (nel senso ampio che Kant attribuisce a questo termine in opposizione al giudizio estetico). Questa casella, nondimeno, ci sembra utile nella misura in cui ci permette di rendere conto dei testi che hanno uno statuto problematico, testi in cui un'argomentazione che, per la sua dimensione, il suo carattere autonomizzabile, manifesta la sua ambizione (parodistica o sincera) ad assumere una forma di dire veridico, deve essere letta per se stessa e giudicata in funzione dei suoi argomenti e non semplicemente come una parte di un romanzo, e tuttavia essendo esposta da un personaggio che è dato come fittizio: è il caso di «François encore un effort ...» della *Philosophie dans le boudoir*, della «Perle des plans économiques» delle *Mémoires de Suzon*¹⁵ o delle dissertazioni sullo spopolamento nelle *Lettres persanes*: qual è il regime di veridicità di un discorso apparentemente serio, ma espresso da un personaggio fittizio?

A rigore, ci dovrebbe informare solo sulle opinioni del personaggio, dunque all'interno di un mondo finzionale, tuttavia è chiaro che è interessante, e che può essere veramente *letto*, solo andando oltre. E in effetti, certe lunghe prolusioni di alcuni dei saggi abitanti di utopia, per esempio nell'*Histoire des Sévarambes*, di una razionalità colorata dall'estraneità fittiva della loro origine, valgono anche per questo statuto anfibio nel rapporto con la veridicità.

¹⁴ Cfr. C. Duflo, *Les Aventures de Sophie. La philosophie dans le roman au XVIII^e siècle*, CNRS éditions, Paris 2013, in particolare i capitoli 11 e 12.

¹⁵ [Anonyme], *Mémoires de Suzon, sœur de D.. B.... portier des chartreux, écrits par elle-même ; où l'on a joint la Perle des Plans économiques ou la Chimère raisonnable*, à Londres, 1778, a cura di M. Delon, in *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, a cura di Patrick Wald Lasowski, Gallimard, Paris 2005, vol. II.

3. *Le ragioni di un genere*

Questi “romanzi politici” sono dunque dei testi che presentano esplicitamente l’ambizione di un pensiero politico all’interno del romanzo. Essi sono, nel XVIII secolo, uno dei luoghi nei quali si elabora e si comunica questo pensiero, e sono ben identificati come tali dai lettori del tempo. Youmna Charara nota, a tal proposito, che «il disprezzo nel quale è tenuto il romanzo nel XVIII secolo risparmia questa categoria di racconti»¹⁶ e segnala che la stampa prende in considerazione questo genere di pubblicazione, anche quando si tratta di testi di discutibile qualità letteraria. Così, *Télèphe*¹⁷, *Ziméo*¹⁸, le *Lettres africaines*¹⁹ sono oggetto di recensioni, di dibattiti, ecc. D’altra parte essi suscitano un interesse ancora più grande da parte della censura, alcuni sono continuamente riediti, ecc.: essendo riconosciuti come più degni dell’attenzione del pubblico, possono essere oggetto di dibattito.

Le finzioni con ambizione filosofica si distinguono per un certo numero di caratteristiche che li rendono riconoscibili dai lettori e sono altrettanti modi di prescrivere al lettore le modalità di lettura del testo che scopre. La presenza di dissertazioni, in particolare, manifesta quest’ambizione filosofica nel romanzo: nei “romanzi politici”, si troveranno dunque prolusioni sulla giustizia, comparazioni sulle forme di governo, sui modi di governare, sul consigliere del principe, ecc. Ma il genere si distingue anche per il ricorso a filosofi come personaggi, l’uso di viaggi immaginari come strumenti di comparazione tra le forme di governo, il discorso critico più o meno allegorizzato, e ugualmente dalla presenza di tutti i temi legati alla pratica del potere nella monarchia assoluta.

Perché passare attraverso il romanzo? Possono essere evocate diverse ragioni.

La prima, e la più evidente, sarebbe che la finzione fornisce un espediente utile per elaborare una critica della situazione politica presente senza evocarla frontalmente. Ricorrere al romanzo permetterebbe così, nella monarchia assoluta cattolica dell’Ancien Régime, di avanzare sotto la maschera della finzione e di passare più facilmente il filtro della censura. Anche se questa spiegazione non è completamente falsa, essa ha dei limiti: quando la critica è violenta, essa è facilmente riconoscibile attraverso la maschera della finzione; e a volte non è nemmeno nascosta: l’utopia opera così esplicitamente la critica del governo reale di cui il buon governo fittizio rivela i vizi; o anche, nelle *Lettres persanes* e le loro declinazioni, lo sguardo del viaggiatore rivela attraverso la società francese in modo tanto più esplicito in quanto è straniero. Eppure il romanzo

¹⁶ Y. Charara, *Roman et politique. Approche sérielle et intertextuelle du roman des Lumières*, Honoré Champion, Paris 2004, p. 21. Charara osserva, per esempio, questo aspetto rivelatore: Mercier nell’*Anno 2440* «salva dall’autodafé dei romanzi tre opere francesi di cui due romanzi volti all’educazione del principe: il *Telemaco* e *Bélisaire*». *Ibidem*.

¹⁷ Pechméja, *Télèphe*, Pissot, Londres et Paris 1784.

¹⁸ Saint-Lambert, *Ziméo*, in *Les Saisons, poème*, Amsterdam 1769.

¹⁹ J. F. Butini, *Lettres africaines* Londres 1770, et Fétil, Paris 1771.

permette di evitare di trattare frontalmente questi problemi, offre un diversivo protettivo, specialmente per l'autore: anche se tutti sanno perfettamente di cosa si tratta, ci sono più possibilità di essere tollerati rispetto all'esposizione di una critica diretta.

Una seconda ragione per usare il romanzo come veicolo per fare filosofia politica attiene al suo modo di lettura e alla sua diffusione. È un argomento ricorrente per il romanzo come strumento educativo: essendo piacevole, permette di presentare le idee politiche sotto una forma meno ostica del trattato; istruisce divertendo un lettore che, coinvolto dalla finzione, apprende senza sforzo. Si tratta dunque di un mezzo per raggiungere un pubblico ampio, e di raggiungerlo dal versante della sensibilità: la pittura vivente della finzione è più adatta per comunicare le idee rispetto all'esposizione teorica. L'uso della finzione permette allora di sviluppare un altro mondo, altri possibili, che diventano oggetto dell'immaginazione del lettore e possono servire da esempi per pensare a delle trasformazioni della realtà stessa.

Qui però si tocca un punto che è probabilmente ancor più fondamentale, e che potrebbe costituire un terzo motivo per utilizzare la finzione per fare filosofia politica, e non solamente per diffonderla. Uno dei problemi maggiori che affrontano i filosofi che si interessano alle questioni politiche, è l'articolazione dei principi e dei fatti. Il discorso filosofico, nella diversità delle sue manifestazioni, è caratterizzato da una certa generalità; la politica invece è sempre singolare: si applica ogni volta a casi particolari, nel tempo come nello spazio. Per trattare di politica "da filosofo" è necessario dunque confrontarsi con una difficoltà: quella di astrarre dei principi generali dall'esperienza senza però perdersi nelle speculazioni sistematiche, e formare questi principi in modo che se ne possa trarre una giudiziosa prescrizione per altri casi singolari. La critica dello spirito di sistema è onnipresente nella recezione dei testi filosofici sulla politica; invece quella che consiste nel deplorare una visione insufficientemente ampia è meno pregnante, ma esiste ugualmente – specialmente quando si tratta di criticare "storie" non considerate abbastanza filosofiche, vale a dire che si perdono nel dettaglio dei fatti.

Ebbene, il romanzo propone precisamente un modo di risolvere il doppio problema del rapporto tra il generale e il singolare – lo spirito di sistema e la prospettiva insufficientemente ampia sono così respinti. Facendo vedere, attraverso una storia particolare, gli effetti dei principi generali, il racconto offre i mezzi per verificare la loro pertinenza. Dunque, il romanzo, non solamente produce un vivo racconto che tocca il lettore, ma la narrazione attesta grazie alla sua verosimiglianza la verità generale delle idee che reggono la composizione del racconto: se la storia, nel suo dettaglio, è coerente, è perché i principi erano stati correttamente astratti e sono suscettibili di essere applicati. Tuttavia, evidentemente, la narrazione può anche mostrare il carattere problematico dei principi, o il loro conflitto: esibendo in una storia la complessità delle norme, di cui può anche mostrare l'inadeguatezza; inoltre, può indicare, in negativo, un difetto della teoria.

Il romanzo costituisce dunque un metodo che consente di pensare un oggetto difficile come la politica, attraverso delle storie singolari che non si accontentano di illustrare dei principi ma che, mettendoli in pratica, danno loro piena consistenza e permettono, inoltre, al lettore di seguirne lo sviluppo. Nella prefazione di *Séthos*, l'abate Terrasson segna così la superiorità della finzione sulla storia: il manoscritto trovato che egli pubblica, afferma, è certamente una finzione, ed è meglio così. La storia propone infatti «un *oggetto* piuttosto che una *dottrina*»: essa consiste in un «accumulo di fatti»²⁰ la cui morale, a volte incerta, deve essere trovata dal lettore. Nella finzione, al contrario, tutto è disposto per l'istruzione del lettore: «L'autore morale, se prende la forma della narrazione, normalmente si propone di indicare e di rappresentare tutte le virtù che caratterizzano lo stato o la condizione del suo eroe. Lo mette in tutte le situazioni che possono permettergli l'esercizio delle sue virtù»²¹.

Ma se la finzione può essere lo strumento che permette di difendere una tesi, essa invita anche il lettore a considerare le proposizioni filosofiche non come dei «filosofemi» esistenti da tutta l'eternità, ma come delle proposizioni situate, che, nella loro pretesa di verità, sono relative a un'enunciazione singolare. Affidando la loro formulazione a dei personaggi, alcuni che incarnano la saggezza (è il caso dei personaggi dei governatori: Mentor nelle *Aventures de Télémaque*, Amédès in *Séthos*), ma altri che sono suscettibili di errore e di accecamento (Usbek nelle *Lettres persanes*), il romanzo politico problematizza la questione della produzione stessa di queste verità, e della loro obiettività. Peraltro, alternando passaggi romanzeschi – in cui i personaggi e il lettore apprendono la buona politica, attraverso peripezie, prove ed errori che suscitano la riflessione, ma anche la correzione delle idee iniziali – a brani descrittivi che mettono in scena gli effetti dei governi e a passi più tetici enunciati dai personaggi, il romanzo produce una filosofia politica «in situazione» che problematizza le condizioni stesse dell'elaborazione di una filosofia politica.

Si potrebbe ipotizzare che tutti questi romanzi politici siano l'espressione narrativa di una forma di perplessità davanti a quell'innovazione storico-politica che è stato l'assolutismo introdotto da Luigi XIV e le sue conseguenze. Essi si chiedono che cosa sia realmente la monarchia, o che cosa dovrebbe essere, e creano immagini che, letteralmente, la riflettono e permettono così di pensarla. Il romanzo (attraverso il viaggio, documentato o immaginario, e/o lo spostamento storico) può essere descritto come opportunità di rappresentare e dunque di pensare la possibilità di un cambiamento, o di una contingenza di quella particolare forma di potere che è la monarchia assoluta. In un certo senso, possono essere tutti concepiti come delle reazioni ai problemi di questo regime, e come testi che lavorano – deliberatamente o meno – a costituire un immaginario politico alternativo.

²⁰ J. Terrasson, *Préface*, in *Séthos, histoire, ou Vie tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Égypte, traduite d'un manuscrit grec*, Jacques Guérin, libraire-imprimeur, Paris 1731, vol. 1, p. VI.

²¹ *Ibidem*.

4. Sotto-generi e riorganizzazioni dei generi

Si può mostrare che questi “romanzi politici”, che presentano esplicitamente l’ambizione di esprimere un pensiero politico nel romanzo, si inscrivono in tre schemi che, eventualmente, combinano: lo schema utopico e le sue metamorfosi, lo schema della spia turca (*Lettres persanes*), lo schema del *Telemaco*. Diciamo “schema” piuttosto che “modello”, perché questi testi non sono solamente dei modelli per coloro che li seguono e li combinano, ma perché funzionano ugualmente, alla maniera di quasi-generi, come filtri di ricezione per coloro che leggono, e che accolgono l’Eldorado del *Candide* in quanto parodia dell’utopia, l’*Émile* attraverso il ricordo di *Telemaco* e le lettere parigine di Saint-Preux attraverso quello delle *Lettres persanes*.

Presentiamo di seguito brevemente questi tre sotto-generi.

Nella *tradizione utopica*, il narratore (o il personaggio principale) fugge dal nostro mondo e ne scopre un altro che, per comparazione, ha una portata critica e propone un immaginario politico alternativo. A partire dalle ricerche pionieristiche di Raymond Trousson, questo corpus è stato ampiamente descritto e studiato, in particolare nell’opera fondamentale di Jean-Michel Racault, dedicata all’utopia narrativa a partire da Veiras, che ha proposto la seguente definizione:

Chiameremo utopia narrativa la descrizione dettagliata, introdotta da un racconto o integrata ad un racconto, di uno spazio immaginario chiuso, geograficamente plausibile e sottoposto alle leggi fisiche del mondo reale, abitato da una collettività individualizzata di esseri ragionevoli i cui mutui rapporti, come le relazioni con l’universo materiale e spirituale sono retti da un’organizzazione razionalmente giustificata colta nel suo funzionamento concreto. Questa descrizione dev’essere adatta a suscitare la rappresentazione di un mondo fittizio completo, autosufficiente e coerente, implicitamente o esplicitamente messo in relazione dialettica con il mondo reale, di cui riarticola gli elementi in una prospettiva critica, satirica o riformatrice.²²

Nel periodo di cui ci occupiamo qui molti elementi segnano l’evoluzione di questo corpus. Accanto ai testi classici e maggiormente descrittivi, si assiste allo sviluppo di episodi utopici nei romanzi che spesso, per la presenza di una narrazione più sostenuta, creano una tensione nel quadro utopico, introducono un dubbio sul suo carattere accogliente, oppure sviluppano chiaramente anche uno sguardo critico sul quadro così prodotto. La possibilità di utopie parodistiche segnala anche il riconoscimento del genere come tale da parte dei lettori, ai quali è sufficiente indirizzare un certo numero di caratteristiche generiche tipiche (la chiusura, l’architettura regolare, ecc.) affinché sappiano identificare il tipo di testi con cui hanno a che fare, e leggerli in riferimento a un modello standard. Ma, al contempo, come ha ben sottolineato Jean-Michel Racault, si sviluppano altre forme vicine, come le robinsonate, nelle quali un personaggio o una piccola

²² J.-M. Racault, *L’Utopie narrative en France et en Angleterre (1675-1761)*, cit., p. 22.

comunità ricostituisce una vita possibile a partire dalla natura, o le micro-utopie, che fanno il ritratto di una piccola comunità scelta al riparo dalle disgrazie di questo mondo. In entrambi i casi, questi modelli abbandonano la descrizione di una città politica completa che era la caratteristica principale dell'utopia, in favore di modelli più ridotti.

Nella tradizione delle *Aventures de Télémaque*, il romanzo permette un viaggio immaginario in una serie di mondi fittizi – il lettore fa delle trasposizioni tra quest'antichità di finzione e i diversi aspetti del suo mondo di riferimento – al fine di riflettere sulla riforma (perché è previsto un *ritorno*). Il *Télémaque* ha suscitato velocemente una nutrita posterità, fatta di imitazioni, parodie, variazioni. Questa posterità, molto ben recensita già nelle edizioni e negli studi del secolo scorso²³, è stata l'oggetto di un'importante tesi, diventata classica, quella di Robert Granderoute, nella prospettiva della storia del romanzo pedagogico da Fénelon a Rousseau²⁴. In maniera più ampia, Youmna Charara ha esaminato il romanzo politico dei Lumi seguendo un «approccio seriale e intertestuale», che le ha permesso di derivare in maniera molto stimolante delle filiazioni di testi, in una prospettiva incentrata sul tema della guerra²⁵. La studiosa esamina in particolare una posterità di Fénelon più tardiva, ma non meno interessante, relativa agli anni immediatamente precedenti la Rivoluzione, in Pechmeja o Bernardin de Saint-Pierre. Anche qui, il lettore identifica velocemente delle caratteristiche generiche (non necessariamente tutte presenti simultaneamente): il racconto di formazione del principe, la trasposizione nell'Antichità, la circumnavigazione di tutto il mondo conosciuto che permette di visitare diverse forme di governo, la presenza di uno o più mentori... Se l'Utopia, in More, si radica nella costante impossibilità di una riforma politica, il *Télémaque* presenta invece delle politiche alternative per pensare, attraverso la finzione, la possibilità di una riforma dei modi di governare. Il buon principe, formato da questo percorso, sarà anche un altro principe. Colpisce, tuttavia, vedere fino a che punto il tema della rinuncia a governare che, in un certo senso, era già presente in Fénelon, ma come una tentazione da allontanare, diviene sempre più presente in quelle sue opere che ricordano il *Télémaque*.

Le *Lettres persanes* appartengono indubbiamente a questo genere, il “romanzo politico”. Prima di diventare un modello per un'intera tradizione, il romanzo di Montesquieu era ispirato esso stesso a un modello anteriore, *L'Espion turc dans les cours des princes chrétiens* (1684) di Marana. Ciò che differenzia questo sotto-genere è innanzitutto il mutamento di collocazione del terzo critico: il o i personaggi principali vengono dall'esterno verso il nostro mondo, e quest'estraneità permette l'esercizio di uno sguardo critico, che essi consegnano a una corrispondenza a cui noi, lettori occidentali, abbiamo accesso, in modo tale che

²³ A. Chérel, *Fénelon au XVIIIe siècle en France (1715-1820). Son prestige, son influence*, Hachette, Paris 1917.

²⁴ R. Granderoute, *Le Roman pédagogique de Fénelon à Rousseau*, Slatkine, Genève 1985.

²⁵ Y. Charrara, *Roman et politique*, cit.

possiamo vedere noi stessi e le nostre società nello specchio di questo sguardo estraneo. La dimensione satirica, politica e filosofica è evidente in Montesquieu, ma non c'è una proposta alternativa, né una idea di riforma possibile o pensabile. Questi tratti saranno più o meno accentuati nei numerosi testi che si riferiranno a questo filone tra cui, per citare solo i più famosi, le *Lettres juives* (1736) di Boyer d'Argens, le *Lettres d'une péruvienne* (1747) di Mme de Graffigny, le *Lettres iroquoises* (1752) di Maubert de Gouvest, *L'Espion chinois* (1764) d'Ange Goudar o ancora le *Lettres d'Amabed* (1769) di Voltaire²⁶.

Si potrebbe dire che questi tre schemi si mantengono durante tutto il secolo, disegnando delle serie che si possono descrivere, ma ugualmente che i grandi romanzi politici che seguono combinano tutti più o meno questi tre schemi. Lo si può mostrare facendo tre esempi tra i più conosciuti del XVIII secolo.

Le philosophe anglais ou histoire de M. Cleveland (1731-1739) di Prévost, è innanzitutto nel suo principio un *Telemaco* parodistico: l'eroe è figlio (naturale) di Cromwell, ma mentre Telemaco, figlio di Ulisse, partiva per percorrere il mondo alla ricerca di suo padre, Cleveland è obbligato a rintanarsi per sfuggire a suo padre, ben deciso a eliminare con tutti i mezzi la prova della pochezza della sua virtù; al posto di Mentore, Cleveland beneficia dell'educazione datagli dalla madre, sotto la forma di un breviario filosofico che lo conduce da uno smarrimento all'altro; e anche lui viaggia intorno al mondo conosciuto, visitando tutti i regimi politici conosciuti e immaginari, ma senza che nessuno sia desiderabile. In questa circumnavigazione, ci sono degli episodi utopici che il lettore del diciottesimo secolo riconosce subito come tali perché si evidenziano tramite tutte le caratteristiche generiche previste, ma questi episodi volgono in catastrofe. Il racconto che fa Bridge, il fratellastro di Cleveland e dunque il suo doppio, di un soggiorno in una colonia fondata da alcuni esuli dell'assedio di La Rochelle è esemplare da questo punto di vista: in uno spazio inaccessibile scambiato per un'isola, scopre una società fondata da giovani virtuosi fuggiti dalla persecuzione religiosa, che inizialmente sembra perfetta, egualitaria e felice, ma che poi si rivela essere un incubo. Tutta la fine del *Cleveland* riconduce l'eroe nello spazio di riferimento del lettore, questo esule perpetuo, come un nuovo persiano malinconico, scopre con qualche ingenuità e molta amarezza la monarchia assoluta e intollerante del regno di Luigi XIV. Questo mondo malvagio – il nostro, perfettamente riconoscibile – non è riformabile.

Candide ou l'optimisme (1759) di Voltaire è, in un certo senso, una riscrittura parodistica del *Cleveland*, ma anche, d'altra parte, degli stessi modelli del romanzo politico. La coppia Candido e Pangloss è ricalcata in modo evidente da Telemaco e Mentore, come questi scopre il mondo, in cui il male regna universalmente. Candido soggiorna nell'utopia, nell'episodio dell'Eldorado, che è una dimostrazione del formidabile genio del Voltaire caricaturista, nel senso in

²⁶ Si veda Y. Charara, *La formation d'une série romanesque au XVIIIe siècle: les réécritures des Lettres persanes* in B. Guion, S. Menant, M. S. Seguin, P. Sellier (a cura di), *Poétique de la pensée. Mélanges offerts à Jean Dagen*, Honoré Champion, Paris 2006, pp. 201-218.

cui riesce in una pagina e mezza a condensare tutti i tratti generici che rendono il passaggio utopico identificabile come tale dal lettore (il paese chiuso tra le montagne irraggiungibili, i viaggiatori che scoprono al termine di un abbandono totale alle forze della natura, e dove trovano una campagna ben coltivata, dove l'oro è disprezzato, l'urbanistica regolare, ecc.). Infine, Candido diventerà a sua volta come un Persiano ingenuo a Parigi e a Venezia, prima di andare a fondare una micro-utopia sui bordi del Propontide.

In un modo meno parodistico e, forse, meno diretto, *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) è, nella sua dimensione politica, un incrocio di tre schemi del romanzo politico che abbiamo individuato. La presenza del Telemaco, come dovunque in Rousseau, è molteplice, e si legge specialmente nel giro del mondo di Saint-Preux (che, per questa ragione, non ha bisogno di raccontare) e nelle lettere che i personaggi si scambiano vicendevolmente sui diversi paesi e le loro vite politiche; le lettere di Saint-Preux a Parigi ricordano in modo satirico le *Lettres persanes*; ma soprattutto, il ritorno di Clarendon sembra essere stato in primo luogo una riscrittura per una micro-società del ritorno di Telemaco nel Salento, che vede i buoni risultati della riforma condotta da Mentore/Giulia, e si dimostra piuttosto debitore del modello utopico, data la sua insistenza sulla chiusura, l'autarchia e la frugalità virtuosa, e nei suoi fallimenti, nell'impossibilità di accogliere gli stranieri in quella curiosa insistenza sull'idea che questo sogno di felicità possa essere insostenibile.

Potrebbero essere evocati altri romanzi politici per illustrare le intersezioni di questi tre schemi, fino a *Aline et Valcour* (1795) di Sade, che si presenta come una ricapitolazione di tutta la storia del romanzo del XVIII secolo, in tutti i generi, compreso quello del romanzo politico.

Studiare la filosofia politica attraverso i suoi romanzi, significa schierarsi a favore di uno studio dei generi: sicuramente il romanzo politico costituisce un genere, identificato come tale dagli scrittori e dai lettori, connotato da una parte dalle specifiche modalità di scrittura e dal ricorso a schemi ricorrenti, e dall'altra dalla maniera di distinguersi da altri generi della filosofia politica. Ora, ci sembra che l'interesse di questo genere risieda nel modo in cui fa della riflessione politica, come attività, un punto nodale della sua architettura. Utilizzando le avventure dei personaggi come mezzo per far pensare il lettore, mettendo in scena il modo in cui questi sono condotti, attraverso delle avventure, a riflettere da filosofi sulla politica, praticando, in definitiva, una mescolanza di modalità enunciative che rende problematico lo statuto stesso degli enunciati veritieri, il romanzo politico cerca di rispondere a diverse difficoltà costitutive della filosofia politica: pensare i principi di una buona politica attraverso la diversità dei casi concreti; pensare una politica altra nel quadro apparentemente immutabile della monarchia assoluta; favorire, infine, la circolazione delle idee nel pubblico che legge sollecitando l'immaginazione del lettore. L'attrattiva del romanzo fa parte della sua forza: alle avventure romanzesche corrispondono quelle del lettore coinvolto nelle peripezie – e le aporie – della filosofia politica, lettore a cui spetta, da ultimo, trarre gli insegnamenti del racconto.

**Diderot e a expressão
dos estados da matéria nos gêneros de escrita**
Danielly Lima dos Santos
(Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”)
danielly.santos@unesp.br

Articolo sottoposto a *double blind peer review*.

Title: Diderot and the expression of the states of matter in the genres of writing.

Abstract: It is conjectured that Diderot has, in his work, an established materialist system. In analyzing the parts of such system, it is necessary to keep in mind the idea or hypothesis that runs through it, namely the universal sensitivity of matter expounded in *D'Alembert's Dream* (1769). Diderot, assuming that the most rudimentary matter is sensitive, presents three levels of sensitivity: 1) inertia, where sensitivity is characterized by the activity to liberate itself; 2) active, where sensitivity is designated by passivity, or by an unrestrained sensitization; 3) active thinking, where activity and passivity are concomitant. In the human body, the inert state of matter implies the predominance of the brain, while the active state of matter is based on the diaphragm. In the novel *The Nun* (1770), Diderot demonstrates that matter in a state of inertia is nothing more than contained sensitivity, hence the protagonist is enclosed in a convent, the perfect setting to expose the obstacles that stand against the liberation of sensitivity. In *Jacques the Fatalist and his Master* (1771-1782), we can see the ascendancy of the diaphragm over the brain, portraying a character who is unrestrained, giving body to the conception of the active state of matter. In another of Diderot's aesthetic texts, the *Paradox of the Actor* (1769-1784), the active thinking state of matter is manifested by the brain activity of an actor who gives vent to his sensibility, without the diaphragm taking the reins of his physical complexion.

Keywords: Diderot, *D'Alembert Dream*, *The Nun*, *Jacques the Fatalist and his Master*, *Paradox of the Actor*.

Um dos traços mais fascinantes do pensamento do século XVIII é, sem dúvida, a inexistência de fronteiras precisas entre filosofia e literatura e, consequentemente, a multiplicidade de gêneros então praticada pelo filósofo. [...] Deste modo, o filósofo se torna romancista, contista, homem de teatro.

Franklin de Mattos, *Juras Indiscretas*¹

1. Introdução

Partimos do pressuposto de que Diderot enuncia em sua obra um sistema. Conjecturamos que o texto no qual autor elaborou e sintetizou sua ontologia materialista, *O Sonho de D'Alembert*, estende-se por seus contos, romances, cartas e assim por diante, permitindo ao leitor de Diderot ter uma visão do todo de sua obra, que evidentemente abarca sua produção estética, em textos tais como: *A Religiosa*, *Jacques*, *o Fatalista*, *e seu Amo* e *o Paradoxo sobre o Comediante*.

Foi na linguagem literária que o autor encontrou a possibilidade de aproximar a teoria filosófica, em seus aspectos ontológicos e epistemológicos, de seu próprio objeto de estudos, o homem. Fazer isto era crucial para Diderot, porque, apesar de toda ideia ser sensível enquanto uma produção do corpo humano, «nossas ideias mais puramente intelectuais [...] dependem [...] da conformação de nosso corpo»². Há, segundo ele, uma variação em grau de sensibilidade determinado pela proximidade que a ideia tem do objeto ao qual ela se refere, quanto mais separada estiver do objeto, mais abstrata ela será, consequentemente, menos sensível. Mesmo que as abstrações sejam signos distantes de seus objetos, há a possibilidade de torná-las mais sensíveis através de exemplos, de metáforas, de gêneros de escrita ilustrativos. Apresentar as ideias sob forma sensível significa aproximar novamente a palavra, que é abstrata, ao objeto ao qual ela se refere. Os diversos gêneros de escrita empregados em sua obra não são uma simples escolha de estilo, mas, sim, a expressão apropriada ao materialismo. Como Raquel Prado escreve, Diderot enxerga na linguagem literária a possibilidade de «apresentar 'ideias abstratas sob forma sensível'»³.

Pode-se perguntar por que Diderot optou por escrever em forma de diálogo os textos mais cruciais de sua obra filosófica. Para o autor, o homem é um ser sociável, e só se constitui como ser humano na relação com o outro, logo, como escreve Duflo (2013, p. 48), o diálogo é o natural, não o monólogo. Há sempre mais de um logos em uma conversa, mais de uma ideia concebida no contato com o outro, que provocam afetos em cada um dos interlocutores e que nos impede de seguir um caminho reto, sem desvios. O desvio possibilita fazer de si

¹ L. F. B. F. De Mattos, «*Juras Indiscretas*», in *O Filósofo e o Comediante: Ensaio sobre Literatura e Filosofia na Ilustração*, UFMG, Belo Horizonte 2001, p. 97.

² D. Diderot, *Carta sobre os Cegos. Obras I. Filosofia e Política*, Perspectiva, São Paulo 2000, p. 103.

³ R. de Almeida Prado, *A Jornada e a Clausura*, Ateliê Editorial, São Paulo 2003, p. 171.

mesmo objeto: «é preciso se fazer outro para se pensar, mas podemos ser outro apenas de maneira fictícia»⁴. Se fosse possível nos tornarmos outros para pensar o si mesmo, não seríamos mais o si mesmo sobre o qual estamos a pensar. Gêneros de escrita que fogem do monólogo exigem do autor uma constante diversificação de ideias como, por exemplo, o romance, em que há sempre um conjunto de personagens com diferenças de idade, sexo, condição social, bem como a descrição do ambiente que os afeta e um enredo que apresenta uma sucessão de acontecimentos. Até mesmo a carta possibilita ao autor dirigir-se diretamente ao leitor, e este, no que lhe concerne, imagina um interlocutor e um emissor. As ilustrações ou imagens mentais exemplificam as abstrações filosóficas.

O Diderot enciclopedista, romancista, homem de teatro ou contista é o mesmo Diderot filósofo materialista, sendo que ele se utiliza desses outros meios, gêneros de escrita, para expor sua tese. Buscaremos mostrar como Diderot tornou mais sensíveis ideias cruciais de seu materialismo em obras que fogem ao escopo considerado estritamente filosófico.

2. O materialismo diderotiano

N'O *Sonho de D'Alembert* Diderot assume a hipótese que guia seu sistema materialista, a sensibilidade universal da matéria, segundo a qual não há uma diferença de natureza entre as coisas do mundo, entre o homem e a pedra, ambos são matéria sensível, a diferença se dá no grau de sensibilidade, que é maior ou menor devido à complexidade da forma. A diferenciação de graus de sensibilidade entre os seres da natureza corresponde aos três estados da matéria: o inerte, concernente às coisas inanimadas; o ativo, ao mundo vegetal e animal; o ativo pensante, que diz respeito ao animal enquanto espécie humana, seres pensantes. O *Sonho de D'Alembert* é composto por diálogos; o primeiro diálogo trata da passagem da sensibilidade inerte à ativa, o segundo desenvolve as questões postas no primeiro, aprofundando-se na passagem da matéria ativa à ativa pensante e adentrando as questões relativas às formas orgânicas da matéria, especialmente a humana. O terceiro trata das questões morais decorrentes do materialismo proposto.

Ao analisar as definições de cada estado, percebe-se o paradoxo contido dentro dos próprios estados: O estado inerte da matéria, no qual a sensibilidade se encontra contida, vinculado à contração, ao frio, é caracterizado pela ação, como uma força em constante luta, é a potência, a agitação, a fermentação que possibilita, nas devidas circunstâncias, a passagem para o ato, isto é, a transformação do estado inerte ao ativo. A reação, o processo de fermentação, assimilação e putrefação da matéria inerte é mais difícil de obter ou de acontecer do que o da matéria ativa, pois a partir do momento em que a matéria inerte começar padecer, ela

⁴ C. Duflo, *Diderot Philosophe*, Honoré Champion, Paris 2013, p. 37.

deixará de ser inerte para tornar-se ativa. Encontra-se aqui o paradoxo presente no estado inerte da matéria, pois aquilo que Diderot denomina inerte, que comumente é vinculado à passividade, determina-se, na verdade, pela atividade.

- I. O estado ativo, em que se tem a sensibilidade exacerbada, em sua acepção comum, é definido pelo padecer, pela situação de passividade do composto material frente aos estados afetivos. Aqui a matéria estará mais suscetível a ser moldada, a ser assimilada, a fermentar, a putrefazer, este é o motivo da a passagem do estado ativo da matéria ser menos distante do estado ativo pensante, do que a do estado inerte em relação ao estado ativo. Como escreve Diderot, é bem maior «a distância de um pedaço de mármore a um ser que sente, do que de um ser que sente a um ser que pensa»⁵. Eis o paradoxo do estado ativo, em que, mesmo sendo intitulado pelo termo ativo, é caracterizado pelo padecer, pela inércia frente às afecções.
- II. O homem, estado ativo pensante, é o conjunto dos paradoxos dos estados inerte e ativo da matéria, caracterizado tanto pelo agir quanto pelo padecer. N' *O Sonho* Diderot compara o homem a um feixe de fios que contém dois centros, sendo a origem do feixe representada pelo cérebro, onde as sensações são racionalizadas; já o diafragma é o centro das sensações dos fios do feixe. O cérebro é inerte, ele escuta, relaciona e julga as afecções pelas quais o diafragma é acometido, mas não as sente. O cérebro é insensível, se comparado à sensibilidade presente no estado ativo da matéria, mas se comparado à sensibilidade presente no estado inerte da matéria, o cérebro é sensível, sua sensibilidade está ligada à atividade e não ao padecer. As sensações não são sentidas pelo cérebro e não lhe chegam de forma bruta, pois antes o centro do diafragma realiza uma digestão das mesmas, uma espécie de reconhecimento. O diafragma é extremamente sensível, ele sofre todas as afecções que digere e envia para o cérebro organizar, pensar, julgar. A sensibilidade aqui presente é aquela do estado ativo da matéria, por isso sua característica determinante é o padecer. Desse modo, a atividade e a passividade no homem dizem respeito à relação entre o cérebro e o diafragma. A relação pode ser modificada com o tempo por meio das afecções, cuja causa é exterior, ou por meio do estudo, da observação, do treino, onde a mudança é interior. Por exemplo, Diderot escreve que os filósofos têm em sua forma uma relação concisa e ordenada entre o diafragma e o cérebro; os artistas têm uma relação na qual o cérebro sobressai em relação ao diafragma, organizando emoções que afetam esse órgão; nos homens sensíveis, brutos, violentos, o diafragma domina o cérebro; mas onde não houver nem predomínio, nem harmonia, caracterizando-se uma relação frouxa, há

⁵ D. Diderot, *O Sonho de d'Alembert*, in *Obras I*, Perspectiva, São Paulo 2000, p. 154.

Diderot e a expressão dos estados da matéria nos gêneros de escrita

os imbecis. «A gente é firme se por educação, por hábito ou por organização a origem do feixe domine os filetes, ao contrário, se é dominada por eles»⁶.

No âmbito da obra literária de Diderot, a protagonista do romance *A Religiosa*, Suzanne, evidencia a relação que há entre a sensibilidade e a matéria em seu estado inerte. Mediante o personagem Jacques exibiremos a relação que existe entre a sensibilidade e a matéria em seu estado ativo. Suzanne é caracterizada pela atividade (característica principal do estado inerte da matéria), sediada no cérebro, e Jacques, pela sensibilidade passiva (aspecto marcante do estado ativo da matéria) localizada no diafragma.

Jacques, que padece facilmente, é reativo, encontra-se em constante movimento, visto que está a viajar com seu amo sem sequer saber para onde vai. Ele não consegue parar para refletir, porque as modificações ocorrem de modo intenso, rápido e frequente. Enquanto Suzanne permanece em um espaço fechado, o claustro, que a obriga a agir constantemente para se libertar, Jacques viaja sem parar. Ele não encontra obstáculos à sua sensibilidade, que está liberada e em constante expansão, já que, como Diderot escreve, «A mobilidade faz a sensibilidade mais forte»⁷. Se na conformação fisiológica de Jacques o diafragma já predominava, seu modo de vida intensificou essa tendência. A mesma coisa com Suzanne, só que ao contrário: na sua organização o cérebro mostra-se como o aspecto mais vigoroso e, ao ser enclausurada, essa característica fortaleceu-se, ficou mais rígida, mais resistente a tudo o que a afetava, como no estado de inércia da matéria. A tese ontológica de Diderot sobre os estados da matéria pode ser identificada no próprio ambiente em que os dois personagens se situam. Suzanne, enquanto representante do estado inerte da matéria, na medida em que tem um caráter marcado pela frieza devido ao predomínio que o cérebro exerce sobre o diafragma, passou praticamente toda sua vida em prisões, desde sua casa até os conventos. O ambiente em que Suzanne se encontra é aparentemente estático. Apesar das mais variadas coisas acontecerem com ela no decorrer da história, o ambiente é o mesmo, parece não mudar, pois as mudanças são internas e invisíveis para os demais.

N'O *Sonho* Diderot apresenta as relações paradoxais da matéria no corpo humano: o estado ativo pensante implica o estabelecimento de relações entre o núcleo ativo, o cérebro, e passivo, o diafragma, relações que são retomadas no *Paradoxo sobre o Comediante* quando Diderot afirma como característica de um excelente ator uma relação harmônica entre o cérebro e o diafragma. Portanto, o estado ativo pensante da matéria implica um alto nível de controle, o que significa que o homem nasce com as tendências do estado ativo pensante, contudo, ainda precisa alcançá-lo.

⁶ D. Diderot, *O Sonho de d'Alembert*, cit. p. 197.

⁷ D. Diderot, *Éléments de Physiologie*, in n *Oeuvres. Tome I – Philosophie*, Robert Laffont, Paris 1994, p. 267.

Com isso em mente, identificamos no *Paradoxo* três níveis ou estágios do próprio estado ativo pensante da matéria: (1) o da natureza, como o do espectador; (2) o do poeta; (3) o do grande comediante, tal qual o do filósofo. «O da natureza é menor que o do poeta, e este, menor ainda que o do grande comediante, o mais exagerado de todos»⁸.

O homem da natureza está mais longe de estabelecer uma harmonia entre os dois centros do corpo humano ou de ter o domínio sobre o diafragma. O poeta, que está acima do estado da natureza, mas abaixo do estado ator, implica o predomínio do cérebro. O ator, acima dos dois anteriores, alcançou o equilíbrio entre o diafragma e o cérebro.

Pode-se questionar qual a diferença de Suzanne em relação ao grande comediante. Primeiramente, nascer com uma boa organização não determina que se alcance a completude do estado ativo pensante. O homem é um ser modificável de dentro para fora e de fora para dentro, a história de sua vida, suas ações afetam seu organismo e não necessariamente para melhor. É preciso ter sempre em conta que o homem tem dois centros com sensibilidades distintas que se completam no composto humano; logo, os dois necessitam ser exercitados, experimentados para que tenham a chance de dar vazão à sensibilidade. Este não foi o caso de Suzanne, pois a força fora do comum que seu cérebro alcançou é proporcional à debilidade de seu diafragma. Por consequência, o centro ativo tornou-se ineficaz na digestão e até mesmo experimentação das sensações que por acaso viesse a sentir, não tendo força para fazer um bom reconhecimento das sensações e nunca servindo ao cérebro, apenas anulando-as. É o centro do diafragma que permitiria a passagem da sensibilidade ativa, do cérebro, para uma sensibilidade passiva, do diafragma, mesmo que por simulação, mas para isso ele, o diafragma, também precisa ter força. É o caso do grande ator, que não só fortalece o cérebro através do estudo e observação, mas fortalece o diafragma através do treino, que é por si mesmo uma experimentação. Assim, ele consegue tornar, em si mesmo, uma sensibilidade passiva em ativa, o que lhe permite simulá-la e torná-la ativa novamente no espectador que assiste ao espetáculo.

Como tudo na natureza passa constantemente pelos estados inerte, ativo e ativo pensante da matéria, os seres humanos transitam pelos estados de natureza, de poeta e de ator; todavia, há a possibilidade de que alguns permaneçam eternamente no estado da natureza. Aqueles que refletem aprendem, em algum nível, a não ser apenas sensíveis, mas a sentir, como matéria ativa pensante.

3. Suzanne e o estado inerte da matéria

O romance *A Religiosa* pode ser dividido «em um prólogo, três grandes epi-

⁸ D. Diderot, *Paradoxo sobre o Comediante* in *Obras II. Estética, Poética e Contos*, Perspectiva, São Paulo 2000, p. 78.

sódios, marcados pela sucessão de três madres superiores – cujas características pessoais dão o tom à narrativa – e um epílogo»⁹.

Em uma das conversas que Suzanne teve com uma madre superiora, percebe-se sua relação com o estado inerte da matéria. É quando a superiora quer saber por que ela odiava tanto a vida religiosa, se teria tido alguma paixão antes de entrar para o convento. Suzanne afirma que não, e que sua raiva nasce do sentimento de não pertencimento, de não tender para os deveres religiosos, do tédio que esse modo de vida lhe causa. A madre pergunta se ela não sentiria desejos, ela afirma que não; então, a superiora lhe diz: «Creio no que me diz; você me parece ter um caráter tranquilo [...]. Frio, até»¹⁰. Se Suzanne não tivesse frieza de caráter, semelhante ao estado inerte da matéria, ela não teria aguentado tanto sofrimento, teria enlouquecido, falecido ou até mesmo se matado.

Foi o que ocorreu com esta madre superiora, que «enlouquece primeiramente de amores e, em seguida, [é] aterrorizada pelas penas do Inferno»¹¹. O estado em que a superiora se encontrava deveu-se a tendências atávicas: «Quando a gente se opõe à propensão geral da natureza, esta coerção a desvia para afecções desregradas que são tanto mais violentas quanto são bem fundadas; é uma espécie de loucura»¹². Nem todos aqueles que vão contra a tendência natural ficam loucos, mas a maioria morre enlouquecido.

«A vida claustral é de um fanático ou de um hipócrita»¹³. Como Suzanne não era nem fanática nem hipócrita, não conseguiria suportar ou gostar da vida enclausurada, pois tinha uma organização bem constituída e nenhum ser humano bem conformado nasceu para ser enclausurado. *A Religiosa*, segundo Mattos, «sustenta duas acusações diferentes [contra a instituição do claustro], ambas materialistas à sua maneira: a de serem cúmplices de uma ordem social e política iníqua e a de se fundarem a partir de um regime que contesta a ordem da natureza»¹⁴. A primeira acusação concerne à natureza do ser humano, pois, para Diderot, não é por vontade própria que as jovens se tornam freiras, mas, sim, por imposição familiar. Já a segunda diz respeito ao enclausuramento, que contraria nossa tendência natural, dado que, segundo Diderot, a «sociabilidade é o mais forte pendor da natureza humana»¹⁵. É o que se afirma diversas vezes no decorrer do romance, por exemplo, quando Suzanne diz claramente que o homem é feito para viver em sociedade:

Separai-o, isolai-o, suas ideias se desunirão, seu caráter se transformará, mil

⁹ R. de Almeida Prado, *A Jornada e a Clausura*, cit., p. 143.

¹⁰ D. Diderot, *A Religiosa*, in *Obras VII*, Perspectiva, São Paulo 2009, p. 174.

¹¹ L. F. B. F. De Mattos, *A Cadeia Secreta: Diderot e o Romance Filosófico*, UNESP, São Paulo 2018, p. 117.

¹² *Ibidem*, p. 208.

¹³ *Ibidem*, p. 132.

¹⁴ *Ibidem*, cit., p. 117.

¹⁵ D. Diderot, *A Religiosa*, cit., p. 118.

afeições ridículas se elevarão em seu coração, pensamentos extravagantes germinarão em seu espírito como as sarças em uma terra selvagem. Colocai um homem em uma floresta, ele se tornará feroz; em um claustro em que a ideia de necessidade se junta à da servidão, é pior ainda; de uma floresta, a gente sai; de um claustro, não se sai mais; na floresta, é-se livre, é-se escravo no claustro.¹⁶

Mattos escreve ainda que *A Religiosa* pode ser lida como um estudo sobre os efeitos da clausura sobre a frágil constituição do ser humano. O fim trágico das madres superiores de Suzanne prova o quão prejudicial é o enclausuramento. Contrariando a fragilidade da condição feminina, «Pode-se dizer que a inabalável integridade de Suzanne assume proporções quase inverossímeis»¹⁷. No entanto, Mattos não leva em conta que a caracterização do personagem Suzanne é condicionada pelo estado inerte da matéria.

Consideramos que a constituição de Suzanne possa ser comparada ao estado inerte da matéria, em dois sentidos. Primeiro em relação à sua própria conformação, pois ela tem bom caráter, é dotada de talentos e espiritualidade. Isto possibilitou que ela fosse mais ativa do que passiva, uma vez que a sensibilidade inerte se assemelha mais à atividade, na medida em que mais afeta do que é afetada. Aliás, sua boa organização também foi o que teria impedido Suzanne de enlouquecer como muitas de suas companheiras.

A matéria inerte implica a sensibilidade contida, a qual pode passar a ser ativa quando consegue levantar os obstáculos que se lhe antepõem. Os infortúnios da personagem reprimem sua energia; Suzanne está enclausurada em um convento que determina que ela não seja sensível, que se coloca como obstáculo frente à liberação da sensibilidade que é a marca de sua organização. Ela é uma forma ativa pensante constrangida a ser antes inerte que ativa, não pela sua organização, mas por seus pais, pelas madres superiores nos conventos, enfim, pelas instituições corrompidas da sociedade. Tal qual o estado da matéria inerte, que precisa superar obstáculos para passar a ser ativo, Suzanne só conseguirá liberar a sensibilidade de seu corpo, quando ultrapassar os obstáculos impostos por sua família, suas superiores, o convento.

Suzanne encontra-se sob pressão de forças opostas, uma decorrente de sua própria organização, que luta o romance todo para livrar-se de uma condição que não lhe pertence, outra exterior a ela e que trabalha o tempo todo para fazer com que ela permaneça nesse estado. A personagem, que foi colocada de maneira brutal na vida religiosa, anseia libertar-se, liberar sua energia e sensibilidade, mas é sempre contida pelas instituições da sociedade da qual ela faz parte. Verifica-se, como Prado aponta, «a difícil relação do indivíduo com um poder administrativo que o submete»¹⁸. «O que a leitura alegórica de *A Religiosa* su-

¹⁶ *Ibidem*, p. 165.

¹⁷ *Ibidem*, p. 119.

¹⁸ R. de Almeida Prado, *A Jornada e a Clausura*, cit., p. 150.

gere [...] é que o indivíduo está mais ou menos fadado a suportar algum tipo de pressão por parte do conjunto da sociedade»¹⁹.

A prova de que a sociedade jamais conseguirá alienar as liberdades individuais é o fato de que Suzanne não é passiva, mas está sempre lutando contra as forças exteriores que persistem em manter contida sua sensibilidade. Ela assemelha-se à resistência de uma pedra, matéria inerte, que resiste muito mais que uma planta, matéria ativa, mas tem sua sensibilidade contida. O polo dominante de sua organização é seu cérebro e isso, só isso, permitiu que ela resistisse tanto.

O ser humano que é dominado por seu diafragma não teria apercepção de si ou a teria totalmente adulterada. Franklin de Mattos (2003, p. 8) escreve que o eu é para Diderot a rejeição da histeria, é a instância de controle do homem. Acrescentamos que este controle, ou o eu, localiza-se no cérebro, logo, quando o poder do diafragma exacerba-se, não se tem mais a noção de eu, o que mostra que mesmo uma pessoa de sangue-frio pode ter seus momentos acalorados, de pura passividade. É o que ocorre com Suzanne no momento de concretizar seus votos, em que ela perde a consciência de si mesma; ao voltar à consciência, Suzanne nem mesmo se lembra de que tinha proclamado os votos. Mesmo o diafragma tomando o poder por alguns momentos, ele não é o que predomina em Suzanne, pois em pouco tempo o cérebro retoma o controle de seu corpo e ela volta a si.

Para Diderot, quando a boa ordem da natureza é perturbada, as forças naturais sempre buscam estabilizar-se novamente. No entanto, o processo de restabelecer a harmonia da natureza não é fácil, pois muitas vezes «a força das instituições perversas se impõe sobre todas as tentativas de desmascará-las»²⁰.

É o que acontece com Suzanne. Não só o marquês está disposto a reequilibrar esta ordem, ajudando-a a escapar e se refugiar, mas também seu advogado, que mesmo após perder o processo ainda tenta amenizar esse desequilíbrio, ao transferi-la de convento. Quando o sofrimento de Suzanne veio à tona neste novo convento, ela se afligiu, suas agonias foram renovadas, o novo diretor da casa não só a convenceu como a ajudou a escapar do convento. Suzanne conseguiu fugir, no entanto

mesmo quando tenta arrumar um lugar para si no *mundo*, após a fuga, trata-se antes de tudo de se esconder, de anular-se, ao invés de afirmar-se. As suas qualidades e talentos – seu verdadeiro valor – têm de ser omitidos para não chamar a atenção sobre si, e sua passagem no mundo, apagada.²¹

Com a fuga de Suzanne percebe-se também que ela, apesar de não ter uma tendência natural a viver no claustro, lugar em que passou a maior parte de sua vida, carrega consigo os costumes que lá contraiu. A fisiologia de Suzanne foi

¹⁹ *Ibidem*, p. 167.

²⁰ *Ibidem*, p. 221.

²¹ *Ibidem*, p. 140.

modificada pelo hábito que ela adquiriu através da educação e repetição; por exemplo, quando o sino soava, Suzanne fazia o sinal da cruz ou se ajoelhava, entre outras ações que foram gravadas em seu corpo durante o tempo que permaneceu nos conventos.

Após a debandada, Suzanne passou a trabalhar incógnita como lavadeira; quando se torna público que uma freira fugira do convento, a patroa de Suzanne pragueja contra a freira e estranha o fato de que Suzanne se compadeça por uma má freira que fugiu com um monge, pois, como afirma a patroa, a religiosa precisava «apenas beber, comer, rezar a Deus e dormir; ela estava bem lá onde estava»²².

Como observa Prado, a energia contida não consegue satisfazer o ser humano, e ela destruirá o indivíduo interiormente ou será liberada em grandes atos, obras ou crimes. No caso de Suzanne, manifestou-se em grandes atos, desde sua negação de realizar os votos, seu processo contra os votos que foi constrangida a fazer, até sua fuga. Foi o corpo de Suzanne, sua força interior, sua sensibilidade reprimida, suas tendências que a obrigaram a lutar contra o estado que lhe fora imposto, que ia contra sua natureza, causando-lhe infelicidade. Suas ações foram uma forma de dar vazão à energia contida/reprimida em seu corpo. Sem isso, a sensibilidade submetida a uma continência rigorosa teria causado consequências funestas a Suzanne.

4. *Jacques e o estado ativo da matéria*

«Jacques dizia que seu capitão dizia que tudo o que nos acontece de bom e de mal cá embaixo estava escrito lá em cima»²³. Esta é a frase que inicia o romance escrito por Diderot. Em seguida Jacques comenta com o amo que foi atingido por um tiro. O amo, parafraseando as palavras do capitão de Jacques, diz: «tu recebes a bala que te era destinada»²⁴. Jacques concorda, e acrescenta que por despeito se alistou no exército, em uma batalha foi ferido no joelho por um tiro que lhe era destinado. Isto desencadeou vários acontecimentos em sua vida. Se não tivesse levado um tiro, afirma Jacques, «não creio que jamais em minha vida eu me apaixonaria, nem ficaria coxo»²⁵.

Ele prossegue, contando outras aventuras amorosas que aconteceram antes de se alistar no exército. O relato dos casos amorosos de Jacques, inclusive com mulheres casadas, chegou aos ouvidos de seu pai e ele teve que se alistar no exército. Jacques não perdeu sua virgindade com aquela por quem se apaixonou, mas o leitor só descobre isto após «um sem-número de interrupções e digressões interpostas entre a bala no joelho e a descoberta do amor»²⁶. Já a primeira vez

²² R. de Almeida Prado, *A Jornada e a Clausura*, cit., p. 219.

²³ D. Diderot, *Jacques, o Fatalista, e seu Amo*, in *Obras IV*, Perspectiva, São Paulo 2006, p. 93.

²⁴ *Ibidem*, p. 94.

²⁵ *Ibidem*, p. 94.

²⁶ *Ibidem*, p. 210.

de Jacques foi com a namorada de um amigo seu. Assim, apesar de Jacques afirmar que sem o tiro que o atingiu na guerra ele não teria se apaixonado, sem este aspecto libertino, sensível, que fazia parte de sua personalidade, ele sequer teria ido para a guerra; não tomaria um tiro; não ficaria hospedado na casa do médico que o operou; não teria se compadecido de uma mulher que chorava em desespero por ter quebrado a bilha de azeite do patrão; não teria dado os seus últimos centavos para ela comprar outra bilha de azeite; não teria sido chamado ao palácio do amo desta mulher, que ficou encantado com a história do homem que a ajudara; portanto, não teria conhecido o amor de sua vida, que era filha daquela que ele socorrera.

Jacques passa todo o romance tentando contar a história de seus amores para seu amo, mas a conversa entre eles é sempre interrompida por acontecimentos casuais que acarretam digressões ou intervenções do narrador. A história de seus amores e os momentos de sua viagem revelam seu caráter reativo, sensível, tal qual o estado ativo da matéria.

O protagonista deste romance atabalhoado tem como aspecto principal a passividade relacionada ao estado ativo da matéria, sediado no diafragma; caracteriza-se pela inconstância, comovendo-se com facilidade e reagindo violentamente a qualquer provocação.

Quando o amo acusou Jacques de ser imoral, por achar que ele tinha se apaixonado pela mulher casada que o socorrera em frente à choupana, Jacques afirmou não saber como apagar o que está escrito lá em cima, o que significa dizer que se estivesse determinado que ele se apaixonaria pela mulher, ele não poderia fazer nada para não se apaixonar. «Pregai tanto quanto vos aprouver [...], mas se está escrito em mim ou lá em cima [...] o que quereis vós que eu faça?»²⁷, interroga Jacques. Esta fala de Jacques e muitas outras são extremamente semelhantes ao que Diderot escreveu n' *O Sonho de D'Alembert*, entretanto, n' *O Sonho* Diderot deixou claro que não há nada escrito lá em cima, mas sim no próprio corpo do indivíduo.

Todas as ações dos homens estariam ao menos esboçadas em seus organismos, visto que a vontade nasce sempre de um motivo relacionado à organização. «Uma vez que eu ajo assim, aquele que pode agir de outro modo não é mais eu; e assegurar que no momento em que faço ou digo uma coisa posso dizer ou fazer outra, é assegurar que eu sou eu e que sou uma outra»²⁸. O que ele diz estar escrito lá em cima, está escrito cá embaixo, no corpo de cada ser humano. Aquilo que está escrito na forma humana da matéria, tanto em Jacques como em Suzanne, é mais um esboço do que uma obra terminada, pois a organização pode ser constantemente modificada por uma série de fatores, como o hábito e a educação. Isso que está escrito cá embaixo, em cada um de nós, é reescrito a cada momento, a cada novo evento, a cada afecção, enfim, a cada modificação que sofremos, razão pela qual a história dos amores de Jacques é entrecortada por diversas narrativas e jamais se encerra.

²⁷ D. Diderot, *Jacques, o Fatalista, e seu Amo*, cit., p. 94, grifo nosso.

²⁸ D. Diderot, *O Sonho de d'Alembert*, cit., p. 205

Além da determinação biológica do indivíduo, a educação e o hábito formam o caráter do ser humano e também o de outros animais. É o que prova a história do cavalo que Jacques comprou de um carrasco. O cavalo a todo momento levava Jacques a um lugar onde havia uma força e isso lhe pareceu um mau augúrio. Mas, passado o susto, Jacques percebeu que o cavalo fazia isto por costume: «a sequência de acontecimentos deve provar que nenhuma razão sobrenatural conduzia o seu cavalo, mais de uma vez, em direção ao patíbulo, e sim o hábito, já que o cavalo pertencera, como se descobre mais tarde, ao carrasco da cidade próxima»²⁹.

O personagem Jacques nos ensina a resignação, pois ele «não tira consequências trágicas das iniquidades que o atingem»³⁰, como quando Jacques foi atacado por ladrões depois de fazer a boa ação de dar seu dinheiro a uma mulher que estava em desespero. O amo se revolta com tamanha injustiça, todavia, Jacques o aconselha a ficar calmo, pois o bem pode trazer o mal assim como o mal pode trazer o bem. Isto se comprovou quando o mal que Jacques sofrera, após praticar um bem, foi compensado pelo senhor do castelo. Prado também aponta como exemplo o fato de este personagem deixar seu cavalo conduzi-lo, ir ao seu passo, o que demonstra sua capacidade de se submeter às determinações do destino. «Poupando aborrecimentos desnecessários, Jacques acaba chegando ao seu lugar, junto a seu amo, conduzido com segurança por seu cavalo»³¹. Já para Roberto Romano³² semelhante atitude de Jacques, de aceitar tudo o que lhe acontece, é resultante do seu caráter preguiçoso.

Sábio ou preguiçoso? É preciso levar em conta que Jacques aceitava muitas vezes, sem discernimento quase tudo o que lhe ocorria porque as forças que o atingiam não eram na maioria das vezes contrárias a sua natureza e ele era livre para liberar sua energia; ele quase nunca foi constrangido. A resignação de Jacques não é necessariamente resultado da força de seu caráter, mas apenas uma atitude de passividade característica do estado ativo da matéria, de reagir a tudo o que ocorre, dado que o fatalista não encontrava obstáculos a sua sensibilidade.

Jacques não é oprimido, pelo menos não por forças contrárias a sua natureza, o que lhe permite ser mais passivo, como a matéria que já está em atividade. Mas ele também teve alguns momentos em que sua energia foi constrangida como, por exemplo, nos doze primeiros anos de sua vida, durante os quais seu avô lhe impôs o silêncio, o que resultou neste seu gosto por falar.

Jacques sempre esteve entregue aos seus desejos e foi este aspecto de sua personalidade que desencadeou tudo em sua vida. Seu caráter sensível não significa libertinagem, pois comove-se com facilidade, como se observa em vários momentos do romance, por exemplo, quando ele reage sem pensar a provocações

²⁹ *Ibidem*, p. 203.

³⁰ R. de Almeida Prado, *A Jornada e a Clausura*, cit., p. 208.

³¹ *Ibidem*, p. 202.

³² R. Romano, «Introdução». In D. Diderot, *Jacques, o Fatalista, e seu Amo*, in *Obras IV*, Perspectiva, São Paulo 2006.

de ladrões; quando ele chora ao se lembrar de um momento de sua infância; quando ele ajuda a mulher desesperada, sem pensar nas consequências, afirmando ainda que precisava de muito menos para se compadecer de sua dor e assim por diante.

É por ser tão facilmente afetado, por padecer de forma excessiva, que não há erro ao caracterizar Jacques como a representação do conceito de estado ativo da matéria. Seu cérebro, elemento inerte, não predomina sobre o diafragma, em que está sediado o elemento passivo de seu corpo: «Mas o que é um ser sensível? Um ser abandonado à discrição do diafragma»³³.

5. O paradoxo e o estado ativo pensante da matéria

Diferentemente dos romances *A Religiosa* e *Jacques*, o *Fatalista e seu Amo*, no *Paradoxo sobre o Comediante* há uma dificuldade em manter a análise debruçada sobre um único personagem. No caso dos protagonistas Suzanne e Jacques isso foi possível por eles fazerem parte do estilo literário do romance, no qual há um enfoque no caráter do personagem. Segundo Ian Watt, «o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente»³⁴.

O *Paradoxo sobre o Comediante* é uma obra que, apesar de definir o caráter dos protagonistas, sobretudo o d'O Primeiro, não tem a individualidade como um ponto forte. Não à toa os personagens recebem nomes genéricos, além disso, o espaço e o tempo não são especificados.

A questão central da obra diz respeito à sensibilidade ser ou não ser a qualidade determinante de um bom comediante. O título *Paradoxo* pode ser lido como a Defesa da opinião contrária à opinião comum, segundo a qual o comediante é sensível»³⁵.

O texto é composto em forma dialógica de dois personagens nomeados de O Primeiro e O Segundo. O Primeiro toma partido da ideia de que o grande comediante, para ser tal, não pode ser sensível, enquanto O Segundo parte em defesa da opinião comumente disseminada de que um grande ator tem de ser sensível. Todavia, no decorrer da conversa os posicionamentos confundem-se, assimilam-se, prevalecendo o mais forte em detrimento do mais fraco, e O Segundo cede aos argumentos d'O Primeiro. Não à toa ambos os personagens recebem nomes impessoais. Diderot lança mão também de um narrador e, com isto, confere à obra um caráter de objetividade.

Não há começo, meio e fim da conversa, pois o diálogo também não se interrompe com a conclusão do texto. Não se explica quem são os interlocutores. O recurso ao

³³ D. Diderot, *O Sonho de d'Alembert*, cit., pp. 201-202.

³⁴ I. Watt, *A Ascensão do Romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, Companhia das Letras, São Paulo 2010, p. 18.

³⁵ Y. Belaval, *L'Esthétique sans Paradoxe de Diderot*, Gallimard, Paris 1950, p. 170.

narrador vem reforçar a neutralidade a que o texto almeja, ao estabelecer um recorte ocasional de uma conversa em que são expostos dois pontos de vista impessoais. Trata-se de uma estratégia para que o discurso se torne objetivo, e não apenas a impressão subjetiva do autor, Diderot. Atribui-se assim uma função documental ao texto, conferindo-lhe maior credibilidade.³⁶

O ponto principal da discordância sobre a teoria do ator entre os dois interlocutores do diálogo está relacionado à qualidade que torna um comediante célebre, mais especificamente, se o grande ator tem como característica necessária a sensibilidade.

Para O Primeiro não compete apenas «à natureza dar as qualidades da pessoa, a figura, a voz, o julgamento, a sutileza. Compete ao estudo dos grandes modelos, ao conhecimento do coração humano, à prática do mundo [...] à experiência e ao hábito do teatro aperfeiçoar o dom da natureza»³⁷. De acordo com O Primeiro, quanto menor for a sensibilidade do ator, melhor ele será. O comediante precisa ser racional, ter bom senso, ele tem de ser um «um espectador frio e tranquilo; [...] [tem de ter] penetração e nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar, ou, o que dá no mesmo, uma igual aptidão para toda espécie de caracteres e papéis»³⁸. Já O Segundo defende a opinião geral sobre aquilo que é necessário para ser um bom ator, onde a sensibilidade é vista como a qualidade do grande comediante.

O Primeiro argumenta que um ator que é sensível não conseguiria fazer a mesma peça com a mesma exatidão, beleza e emoção, porque ele necessita sentir as emoções de seu papel. O ator sensível é desigual, hoje ele pode ser sublime, amanhã medíocre, depois de amanhã pior ainda, outro dia médio e assim por diante. Em contrapartida, o ator frio aprende, aperfeiçoa-se a cada atuação, a cada vez que representar, ele será ainda melhor do que foi na primeira vez. Ao mesmo tempo em que ele atua, ele *observa* tanto a reação do público a seu desempenho, quanto as manifestações dos seres sensíveis no seu dia a dia, descartando aquilo que não emociona e absorvendo aquilo que toca o espectador.

A sensibilidade não pode ser a característica principal de um bom ator. Ao atuar com sua própria sensibilidade o ator não conseguiria ser como um espelho, não poderia sair de si mesmo para alcançar o modelo ideal concebido. «Se ele é ele quando representa, como deixará de ser ele? Se ele quer cessar de ser ele, como perceberá o ponto justo em que deve colocar-se e deter-se?»³⁹. Essas são algumas das questões postas pelo personagem O Primeiro no *Paradoxo*, pois, no seu entender, só o comediante frio consegue deixar de ser ele mesmo para representar o outro, enquanto o ator sensível nunca deixa de ser ele mesmo,

³⁶ A. Portich, *Sensível, Hipersensível, Insensível: Por uma Leitura Não Desconstrucionista da Teoria de Diderot sobre o Gesto Teatral*, in *Ensaaios de Teatro e Filosofia do Renascimento ao Século XVIII*, UNESP, São Paulo 2021, p. 29.

³⁷ D. Diderot, *Paradoxo sobre o Comediante*, cit., p. 30.

³⁸ *Ibidem*, p. 32.

³⁹ *Ibidem*, p. 33.

Diderot e a expressão dos estados da matéria nos gêneros de escrita

razão pela qual não alcança um modelo ideal de interpretação que vá além de suas referências individuais.

Toda a ação do grande ator no palco é decorada, preparada, ensaiada. Ele sabe quando deve chorar, sorrir, gritar, ficar com medo. Sabe de antemão as emoções que terá que simular. Ele as imita, mas não as sente, por isso no final da peça ele está cansado fisicamente, contudo, não está emocionado; quem se emociona é o público, ele não. «O ator está cansado e vós, tristes; é que ele se agitou sem nada sentir, e vós sentistes sem vos agitar. [...] ele não é a personagem, ele a representa e a representa tão bem que vós tomais como tal»⁴⁰. A ilusão da atuação só existe para o espectador, o ator nunca se engana, ele sabe que está atuando e que não é o personagem:

é que antes de dizer [...] o ator escutou-se durante muito tempo a si mesmo; é que ele se escuta no momento em que vos perturba, e que todo seu talento consiste não em sentir, como supondes, mas em expressar tão escrupulosamente os sinais externos do sentimento, que vós enganais a esse respeito.⁴¹

Só com o tempo é gerado um hábito corporal que permite ao cérebro dispor do diafragma. Ninguém se torna grande comediante quando é jovem, pois nessa idade o diafragma tem força e qualquer impressão sofrida o perturba, visto que este não é controlado de modo eficaz pelo cérebro, e o jovem ator não consegue dominar sua sensibilidade.

O bom comediante não é aquele que «[...] sente, mas, ao contrário, que prima em simular, embora nada sintas»⁴². A sensibilidade que dominaria o comediante no mundo e no palco, «não é nem a base de seu caráter nem a razão de seu êxito»⁴³.

O Segundo, indignado com tal definição, diz para O Primeiro que, se ele estivesse certo, o comediante seria, ao mesmo tempo, tudo e nada. O Primeiro responde que é

talvez por não ser nada é que é tudo por excelência, não contrariando jamais sua forma particular as formas estranhas que deve assumir [...]. Seria singular abuso das palavras chamar sensibilidade a esta facilidade de expressar todas as naturezas, mesmo as naturezas ferozes. A sensibilidade [...] é, parece-me, esta disposição companheira da fraqueza dos órgãos, consequência da mobilidade do diafragma, da vivacidade da imaginação, da delicadeza dos nervos.⁴⁴

De acordo com O Primeiro, essa indeterminação característica do ator implica a existência de três modelos de homem: o da natureza, o do poeta e o do ator.

⁴⁰ D. Diderot, *Paradoxo sobre o Comediante*, cit., p. 37.

⁴¹ *Ibidem*, p. 36.

⁴² *Ibidem*, p. 81.

⁴³ *Ibidem*, p. 63.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 56-57.

O da natureza é menor que o do poeta, e este, menor ainda que o do grande comediante, o mais exagerado de todos. O último deles sobe aos ombros do anterior, e encerra-se em um grande manequim de vime, do qual ele é a alma; ele move esse manequim de uma forma assustadora, até para o poeta, que não mais se reconhece, e nos apavora, como bem o dissestes, como as crianças se apavoram umas às outras⁴⁵

Diderot faz ainda uma diferenciação entre o ser sensível e o sentir: ser sensível está relacionado com o corpo, mas sentir implica julgamento, reflexão. Aquilo que se sente com intensidade não se expressa com clareza.

Dos variados exemplos que Diderot traz para comprovar sua tese sobre o predomínio do discernimento sobre a sensibilidade na economia anímica de artistas do teatro, o desempenho da atriz Clairon é o mais recorrente. Segundo Diderot, basta observá-la para perceber que o bom ator sabe todos os movimentos de cor, todas as palavras e cada nuance de seu papel. Não é no momento de dor, de prazer excessivo, em que o homem está tomado por algum sentimento, que ele terá discernimento. «É [...] quando a extrema sensibilidade está amortecida [...] que a memória se reúne à imaginação, uma para retrair e outra para exagerar [...]; que nos dominamos e que falamos bem»⁴⁶.

N'O *Sonho de D'Alembert*, Diderot compara o homem a um feixe de fios: os fios ou filetes do feixe são o diafragma, de modo mais específico, o centro ativo do corpo humano, onde ele sente, sofre, é passivo. Já a origem do feixe de fios representa o cérebro, o centro inerte, que não sente, mas julga e pensa as sensações que recebe. O grande homem que nasce com extrema sensibilidade «ocupar-se-á sem trégua em enfraquecê-la, em dominá-la, em tornar-se senhor de seus movimentos e em conservar para a origem do feixe todo o seu império. Os seres sensíveis [...] se acham no palco, ele está na platéia; ele é o sábio»⁴⁷.

É nesse sentido que comparamos aqui o grande comediante ao estado ativo pensante da matéria, a expressão máxima desse estado.

A sensibilidade que Diderot recusa ao grande ator é aquela ligada ao estado ativo da matéria, que tem como característica principal o padecer e não a sensibilidade ligada à matéria inerte. Sua qualidade central é o agir, uma potência que luta para passar ao ato.

As palavras «Nenhuma sensibilidade» (no grande comediante) não devem enganar: Diderot distingue claramente o «ser sensível», que permanece passivo porque sofre: é «questão de alma»; e «sentir», quase sinônimo de «compreender», que é questão de julgamento, de se tornar ativo. Diderot não é o único de seu tempo a se opor à sensibilidade passiva, aquela do espectador paralisado pela emoção, e a sensibilidade ativa, criadora, da qual evidentemente o comediante ou o poeta não são desprovidos.⁴⁸

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 78-79.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 51.

⁴⁷ D. Diderot, *O Sonho de d'Alembert*, cit., p. 202.

⁴⁸ L. Versini, *Introduction* a D. Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in *Œuvres*, vol. IV. Robert Lafont, Paris 1996, p. 1369.

Neste ponto, divergimos da interpretação de Versini. Quando Versini fala de sensibilidade ativa como criadora, como ação, ele não leva em conta os estados da matéria propostos por Diderot n’*O Sonho de D’Alembert*. O que o comentador nomeia de sensibilidade ativa é, na verdade, aquela relacionada ao estado inerte da matéria. Ela é criadora, ela é ação que visa liberar a sensibilidade bloqueada, enquanto a sensibilidade ativa é aquela relacionada ao estado ativo da matéria, ligado à passividade, ao padecer toda sorte de afecções sem qualquer defesa.

Para alcançar o estado ativo pensante da matéria em sua completude, não basta, então, nascer com a forma humana. Claro que uma boa organização facilita o processo, mas para chegar ao nível do ator, há de ter trabalho, estudo, hábito, por consequência, tempo de prática. O corpo humano, na maioria das vezes, tende para um de seus dois polos, o inerte ou ativo. Se o diafragma domina, temos o homem em seu estado da natureza. Se, por outro lado, houver o predomínio do cérebro, temos o homem no estado de poeta. Mas, se houver harmonia entre os dois polos – cérebro e diafragma – temos o grande comediante, o nível máximo do estado ativo pensante que é alcançado através da arte e de muito exercício, da memória que se adquire por um treinamento corporal.

As qualidades do bom observador, que se opõem à desordem da sensibilidade, são então suas qualidades principais [...], desse modo foi gerada a formação de um hábito. Graças a esse hábito o comediante torna-se capaz de [...] ser «observador contínuo de nossas sensações» nós, espectadores.⁴⁹

A extrema sensibilidade do homem permite que ele sinta uma variedade de sensações causadas por movimentos internos ou por afecções externas. A sensação é uma espécie de toque que se diversifica qualitativamente, pois cada parte do organismo humano pode ser afetada de modo agradável ou não, cada órgão sente de forma diversa e tem desejos diferentes. As sensações são enviadas para o cérebro, que é a origem do feixe de sensações e as registra, as compara, as julga, pensa sobre elas, mas não as sente. «O pensamento ou o raciocínio ocorrem na origem da rede, comparando as sensações recordadas»⁵⁰. O cérebro seria aquilo que possibilita ao ser humano experimentar variadas sensações ao mesmo tempo, não se perder nelas, relacionando-as «a um elemento constante, o eu»⁵¹, que tem sua sede na origem do feixe, o cérebro. São as sensações gravadas na origem do feixe e as relações estabelecidas entre elas que criam a história de uma vida, possibilitando a consciência de um eu, mas esta apercepção só é de fato realizada quando o homem reflete de maneira ativa. O humano, nos estados de poeta e de ator, tem a capacidade de criar outros eus, isto é, o poeta cria o personagem, o ator o concebe de maneira elevada e ambos usam o homem no estado da natu-

⁴⁹ Y. Belaval, *L’Esthétique sans Paradoxe de Diderot*, Gallimard, Paris 1950, p. 83.

⁵⁰ S. Audidière «Sensation» in S. Audidière, J.-C. Bourdin, C. Duflo (org.). *L’Encyclopédie du Rêve de d’Alembert de Diderot*, CNRS, Paris 2006, p. 345.

⁵¹ M. Saad, *Origine du Faisceau: Origine du Réseau* in *ivi*, p. 302.

reza, o homem sensível, para elaborar um modelo ideal. O hábito corporal não torna, então, o comediante uma máquina, mas é o que possibilita que ele seja o espectador de suas próprias emoções, para assumir um outro eu, o personagem de uma peça.

Percebe-se que em todo o diálogo com O Segundo, O Primeiro é um homem frio, porque está no estado de poeta, mesmo que, em diversos dos relatos narrados, O Primeiro tenha sido dominado por sua sensibilidade, permanecendo no estado da natureza. Ao falar com O Segundo, ele não é mais o homem sensível do qual fala; não à toa O Primeiro termina por dizer que faz parte do grupo que chamam de filósofos, do grupo que permanece de modo frequente no estado de ator, sendo, portanto, a exemplificação desse nível do estado da matéria ativa pensante.

Com isso, evidenciamos como Diderot torna sensíveis três conceitos fundamentais do seu materialismo filosófico (matéria inerte, ativa e ativa pensante) através de obras literárias – da linguagem literária – que, conseqüentemente, tornam-se importantes para o entendimento de sua tese filosófica, na medida que não só esclarecem tais conceitos, mas também os desenvolvem, de modo a conferir totalidade a sua obra.

6. Considerações finais

Diderot literalmente inventou uma nova linguagem da descrição científica, rica em metáforas, analogias e ‘paradoxos’. Esta será a língua da literatura [...] que se encarregará de expressar as visões dessa nova filosofia biológica da natureza. Pelo diálogo, a conversa, a sátira, Diderot dá voz às aporias da [...] biologia nascente.⁵²

A diversidade de estilos na obra de Diderot faz com que muitos o julguem um autor assistemático. Como um pensamento sistemático é um conjunto de conhecimentos encadeados segundo um princípio, no caso de Diderot, afirmamos que a sensibilidade universal da matéria cumpra esse papel. N’*O Sonho de d’Alembert* Diderot aborda a natureza em sua complexidade, e aderir à complexidade é rechaçar uma explicação simplista do mundo, para aceitar o acaso e o possível. A complexidade da natureza é como um diálogo em que há sempre mais de um logos em debate, em um movimento imprevisível.

No Tomo IV do *Dicionário da Língua Francesa* de 1873⁵³ consta que o espírito de sistema é a tendência de tomar ideias imaginadas por noções provadas, por exemplo: os axiomas, que nada mais são do que um modo geométrico de fazer filosofia, segundo o qual, dado um axioma, deduz-se todo o sistema, sem que se

⁵² P. Quintili, *Diderot, ou le Matérialisme Désenchanté. Philosophie Biologique et Épistémologie* in «Studi filosofici», vol. XXXVI (2013), p. 162.

⁵³ «Système» in É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, vol. 4, Hachette, Paris 1873 <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/publicdicos/navigate/17/10981/>

procure provar ou indicar na natureza o axioma aceito previamente. O espírito de sistema não tem preocupação alguma com a sensibilização das ideias. Já o espírito sistemático parte de princípios que são fatos ou suposições, mas até as suposições têm um vínculo com a natureza, na medida em que surgem de observações da natureza. Pode-se deduzir que a exposição de uma filosofia que se preocupa em manter um vínculo com a natureza, em sensibilizar suas ideias, não poderia ser rígida, inflexível, sem movimento como, por exemplo, é a exposição geométrica. É nesse sentido que o espírito sistemático rompe o vínculo com a exposição sistemática.

A peculiaridade de Diderot é que ele rejeita qualquer noção de sistema que se queira absoluto, para aderir uma noção de sistema baseado em hipóteses, que possam eventualmente perder a validade. Segundo ele, a natureza é dinâmica, composta de moléculas sensíveis, irregulares e caóticas, o que impossibilita visões estáticas do mundo, que se pretendam claras e sistemáticas.

Como afirma Stenger, o sistema diderotiano é sintético e holístico, o que significa dizer que ele não pode ser tomado parcialmente, ser decomposto «sem perder suas qualidades fundamentais»⁵⁴. Portanto, é necessário compreendê-lo em sua totalidade, para tanto, torna-se imprescindível, na leitura das partes da obra de Diderot, ter em mente a ideia que as percorre – a ontologia materialista, mais especificamente, a hipótese da sensibilidade universal da matéria.

Resulta que, para Diderot, o romance, o diálogo, o conto, não foram simples formas de defender suas ideias em tempos de censura, foram o modo que ele encontrou para sensibilizar sua tese, suas abstrações, para se afastar do sistema enrijecido dos metafísicos e aproximar-se da natureza. A literatura é, então, um modo de suprir as insuficiências da ciência, mais que isto, «o literário é para Diderot o suporte científico ideal»⁵⁵, visto que a escrita literária exige que se postulem possibilidades, que se criem hipóteses para além dos fatos. O que as ciências naturais não conseguem ainda demonstrar, a poética poderia postular: «permitir a infiltração da poética na biologia, é reconhecer o aspecto poético de todo discurso, mesmo o discurso científico»⁵⁶. Isto se confirma, como Spangler indica, quando, n'O *Sonho*, o personagem Bordeu, que na obra representa o papel de autoridade científica, admite que faz uso da mentira: «SENHORITA DE L'ESPINASSE – Mentis. BORDEU – É verdade»⁵⁷. Um sábio permite-se fazer uso da mentira com a finalidade de sensibilizar ideias abstratas, quando a linguagem científica não é mais suficiente.

⁵⁴ G. Stenger, *Nature et Liberté Chez Diderot après L'Encyclopédie*, Universitas, Paris 1994, p. 116.

⁵⁵ M. Spangler, 'Les Monstres Textuels dans le Transformisme de Diderot', in «Diderot Studies», Vol. 29 (2003), p. 156.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 156.

⁵⁷ D. Diderot, *O Sonho de d'Alembert*, cit., p. 177.



The epistolary novel in French literature

Luisa Messina
(Università di Palermo)
luisamess84@gmail.com

Articolo sottoposto a *double blind peer review*.

Abstract: The eighteenth century is considered as the golden age of epistolary art. If we analyse the historical and social value of letters, we notice that epistolary exchange soon becomes one of the principal ways of communication and of providing information. One of the most important qualities of the epistolary novel is its ability to effectively convey emotion. The epistolary novel removes the temporal distance between personal history and its written form. The most famous writers of the time (such as Montesquieu) and other writers (Laclos and Sade in particular) employed the epistolary novel in different ways. So eighteenth-century literature is characterised by the successful epistolary novel. Since the Modern Age letter has held great historical and social importance due to the power of letter to act as a vehicle for information. This emerges as one of the main reasons for the rise in popularity of the epistolary novel.

Keywords: novel, letter, modern Age, Eighteenth-century, France.

1. *The epistolary novel in the eighteenth century*

Epistolary novel is certainly one of the most important genres in French pre-revolutionary literature. Several writers choose it to achieve different purposes such as political and social criticism (Montesquieu); description of noble love (Madame de Graffigny, Rousseau); expression of desire (Crébillon, Meusnier de Querlon, Laclos and Sade); war bulletin (Laclos); sense of marginalization (Sénac de Meilhan).

Thanks to progress in learning and in postal organization, the letter becomes an important medium for communicating information and can be viewed as a precursor to the modern gazette. At the beginning the evolution of the epistolary form facilitates news circulation concerning politics, literature, family and society: it's the main way used by aristocracy and bourgeoisie to find news¹. Consequently, the readers are impatient to receive a letter to enliven an ordinary

¹ M.-C. Grassi, *L'art épistolaire français, XVIII^e et XIX^e siècle* in *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, Publications de la Faculté des Lettres et Science Humaines de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand 1994, p. 302.

life. The value of a letter lies in several aspects considering that the “art” of letter writing under the *Ancien Régime* in France clearly has an ethic as well as an aesthetic importance, a politic as well as a poetic component. Letters published as “art” under Classicism are always transformed into illustrations of the “art” of writing letters where the writing subject is positioned as a loyal (male) servant of an aristocratic order revolving around an absolute king such as in the novel *Lettres persanes*². The final letter written by Roxane shows how much women, especially wives, are submitted to tyrannical power. In particular, the lexical field of freedom (“affliger”, “servitude”, “libre”, “indépendance”) confirms that the stake of the letter is to assert female independence and female freedom.

However, epistolary novel gives arise in the second half of the eighteenth century. The beginning of the Eighteenth is dominated by memoirs in which the protagonists offer their experience of life and love. The principal quality, attributed to a letter, is its capacity to transmit feelings immediately: in fact, a letter avoids temporal distance between lived experience and its written expression. In this way, the absence of a narrator guarantees the authenticity of narration because nobody can talk or think in place of characters³.

2. *Origins of the epistolary novel and the principal French epistolary works*

The epistolary novel is a specific literary genre that is particularly loved by European authors during the Eighteenth century. The genre first appears in England and France and, later, in Germany. In fact, the epistolary novel is a millennium old if we consider that one of the first examples is *Heroines* by Ovid who reproduces fictional correspondence between two lovers: except for three letters produced by men, all the women write to absent husbands and lovers, who apparently have other things to do⁴. During the Middle-Ages and the Modern Age

² «This writer serves the monarch through public speech acts that constitute a predictable and universally imitable model of courtesy. The counter current to this dominant Classical model, which coexists with it from the outset, is epistolary “art” interpreted as inimitable but inspiring emulation, because it is understood to emanate from differing, private literary spaces that articulate the particularities of historical contingency. The latter concept of epistolary art generates discourses of cultural difference, which will assume a renewed ascendancy in the eighteenth century». J. G. Altman, *The Letter Book as a Literary Institution 1539-1789: Toward a Cultural History of Published Correspondences in France*, in «Yale Studies», Special Issue *Men/Women of Letters*, Vol. 71 (1986), p. 62.

³ C. Burel, *Le texte en perspective*, in P.-A.-Fr. Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, Gallimard, Paris 2012, p. 506. P. V. Conroy analyses the principal elements concerning the French epistolary genre (epistolary choice, public and authenticity) in this way: «By adopting the epistolary format, the novel took upon itself that particular way of rendering the outside world that the letter had already conditioned the reading public to accept as normal. To the extent that fictitious novel followed the same conventions and satisfied the same expectations as did real letters, they qualified as authentic and enjoyed the same “real” status as the true letters they resembled in format and content». P. V. Conroy, *Real Fictions: Authenticity in the French Epistolary Novel*, in «Romanic Review», Vol. 72, n. 4 (1981), p. 413.

⁴ It is said Ovid’s *Heroides* is an Ovid’s exercise when Latin author is studying for a law degree

several real epistolary exchanges (Saint Catherine from Siena, Erasmus, Cromwell and Madame de Sévigné) are published and read by a large audience⁵. But it's especially the rediscovery of Ovid's work during the Renaissance that sees an increase in the number of readers of those letters where their authenticity is questioned.

French epistolary novel becomes very popular only in the second half of the seventeenth century after the publication of *Lettres portugaises* (1669) by Guilleragues (1669)⁶. The novel is focused on Marianne's suffering: the girl, who is abandoned by a young and charming French officer, writes a series of letters in which she expresses her grief after her lover's escape. The technique is not innovative because it is inspired by Saint Augustine's *Confessions*. However, Marianne describes her interior struggle as being characterised by flux and reflux between reminiscences and dreams, judgements and emotions, questions and answers, decision and irresolution, regret and desperation⁷. And yet, *Lettres portugaises* represents an epistolary novel with one voice centred on feelings and it inaugurates a long tradition according to the Portuguese model. Among different writers using the epistolary technique, Laclos aims to personalise the epistolary novel transforming it into a war bulletin in which characters confess to each other their battle plans and strategic lies.

The Eighteenth century manifests the triumph of the epistolary genre linked to the increasing presence of females: women become writers and readers⁸. The

because legal rhetorical training in Rome includes the art of writing of imaginary speeches and epistle. Actually, no other classical work gives women characters such different and precise voices. T. O. Beebee, *Epistolary Fiction in Europe, 1500-1850*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 106.

⁵ The letter is considered as the most prominent and often-used literary form which is reserved to female voice and experience. In other words, epistolary novel is a sub-literary genre to which women are condemned by the hierarchy of genre: «The epistolary novel became an important cultural vehicle for living women a voice, both as characters and as authors. Arguably, Western literature had never produced an array of female characters at once realistic and eloquent as it did starting with Mariana (the Portuguese nun) and continuing through Richardson's Pamela and Clarissa, Graffigny's Peruvian princess, Rousseau's Julie, and Laclos's Madame de Merteuil», Ivi, p. 105.

⁶ Considering the publication of *Lettres portugaises*, it is easy to recognize a significant change. In the Renaissance women can abashedly publish their own letter books and broach the same range of topics as men. In seventeenth-century women's letters are rarely turned into letter books: they write anonymously and against their wills. In fact, authorship in the seventeenth century becomes a male-dominated institution, deeply connected, moreover, to political hierarchies. J. G. Altman, *The Letter Book as a Literary Institution 1539-1789: Toward a Cultural History of Published Correspondences in France*, cit., p. 45.

⁷ F. Jost, *Le Roman épistolaire et la technique narrative au XVIII^e siècle*, in «Comparative Literature Studies», Vol. III, n. 4 (1996), p. 412. Also, in this case authenticity is questioned. However, Beebee argues *Lettres portugaises* can be considered as genuine because no man could disorder his prose so beautifully. T. O. Beebee, *Epistolary Fiction in Europe*, cit, p. 117.

⁸ Successful epistolary novel corresponds to the spread of manual letters which give a model for different kinds of letters. There are letters for those who have not taken leave of their parents before a trip, a letter from a father writing to his son who is in Paris, a letter to another son to make renounce to a duel and a letter from a mother to a daughter staying in a convent. J. G. Altman, *Epistolary Conduct: The Evolution of the Letter Manual in France in the Eighteenth Century*, in

history of letter books during and after the eighteenth century is marked by an awareness of the relational differences between oral conversation, handwriting, and print as modes of interpersonal communication, as representations of temporally specific experience, and as conveyors of social values⁹. At the beginning of the eighteenth-century *Lettres persanes* (1721) by Montesquieu is published. Montesquieu shows a certain internal coherence because the letters come from the same character which maintains a kind of psychological unit. In fact, the main characters (Rica and Usbek) send a lot of letters to their other friends who, however, do not answer. In this case the epistolary technique, associated with exotic taste, is useful for hiding the writer's political, social and philosophical convictions: two travellers harshly criticise Parisian institutions and habits. Inspired by *Lettres persanes* and its disoriented voyager, Voltaire composes *Lettres philosophiques ou anglaises* (1734) where his choice to write in the epistolary form is only functional, used to develop topics loved by Enlightenment such as religion, politics, economics, philosophy, etc. The goal is to propose England as a model of an enlighten monarchy which is opposed to French absolutism. Other writers make use of the epistolary novel to give voice to emotional torments which exhaust their protagonists. In fact, Madame de Graffigny creates *Lettres d'une péruvienne* (1747) adopting the model proposed by *Lettres portugaises*. The young Zilia writes to her lover, who has become unfaithful, and refuses the approaches of a French admirer. Zilia can be likened to an Usbek, a female Rica, because she arrives in France where she talks about French society in the Eighteenth century¹⁰. However, her letters show her great feeling (unrewarded love and quivering sensibility). Moreover, the same sentimental climate is visible in *La Nouvelle Héloïse* (1761), one of the most famous epistolary novels of the eighteenth century¹¹. According to Rousseau, the epistolary novel is the most proper form able to manifest his sensitive soul, his dreams and, finally, his need to love and to be loved: Rousseau is successful to unit Madame de Graffigny's morality

«Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», vol. 304 (1992), p. 869. Writing-letters manuals do not end in the eighteenth century. Between about 1830 and the turn of century 195 titles are published in 616 different editions by 143 different publishers. R. Chartier, *Introduction: An Ordinary Kind of Writing: Model Letter and Letter-Writing in Ancien Regime France*, in R. Chartier, A. Boureau, C. Dauphin (ed.), *Correspondence. Models of Letter-Writing from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, UK Polity, Cambridge 1997, p. 3.

⁹ After French Revolution autograph letters are used in order to authenticate some original manuscripts: «Autograph letters become the object of a veritable cult, significantly intensified and commercialized after the Revolution by the dispersion of manuscript collections and by the technology of facsimile printing, which enabled collectors to identify authentic originals more readily». J. G. Altman, *The Letter Book as a Literary Institution 1539-1789: Toward a Cultural History of Published Correspondences in France*, cit. p. 60.

¹⁰ F. Jost, *Le Roman épistolaire et la technique narrative au XVIII^e siècle*, cit., p. 413.

¹¹ According to Altman, Rousseau and Richardson share same vision concerning letter: «in *Pamela*, *Clarissa*, and *La Nouvelle Héloïse*, Richardson and Rousseau will project a similar, albeit secularized, vision of the value of the letter book as the documentary record of an exemplary life, to be reread and imitated by a community inspired by the saintly model». J. G. Altman, *The Letter Book as a Literary Institution 1539-1789: Toward a Cultural History of Published Correspondences in France*, cit., p. 47.

The epistolary novel in French literature

and Crébillon's exotics¹². Madame de Staël, admiring Rousseau's novel, says that: «Rousseau n'a rien inventé, mais il a tout enflammé» (Rousseau has invented nothing, but he has exaggerated everything).

3. *Epistolary novel in libertine literature*

Certain writers (such as Crébillon, Meusnier de Querlon, Laclos and Sade) employ the epistolary genre neither to express characters' desires nor to show the effects produced by letters on characters. Then some epistolary novels such as *Letters de la marquise de M*** au comte de R**** and *La Tourière des carmélites* concern the point of view a protagonist who writes to a single receiver. For example, in *Lettres de la marquise de M*** au comte de R**** Crébillon transfers struggle from the convent to the sitting room, focusing attention on one Madame's sentimental trouble. This noble woman writes to his lover whose reactions are reproduced through allusions made by the woman. So the main conflict involves a desperate woman struggling between respect for her moral system (but which is inadequate) and her sexual desires. Her destiny reflects aristocracy's decline: courteous love has now disappeared and been replaced by lustful passions having no value. In *La Tourière des carmélites* Meusnier de Querlon chooses the epistolary novel in order to express feeling of Agnès, best known as Sainte Nitouche, who composes her memoirs through several letters addressed to a nun.

On the other hand, some epistolary novels such as *Les Liaisons dangereuses* and *Aline et Valcour* suggest a richness of voice offering to readers a privileged position because they are the only ones to read all of the letters written by different people. For example, the same event is related from different points of view and then interpreted by the character who is narrating. In *Les Liaisons dangereuses* the same event at the Opera, where Valmont is accompanied by courtesan Émilie, is recounted in three different letters. The readers are unaware if Valmont is indeed sincere when he writes to marquise de Merteuil and to Madame de Tourvel. This polyphonic epistolary novel reveals truth as a problematic question because it does not exist outside different points of view¹³. In particular, a certain number of letters link the marquise de Merteuil with four people like Valmont and Madame of Volanges; Madame de Tourvel maintains relationships with three confidantes like Cécile; Danceny communicates with five addressees. We can also observe a precise distribution of letters among different couples: in particular, the most significant epistolary exchanges are between Valmont and marquise of Merteuil; Valmont and Madame de Tourvel; Cécile and chevalier de Danceny. However, the two libertine characters determine and, at the same time, dominate other epistolary exchanges. Besides, libertine characters need a public because their success is intimately associated with their social reputation. Both of

¹² O. Fellows, *Le roman épistolaire français*, cit., p. 35.

¹³ C. Burel, *Le texte en perspective*, cit., p. 509.

them sometimes feign tragedy because they are not able to express the sincerest feelings. One of the most important letters is certainly letter eighty-one in which the marquise de Merteuil gives expression to her real feelings explaining when and how she is become a hypocrite cynic¹⁴.

Finally, in *Les Liaisons dangereuses* the letter is not simply a means of conveying information, but it becomes either a weapon of seduction, used by Valmont in order to spite Madame de Tourvel, or a battle weapon between Valmont and the marquise de Merteuil. In fact, letters written by Valmont and the marquise de Merteuil symbolise a social representation, which they required in order to maintain their leadership¹⁵. If we analyse *Les Liaisons dangereuses*'s function in the epistolary novel as a whole, critics point out that Laclos's novel represents, on the one hand, epistolary novel's triumph and, on the other hand, its death. Certain researchers notice that, even if Laclos's novel remains the epistolary novel's masterpiece, *Les Liaisons dangereuses* shows the influence of other epistolary novels in the eighteenth century (such as *Clarissa* and *La Nouvelle Héloïse*). It is not surprising to see the widespread diffusion of Richardson's novel and Rousseau's novel, if we consider the number of new editions that have been published¹⁶. For instance, *Clarisse* (1751) amounts to ten new editions whereas *La Nouvelle Héloïse* (1761) has more than thirty-five new editions¹⁷. B. Didier analysed Laclos's sources: Crébillon's *Les égarements du cœur et de l'esprit* where Versac can be considered as Valmont's precursor; Rousseau's *La Nouvelle Héloïse* et Molière's *Tartuffe* de Molière¹⁸. It is, however, worth pointing out a relevant difference between Rousseau and Laclos. Firstly, Rousseau's letters express common language characterising the most beautiful souls, which is the same as that revealed by Rousseau in other works.

¹⁴ «Entrée dans le monde dans le temps où, fille encore, j'étais vouée par état au silence et à l'inaction, j'ai su en profiter pour observer et réfléchir [...] Ressentais-je quelque chagrin, je m'étudiais à prendre l'air de la sérénité, même celui de la joie ; j'ai porté le zèle jusqu'à me causer des douleurs volontaires, pour chercher pendant ce temps l'expression du plaisir [...]. J'étudiai nos mœurs dans les romans ; nos opinions dans les philosophes ; je cherchai même dans les moralistes les plus sévères ce qu'ils exigeaient de nous, et je m'assurai ainsi de ce qu'on pouvait faire, de ce qu'on devait penser, et de ce qu'il fallait paraître». P.-A.-Fr. Chodelos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, Gallimard, Paris 2012, pp. 214-217.

¹⁵ If Laclos proposes a female liberation, Rétif demonstrates a conservative point of view. In *La femme infidèle* he points out female sexual liberation causes emasculation and death of the male. The anti-heroine of *La femme infidèle* is compared to Sappho, an Ovid's character. T. O. Beebee, *Epistolary Fiction in Europe*, cit., p. 123.

¹⁶ Richardson's letters show a connection between genuineness and fictionality representing reading attitude in the second half of the eighteenth century. On the one hand, publication implies doubt rather than feeling of facticity because handwriting cannot be used to testify authenticity. On the other hand, readers seem to apply "Historical Faith" to any sort of published letters. T. O. Beebee, *Publicity, Privacy, and the Power of Fiction in the Gunning Letters*, in «Eighteenth Century Fiction», Vol. 20, n. 1 (2007), p. 65.

¹⁷ M. Angus, *Romans et romanciers à succès de 1751 à la Révolution d'après les rééditions*, in «Revue des Sciences Humaines», n. 35 (1970), pp. 387-388.

¹⁸ B. Didier, *Choderlos de Laclos: Les Liaisons dangereuses*, cit., p. 13.

Despite Rousseau, Laclos shows how way of writing can manifest a different style¹⁹. For example, in *Les Liaisons dangereuses* young Cécile writes in a very clear and innocent way while the marquise de Merteuil displays a more sophisticated style expressing her false proposals²⁰. Another example concerns the chevalier de Danceny whose style is a pastiche coming from lyric language used by Saint-Preux in Rousseau's *La Nouvelle Héloïse*. This pastiche is remarkable through either the use of apostrophes and lyric questions or a vocabulary full of sensibility. It is normal for Valmont and the marquise de Merteuil to criticise Danceny's writing style compared to a traditional novel's beautiful hero²¹. Secondly, *La Nouvelle Héloïse* is a novel concerning positive sentimental education in order to create a sensitive individual and ideal society, while in *Les Liaisons dangereuses* the couple formed by Cécile and chevalier de Danceny receives a negative sentimental education determining, on the one hand, the end of ideal love and the separation, on the other hand. The dispersion of two lovers (Cécile goes to a convent and Danceny renounces life amongst the rest of society) is opposed to Clarens's community, described by Rousseau, where the Saint-Preux lives next to Julie until her tragical death. However, Laclos's theory is inspired by Rousseau's conception: in fact, Rousseau affirms that the novel is dangerous to young ladies who are not supervised by their mothers. So Laclos thinks girls should read travel writing and translations, learn foreign languages (such as Italian and English) and scientific disciplines such as physics, chemistry, natural history and botany²².

If we analyse the importance attributed to the letter, we can affirm that Laclos' novel is inspired by *Clarissa*, considered as an epistolary masterpiece by the same Laclos. In fact, Richardson makes use of the letter as instrument for seduction. If Madame de Tourvel (*Les Liaisons dangereuses*) is completely aware when she gives Valmont's plan away, *Clarissa* is stunned by Lovelace who seduces her before dying in a duel.

¹⁹ C. Burel, *Le texte en perspective*, p. 516.

²⁰ Versini highlights that the war of arms involves the war of the alcoves since the two pleasures are closely related: «On fait le siège d'une vertu comme on investit une place forte, et ces métaphores, d'abord inspirées par l'habitude de compléter la gloire des armes par la gloire des alcôves, puis par le besoin de compenser l'effacement de l'une par l'ivresse de l'autre, reçoivent une nouvelle justification de la guerre des sexes, où ce sera à qui capturera l'autre». L. Versini, *Laclos et la tradition*, Klincksieck, Paris 1968, p. 120.

²¹ C. Burel, *Le texte en perspective*, cit., p. 519.

²² B. Didier, *Choderlos de Laclos: Les Liaisons dangereuses. Pastiches et ironies*, Éditions du temps, Paris 1998, p. 27. «Laclos, en imitant en cela Rousseau, émaille son texte de quelques notes également auctoriales dénégatives, jouant ainsi de la contradiction rhétorique entre le caractère prétendument authentique de la correspondance et son appartenance à la fiction. [...] Cette forme d'ironie est plus structurale et compositionnelle que tonale». F. Calas, *Commentaire stylistique de la lettre CLXXV des Liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos*, in «L'information grammaticale», n. 81 (1999), p. 32.

4. *The epistolary novel during the French Revolution*

The French novel during the Revolution does ever links with the traditional novel characterising the Eighteenth century because techniques are essentially the same that is to say the third person narrator and the epistolary novel in the first person. After *Les Liaisons dangereuses*, the epistolary novel declines quickly and before 1799 this genre has almost disappeared. This genre is later chosen by Senacour in *Oberman* (1804) inspired by Goethe's *Werther* (1774).

However, we find two examples regarding representative epistolary forms inspired by the libertine tradition such as Sade's *Aline et Valcour* (1796) et and Sénac de Meilhan's *L'émigré* (1797). The first one collects a series of letters written by two protagonists and certain secondary characters focussing the attention on Aline and Valcour's uncertain destiny: their love is forbidden by president de Biamont who wants to give her daughter to his old friend Dolbourg. Letters are divided between the development of a tragic love and the description of exotic settings. However, all critics affirm that Sade cannot achieve Laclos's perfection because Sade's style is more similar to that of Richardson²³. The second novel (*L'émigré*) is quite different because its author chooses the epistolary genre in order to focus on fragmentary form and subjective form which serve to narrate certain revolutionary events. Through the characters' point of view, readers are witness to some episodes pertinent to contemporary France, such as the beginning of the French Revolution in July 1789, royal weakness, the minister Necker, October's events causing the royal transfer from Versailles to Paris, the execution of the king symbolising the end of the monarchy²⁴.

5. *Conclusion*

It is worth concluding that the epistolary novel, although it was not born in the eighteenth century, has great importance during the century of Enlightenment and it disappeared only gradually. Even if the origins of epistolary art come from classical literature (Ovid) and French modern literature (such as the novel *Portuguese Letters*), epistolary novel becomes one of the most successful genres in modern literature. Different novelists choose the epistolary technique to achieve some precise intentions according to their coeval social-historical context.

²³ O. Fellows, *Le roman épistolaire français*, in «Dix-huitième siècle», n. 4 (1972), p. 36.

²⁴ At the beginning of the novel, Sénac de Meilhan explains his purpose: «Tout est vraisemblable, et tout est romanesque dans la révolution de la France; les hommes précipités du faite de la grandeur et de la richesse, dispersés sur le globe entier, présentent l'image de gens naufragés qui se sauvent à la nage dans des îles désertes, là chacun oubliant son ancien état est forcé de revenir à l'état de nature; il cherche en soi-même des ressources, et développe une industrie et une activité qui lui étaient souvent inconnues à lui-même. Les rencontres les plus extraordinaires, les plus étonnantes circonstances, les plus déplorables situations deviennent des événements communs, et surpassent ce que les auteurs de roman peuvent imaginer». G. Sénac de Meilhan, *L'émigré*, Gallimard, Paris 2004 [1797], p. 33.

The epistolary novel in French literature

At the beginning of the eighteenth century the most famous French writers such as Montesquieu who makes use of epistolary novel to discuss several faults concerning absolutist France. Later, Crébillon's epistolary novel *Lettres de la marquise de M*** au comte de R**** (1732) describes the attitude of virtuous heroine annihilated by a cynic seductor.

Other novelists (such as Madame de Graffigny and Rousseau) use the epistolary technique to stress their characters' magnificence. Starting with the French masterpiece of the genre *La Nouvelle Héloïse* (1761) by Rousseau, the middle of the eighteenth century offers a series of libertine epistolary novels like and *La Tourière des carmélites*: for instance, Meusnier of Querlon shows libertine career of a young girl who reveals herself through letters. Several writers (such as Laclos and Crébillon) adopt the epistolary form as a sharp instrument to criticise certain unacceptable social aspects such as aristocratic corruption: in 1782 Laclos writes *Les Liaisons dangereuses*, celebrated as the last example of the genre. Last epistolary novels in the eighteenth-century like *L'émigré* and *Aline et Valcour* appear during the revolutionary period with different purposes: in the case of Sénac de Meilhan the epistolary novel is used to denounce revolutionary excess.

Variety seen in the French epistolary novel shows the richness of the genre which is particularly loved by readers during the Enlightenment. In fact, readers have loved this kind of narration for its charm of authenticity and for the fact that it allows them follow a story which has the appearance of a real-life story.



**Una genealogia del discorso autobiografico moderno:
narrazione alla prima persona e contestazione del ridicolo
nelle *Confessioni* di Rousseau**

Andrea Inglese
andreainglese2020@gmail.com

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: A genealogy of modern autobiographical discourse: first-person narration and the rebuttal of ridicule in Rousseau's *Confessions*.

Abstract: The article attempts a genealogy of Rousseau's *Confessions*, one of the paradigms of modern autobiographical narration. The narrative strategy of the book is understood in *dialogical* terms: a narration of the self is undertaken in order to generate effects on a public of contemporaries with the aim of changing the view they had formed on the personality of the *philosophe*, and especially of countervailing the idea of a lack of coherence between his doctrine and his deeds. The autobiographical 'monologue' is therefore analyzed as a reply to a previously formed judgment, a reply that is not merely defensive and apologetic. It rather entails a work of expression of a new kind, one that differs in style and narrative modes from the traditional forms of the representation of the self (memoirs, consolations, etc.). It will be argued that the accusation that pestered Rousseau during a conspicuous portion of his public life was *ridicule* and that the mask of which he felt prisoner is that of the *alazon*, the character-type that, according to Northrop Frye, is a constant of the genre of comedy from Ancient Greece up to the satirical novels of the beginning of Nineteenth Century. Rousseau's mode of autobiography is thus analyzed as the narrative reply of the *sensitive hero*, in which an inner life invisible to the others is shown in order to counteract the inexpressivity to which the comic mask had condemned him.

Keywords: Autobiography; comedy; alazon; genres of discourse; Jean-Jacques Rousseau; mask.

1.

A partire dagli studi sul genere autobiografico di Philippe Lejeune, e in particolare dal suo *L'autobiographie en France* (1971), si è creato un ampio consenso sull'idea che *Les Confessions* (1782-1789) di Jean-Jacques Rousseau costituiscono non solo un modello influente per una gran quantità di opere letterarie successive, autobiografiche e non, ma anche un modello che si caratterizza per la sua

modernità, ossia per una discontinuità con le forme più tradizionali della narrazione di sé laiche o religiose come le memorie, le apologie, le consolazioni, gli esercizi di coscienza, ecc. Distinguendo l'autobiografia dalla biografia, Lejeune sottolineava che la percezione di una radicale diversità tra i due generi è un'acquisizione concettuale recente:

La distinction entre «écrit par un autre» et «écrit par lui-même» n'avait pas exactement le même sens qu'aujourd'hui. La mention «écrit par lui-même», qu'elle fût véridique ou mensongère, indiquait en général l'authenticité de la source, donnait une garantie d'exactitude factuelle, mais ne désignait point, comme nous pourrions le supposer, l'originalité d'un point de vue ou le reflet d'une vision personnelle irremplaçable.¹

Questo criterio, che per altro non compare nella definizione che Lejeune darà del genere nel suo successivo studio, *Le pacte autobiographique* (1975), ci pare tanto problematico quanto fondamentale.

Anche le correnti della critica e teoria letteraria che mettono in discussione l'esistenza stessa del genere autobiografico o, più precisamente, i presupposti epistemologici e ideologici sui quali esso si fonda, non possono ignorare questa soglia, che è storica e concettuale al tempo stesso; l'asimmetria, che emerge tra le formule "racconto di vita scritto da lui stesso" e "racconto di vita scritto da un altro", definisce la questione moderna dell'autobiografia, come Rousseau stesso ha contribuito a formularla. Se un'autobiografia pretende di distinguersi *de jure* da una biografia, ciò vuol dire che la narrazione della vita, condotta in prima persona da colui che ne è stato protagonista, include una sfera di fenomeni e significati del tutto *inaccessibili* a qualsiasi testimone storico di quella stessa vita. Il punto di vista di chi racconta di sé alla prima persona rivendicherebbe, allora, una sorta di privilegio *epistemico*: solo io posso rendere conto di certe esperienze (stati mentali) che ho vissuto².

Dell'idea di un tale privilegio se ne trova traccia, ad esempio, nel preambolo delle *Confessions* del manoscritto di Neuchâtel. Scritto alla fine del 1764, esso presenta in modo ampio e dettagliato le intenzioni dell'autore. (Qualche anno

¹ P. Lejeune, *L'autobiographie en France*, Armand Colin, Paris 1988 (1971), p. 30.

² Si veda a questo proposito quanto scrive Franco d'Intino: «La crescente importanza attribuita alla vita intima, privata, interiore a spese della vita pubblica; il predominio delle intenzioni, della virtualità, del carattere non realizzato in opere, dei sentimenti, dei moti più riposti dell'animo va di pari passo con la crescente consapevolezza che ogni soggetto è l'unica autorità riguardo a se stesso, e deve assumersi quindi la responsabilità del proprio punto di vista, pagando lo scotto di non essere creduto, appunto perché si appella all'autentico, e non al verificabile, alla verità dell'animo e non a quella dei fatti». F. D'Intino, *Autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, Bulzoni, Roma 1998, p. 47. È evidente come il modello di Rousseau sia determinante in questo rovesciamento dei valori tra privato e pubblico, intimo ed eroico, idiosincratico ed esemplare. D'Intino ricorda inoltre come la critica converga nel riconoscere nell'ultimo terzo del XVIII secolo e gli inizi del XIX, al di là del caso specifico delle *Confessions*, «una fase centrale della storia dell'autobiografia, la sua nascita o il suo apogeo», ivi, p. 32.

più tardi, nel manoscritto definitivo dell'opera, Rousseau lo sostituisce con un brano introduttivo molto più breve.) Scrive Rousseau:

Pour bien connaître un caractère il y faudrait distinguer l'acquis d'avec la nature, voir comment il s'est formé, quelles occasions l'ont développé, quel enchaînement d'affections secrètes l'a rendu tel, et comment il se modifie pour produire quelquefois les effets le plus contradictoires et les plus inattendu. Ce qui se voit n'est que la moindre partie de ce qui est; c'est l'effet apparent dont la cause interne est cachée et souvent très compliquée.³

Diversi aspetti importanti della strategia narrativa delle *Confessions* vengono presentati in questo brano. Esso, innanzitutto, riveste un'importanza capitale nell'orientare la narrazione verso un *invisible individuelle e intramondano*. D'ora innanzi, nell'espore una qualsiasi azione dell'eroe, l'istanza narrativa sarà guidata da una domanda di questo tipo: "qual è la causa nascosta di ciò che vedo?". L'inchiesta sulle cause invisibili della condotta visibile è aperta. Il racconto d'infanzia autobiografico è la forma narrativa che mira a restituire nel modo più organico il risultato di questa inchiesta. Più in generale, si tratta di affiancare alle azioni pubbliche, che ogni testimone esterno può giudicare di Jean-Jacques Rousseau, la "concatenazione di affezioni segrete", di cui solo quest'ultimo è consapevole. «Les faits sont publics, et chacun peut les connaître; mais il s'agit d'en trouver les causes secrètes. Naturellement personne n'a dû les voir mieux que moi; les montrer c'est écrire l'histoire de ma vie»⁴, scrive ancora nel manoscritto di Neuchâtel.

Questa inedita rivendicazione di un'asimmetria narrativa, che fonda il progetto delle *Confessions*, non avrà un'influenza capitale esclusivamente sull'evoluzione delle scritture del sé, dall'autobiografia al diario, ma anche sul destino del romanzo moderno, in un arco di tempo che, grosso modo, va dall'Ottocento alla prima metà del Novecento. È un tema questo, che ho esplorato in *L'eroe segreto. Il personaggio della modernità dalle confessioni al solipsismo*⁵, nel quale viene studiato il ruolo che la narrazione autobiografica (la visione di sé e del mondo alla prima persona) svolge nel laboratorio del grande romanzo realista borghese, anche rispetto alle pretese conoscitive e morali di quest'ultimo.

Quale che sia stata, in ogni caso, l'influenza della nuova strategia narrativa inaugurata da Rousseau nei confronti dei generi autobiografici o di finzione, resta da chiarire la natura di questa supposta sfera personale, ossia "mentale" di avvenimenti (affetti, fantasie, pensieri), a cui ognuno avrebbe privilegiato accesso, ma che sarebbe impenetrabile alla conoscenza altrui. Più che un concetto preciso si delinea qui una sorta di mito filosofico, che ha prosperato anche nel mondo letterario, sia tra gli autori che tra i critici nel loro sforzo di comprendere

³ J.-J. Rousseau, *Manoscritto di Neuchâtel*, in *Œuvres complètes*, vol. I, Gallimard, Paris 1959, p. 1149.

⁴ Ivi, p. 1151.

⁵ A. Inglese, *L'eroe segreto. Il personaggio della modernità dalle confessioni al solipsismo*, coll. Dimore, Laboratorio di comparatistica, Università di Cassino, Cassino 2003.

le opere. Alludo al “mito dell’interiorità”, per riprendere una formula utilizzata dal filosofo francese Jacques Bouveresse⁶. Nell’ambito che ci riguarda, “mitica”, ossia oscura e confusa, appare l’idea di una vita interiore che sarebbe in qualche modo già presente, già reale, nella mente individuale *prima di ogni lavoro espressivo e al di fuori di ogni rapporto sociale*. I tesori della vita interiore, invece, come il caso paradigmatico delle *Confessioni* ci mostrerà, sono frutto di pratiche espressive ben determinate – forme di analisi e di scrittura di sé – che necessitano dei contesti specifici per essere portate a termine e, soprattutto, sono essenzialmente dialogiche, ossia sono discorsi che *rispondono*, costituiscono la *replica*, a discorsi già esistenti formulati da altri locutori.

In quanto segue, ci proponiamo di realizzare una genealogia del discorso autobiografico moderno, quale Rousseau l’ha elaborato nelle *Confessioni*. Questa genealogia ci permetterà di dimostrare come la scrittura autobiografica costituisca una *risposta patetica al ritratto comico*, a cui la commedia, attraverso la sanzione pubblica del riso, riduce il personaggio eccentrico che minaccia il buon ordine sociale.

2.

La vita di Rousseau, così come ci è da lui stesso presentata nelle *Confessions*, sembra essere ossessionata da un copione ricorrente: dal momento in cui il giovane Jean-Jacques incomincia ad accarezzare sogni d’ascesa sociale fino alla realizzazione delle opere che lo renderanno celebre in età matura, il suo destino è minacciato dalla condanna all’*esclusione sociale* e al *ridicolo*⁷. La minaccia di tali sanzioni, per altro, è proporzionale al desiderio di essere *riconosciuto* per i propri meriti e di essere *incluso* in un rango sociale superiore⁸. I tratti generali del copione situano Rousseau nel ruolo di ciò che Northrop Frye ha definito, in *Anatomy of Criticism*, con il termine greco di *alazon*, ossia l’impostore, «un individuo che pretende o cerca di essere qualcosa di più di quello che è»⁹.

⁶ J. Bouveresse, *Le Mythe de l’intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Minuit, Paris 1976.

⁷ B. Anglani tra gli altri ha sottolineato come la paura di questa condanna ossessiona l’intera opera di Rousseau, costringendolo a «una riflessione che non si libererà mai davvero e per sempre delle insidie del *paraître*, se è vero che l’accusa di essere un “ciarlatano” ed un bugiardo ipocrita (ossia un mistificatore infelice, non risolto nella pantomima come Venture e gli altri) perseguiterà Rousseau per tutta la vita e risuonerà come un’eco angosciosa nei *Dialogues*». B. Anglani, *Le maschere dell’io. Rousseau e la menzogna autobiografica*, Schena, Fasano 1995, p. 72. Al termine “ciarlatano”, noi abbiamo preferito quello greco “*alazon*” (ἀλαζών), per le connotazioni che esso prende nel discorso sui generi sviluppato da Northrop Frye.

⁸ Sulla questione dei rapporti tra individualismo e riconoscimento in Rousseau in un’ottica più generale si veda anche B. Carnevali, *Romanticismo e riconoscimento. Figure della coscienza in Rousseau*, Il Mulino, Bologna 2004.

⁹ N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1957), trad. it. di P. Rosa-Clot, S. Stratta, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Einaudi, Torino 1969, p. 54.

In Frye, l'*alazon* non designa semplicemente i tratti comuni di alcuni personaggi della commedia antica, bensì individua una costante antropologica che, nel mutare dei contesti sociali e nell'evoluzione del genere, istituisce un legame tra certi atteggiamenti individuali e la loro sanzione sociale attraverso il riso. Come sempre, l'attenzione di Frye si concentra sugli elementi di continuità all'interno della storia di un medesimo genere o sui rapporti di contiguità tra generi diversi. È quindi opportuno considerare non solo la fenomenologia dell'impostore nelle commedie di Aristofane o di Plauto, ma anche le diverse incarnazioni storiche dell'*alazon* che, attraverso Molière, giungono fino alle "commedie narrative" di Dickens. Secondo Frye, l'elemento ricorrente in questa varia galleria di personaggi comici o ridicoli, è il divario che si stabilisce tra l'immagine grandiosa che l'impostore ha di sé e l'immagine estremamente modesta, se non apertamente risibile, che ne hanno gli altri. In questa prospettiva l'*alazon* è colui che, all'interno di un qualsiasi ordine sociale, tenta di apparire agli altri migliore (più coraggioso, più virtuoso, più importante, ecc.) di quanto in realtà non sia. Diverse possono essere le motivazioni di questo atteggiamento, ma l'esito rimane, nell'ambito della commedia, identico: lo sforzo per far coincidere il proprio essere meschino con un'apparenza sublime conduce immancabilmente a qualche forma di esagerazione o di stravaganza, ed entrambe sono sanzionate dal riso collettivo. Piuttosto che riscuotere lode e successo, l'impostore è schernito e le sue pretese sono drasticamente ridimensionate in nome del buon senso e dell'ordine sociale.

Il merito di Frye, nella sua analisi dell'*alazon*, consiste nell'aver sottolineato come l'ingannatore sia spesso la prima vittima del suo inganno e, in definitiva, anche l'unica. L'impostore non è infatti solo un millantatore o un ipocrita, ma anche un maniaco, un fissato, un personaggio dominato da un'*idée fixe*. Ed è in questa prospettiva che possiamo ricontestualizzare storicamente la figura dell'*alazon* all'interno del XVIII secolo. Ciò che lo caratterizza è la sua condizione di *parvenu* e la sua volontà di rovesciare, in nome di qualche eroico principio, il normale svolgimento della vita sociale. Tali pretese sono percepite però, dall'aristocrazia dei salotti, come una forma di *originalità* sterile, che dipende da una sregolatezza della psiche individuale o dal meschino progetto di ottenere benefici sociali attraverso vuoti proclami di virtù. L'affermazione della figura pubblica di Rousseau, fin dall'epoca del primo *Discours*¹⁰, va di pari passo con il suo divenire bersaglio ridicolo e oggetto di satira da parte di alcune cerchie intellettuali e aristocratiche, che vedevano in lui i tratti salienti dell'impostore per mania o arrivismo. È sufficiente ricordare che Rousseau, all'apice del successo, fu preso di mira dai suoi contemporanei in vere e proprie satire teatrali e libelli satirici, che lo ritraggono nel personaggio del filosofo pazzo o impostore. Queste opere costituiscono solo l'esito finale, *formalizzato* in un prodotto letterario o teatrale, di un atteggiamento di derisione che, nella conversazione mondana, ha avuto il suo principale terreno di sviluppo

¹⁰ Il *Discours sur les sciences et les arts*, premiato nel 1750 dall'Accademia di Digione, è l'opera che permette a Rousseau di ottenere il suo primo importante riconoscimento pubblico.

È ancora la “commedia di carattere” di Molière a costituire le premesse etiche ed estetiche che orientano, nel XVIII secolo, il verdetto ridicolo nei confronti dell'eccentrico. Ciò significa che la personalità dell'*alazon* e la condotta sanzionata dal *ridicule* si sovrappongono perfettamente, disegnando *in negativo*, la figura dell'*honnête homme* e della *bienséance* del Seicento. Di certo, l'ideale di *honnêteté* non ha più nel Settecento gli stessi caratteri e la stessa importanza che aveva nel secolo precedente: il baricentro dell'ordine sociale e delle sue manifestazioni stilistiche si è spostato dalla corte ai salotti parigini, e da una forma rigida di inclusione basata sulla nascita si è passati a una forma più mobile di cooptazione, che lascia un certo spazio al gusto e al merito personale. Ma l'evoluzione del commercio mondano, in Francia, non ha comunque comportato l'estinzione del *ridicule*, che anzi, fino a Stendhal, continuerà a costituire una minaccia nei confronti degli individui non sufficientemente socievoli.

Se il ridicolo, dunque, dal Seicento fino alla prima metà dell'Ottocento, muta senza dubbio i propri confini, applicandosi a situazioni, tipologie sociali e condotte variabili, ciò nonostante rimane una sanzione fissa nei confronti di chi trascura o disprezza i doveri dell'*urbanitas* e le sue gerarchie, in virtù di una pretesa superiorità morale o di talento, che giustificerebbe la sua originalità. Ecco dunque il sospetto di impostura gettato su tutti quegli atteggiamenti attraverso i quali Rousseau pretende di individualizzarsi, presentandosi come l'eroe della virtù in un mondo corrotto. È pur vero che durante il Settecento l'arte meschina della *flatterie* è ormai difficilmente distinguibile dall'arte nobile di piacere agli altri. Ma se la mondanità non è scevra di vizi, essa costituisce ancora il principale banco di prova per il nuovo venuto, per colui, cioè, che privo di titoli o di grandi fortune aspira a ottenere un riconoscimento da parte dell'élite politica e culturale. Ed è proprio in tale contesto che il ridicolo funge ancora da condanna sociale, da sanzione incruenta ma perentoria nei confronti di chi non è stato in grado di conformarsi ai costumi vigenti e di rispettare le autorità. D'altra parte, la vicenda di Rousseau può essere letta anche come la storia di un *parvenu* che, per una buona parte della sua vita e con esiti assai contrastanti, ha cercato di ottenere il pieno riconoscimento sociale del suo merito.

Tutta la giovinezza di Rousseau è attraversata da fantasticherie di gloria, occasioni mancate o tentativi falliti d'integrarsi stabilmente in qualche sfera della gerarchia sociale. Egli sciupa una dopo l'altra tutte le opportunità che Mme de Warens o altri protettori gli offrono per intraprendere una prudente carriera. Ciò che occupa la sua mente sono delle *visioni romanzesche* che non hanno alcun rapporto con le sue effettive possibilità di fare fortuna.

Così a sedici anni abbandona la casa del conte di Gouvion, presso il quale aveva trovato protezione e appoggio per un'eventuale carriera diplomatica. Confrontato «à des projets d'ambition d'une execution lente, difficile, incertaine»¹¹, preferisce i vagabondaggi con l'amico Bacle. Una tale predisposizione per im-

¹¹ J.-J. Rousseau, *Confessions*, libro III, O. C., I, cit., p. 100.

prese improbabili e avventurose lo apparenta all'indole del *picaro*. All'inizio del libro V, il ventenne Jean-Jacques non pare ancora maturo per entrare nella categoria degli arrivisti: «quelques années d'expérience n'avoient pu me guerir encore radicalement de mes visions romanesques»¹².

Il *picaro* sacrifica la carriera per l'avventura, il radicamento per il vagabondaggio, ma questa libertà d'azione egli la sconta vivendo ai margini della società. La sua proverbiale astuzia e la sua mancanza di scrupoli sono al servizio di un *progetto di sopravvivenza*. L'obiettivo elementare del *picaro*, sbarcare il lunario, è ciò che gli permette di affidarsi alla sorte, di salire o scendere in modo imprevedibile i gradini della scala sociale. Egli trae la sua forza dal fatto che non ha mai nulla da perdere e che ha sempre tutto da guadagnare.

Le peripezie di Jean-Jacques cessano di assumere connotati prevalentemente picareschi, quando nella sua vita si fa pressante il problema di *realizzare* almeno una parte di quelle ambizioni tanto accarezzate fin dall'infanzia. Nella società dell'*Ancien Régime*, però, per coloro che sono privi di quarti nobiliari o di grandi ricchezze, il demone dell'ambizione conduce inevitabilmente a farsi strada attraverso l'*adulazione* e l'*intrigo*. Questo è il destino che si presenta a Jean-Jacques quando, ormai trentenne, torna a Parigi con l'intenzione di mettere a frutto tutte le sue esigue risorse (qualche lettera di presentazione, una commedia, un trattato di musica). L'epoca dei vagabondaggi sconsiderati è ormai alle sue spalle e il tempo stringe per colui che vuole farsi un nome nella città¹³.

La massima in apparenza innocente che Jean-Jacques adotta in questa fase della vita è la seguente: «quiconque prime en quelque chose est toujours sûr d'être recherché. Primons donc, n'importe en quoi; je serais recherché; les occasions se présenteront, et mon mérite fera le reste»¹⁴. Ci troviamo di fronte, in realtà, alla forma *pura* dell'arrivismo. La persona che persegue una *vocazione*, vede il riconoscimento come una conseguenza del proprio talento o della propria arte. Al contrario, l'*alazon* vede la vocazione come una conseguenza del desiderio di *primeggiare*. Il progetto d'eccellenza sociale che persegue con impazienza, lo porta ad assumere un atteggiamento camaleontico e opportunistico. E Rousseau, il provinciale sconosciuto, prima di trovare la chiave del successo, sarà costretto a battere molte strade.

Tra l'anno dell'arrivo a Parigi (1742) e l'anno della premiazione del *Discours sur les sciences et les arts* (1750), egli interpreta senza grandi risultati svariati ruoli: tenta di diventare il favorito di qualche donna aristocratica («On ne fait rien dans Paris que par les femmes»¹⁵), propone all'Accademia delle Scienze un nuovo sistema di notazione musicale, compone integralmente un'opera (*Les Muses*

¹² Ivi, libro V, p. 176.

¹³ «J'arrivais à Paris [...] avec quinze louis d'argent comptant, ma Comédie de *Narcisse* et mon projet de musique pour toute ressource, et ayant par conséquent peu de tems à perdre pour tâcher d'en tirer parti». Ivi, libro VII, pp. 282-283.

¹⁴ Ivi, p. 288.

¹⁵ Ivi, p. 289.

galantes), intraprende la carriera diplomatica come segretario dell'ambasciatore di Francia a Venezia, scrive una poesia e una commedia, e infine partecipa all'impresa intellettuale dei *philosophes*, redigendo per l'*Encyclopédie* una buona parte delle voci (più di 400, incluse alcune tavole) relative all'ambito della musica. Nessuna di queste imprese, però, gli porta la celebrità tanto desiderata, e alcune di esse hanno un esito decisamente fallimentare.

Consideriamo, ad esempio, l'episodio riguardante il soggiorno veneziano. Il copione che ora s'impone a Rousseau non presenta più i tratti spensierati del giovane eroe picaresco: al Vaussure de Villeneuve, fantomatico compositore che a Losanna fa ridere di sé gli orchestrali, si è sostituito il segretario dell'ambasciatore di Francia a Venezia, deciso ad interpretare fino in fondo e con massima serietà il ruolo del diplomatico. Sembra finalmente giunta l'occasione di un riconoscimento onorevole del suo merito personale: l'intera Repubblica si dispone a celebrare l'abilità e l'onestà del segretario Rousseau («Irréprochable dans un poste assez en vue, je méritai, j'obtins l'estime de la République, celle de tous les Ambassadeurs»¹⁶). Se così fossero andate le cose, avremmo avuto uno scioglimento felice dell'episodio e l'avanzamento sociale dell'eroe. Ma a Jean-Jacques spetta un altro destino.

Il suo successo è stato apparente. Egli ha creduto di poter innalzarsi al di sopra del proprio rango. Il segretario dell'ambasciatore ha preteso di *brillare* più dell'ambasciatore. Ma una tale impresa non è per nulla semplice in una società gerarchica che limita ancora fortemente l'applicazione del principio meritocratico. D'altra parte l'arrivista dell'*Ancien Régime* lo sa bene: il *merito* non basta mai in questi casi a promuovere un'ascesa sociale. Bisogna non solo riscuotere il plauso dell'*opinione pubblica* (la "stima della Repubblica", ecc.), ma anche *adulare* il proprio superiore, oppure *eliminarlo* con l'intrigo, rinunciando a ogni scontro frontale. Egli non può compiacersi delle proprie buone intenzioni e delle proprie doti, ma deve possedere uno sguardo cinico sulla società, altrimenti è perduto.

L'obiettivo, che Rousseau si trova in questo caso a perseguire (come in altri simili narrati nelle *Confessions*), è quello tipico dell'*alazon*. Un arrivista senza fortuna e titoli s'ingegna per ottenere dei ruoli di prestigio che sono sproporzionati rispetto alla sua origine sociale o inadeguati alla sua vera indole. Posto questo scenario iniziale, l'intreccio può evolvere in due direzioni: l'impostore ha successo, il segretario dell'ambasciatore *si sostituisce* all'ambasciatore e ottiene il *riconoscimento sociale* ambito, pagando però un prezzo sul piano della condotta morale (dissimulazione, adulazione, ecc.); oppure l'impostore *fallisce* nel suo tentativo di accedere ad un rango superiore e *perde* anche i privilegi che era riuscito ad ottenere in modo legittimo.

È quest'ultima circostanza, ovviamente, a coincidere con lo scioglimento della vicenda di Jean-Jacques. Egli conosce il crollo delle ambizioni e il peso

¹⁶ Ivi, p. 301.

dell'esclusione sociale. Nel conflitto che si apre tra l'intraprendente segretario e il suo superiore, nonostante la buona volontà del primo è l'ambasciatore Montaigne a uscirne vincitore. Lo zelo eccessivo del sottoposto è stato punito, Jean-Jacques viene rimpiazzato e cacciato senza il dovuto compenso. Una società gerarchica e tradizionale vede in una simile vicenda l'occasione di *sanzionare* socialmente, attraverso il riso, la condotta dell'*alazon*. Nonostante Jean-Jacques abbia subito un'ingiustizia, il pubblico è concorde nel sancire la sua esclusione e la sua sconfitta. Se egli, infatti, fosse riuscito a realizzare il suo piano, avrebbe prodotto una duplice infrazione morale. Avrebbe ottenuto il successo con un comportamento *illegittimo* e si sarebbe dimostrato irrispettoso di fronte all'*inviolabilità* dell'ordine sociale.

Le vicende di Rousseau del libro VII (libro dell'ambizione sfrenata e dell'orgoglio ferito) presentano una quantità di aspetti che, per la mentalità del XVIII secolo, si prestano facilmente a essere narrate e valutate secondo un intreccio di commedia. L'impostore preso di mira nella commedia non è il cinico e implacabile arrivista che troveremo nei romanzi ottocenteschi di Balzac. Egli non è un arrivista calcolatore e privo di scrupoli, bensì un personaggio eccentrico e stravagante, che disturba o intralcia il normale svolgersi dell'azione sociale a causa di sue private manie. Frye ci ricorda che a caratterizzare gli impostori della commedia è «più spesso una mancanza di autoconsapevolezza che una semplice ipocrisia»¹⁷. Jean-Jacques, nel suo bisogno ossessivo di esporsi e di essere applaudito, infrange l'ordine gerarchico, confonde i ruoli, si attribuisce prerogative e onori che non gli spettano. E soprattutto confonde illusione e realtà, l'immagine del suo desiderio con la norma sociale.

La commedia condanna l'idiosincrasia dell'*alazon* che perturba l'ordine collettivo, non tanto in nome di una morale superiore, ma in nome della consuetudine del vincolo sociale. Secondo Frye:

La commedia procede di solito verso un lieto fine, al quale generalmente il pubblico reagisce dicendo "così dovrebbe essere". Questo suona come un giudizio morale e lo è: solo che non si tratta di un giudizio morale in senso stretto, ma sociale. Il suo opposto non è la malvagità, ma l'assurdità [...].¹⁸

Nel litigio tra l'ambasciatore Montaigne e il suo segretario Jean-Jacques, è il primo che parrebbe condannabile di atteggiamento eccentrico: egli non vuole pagare adeguatamente il suo subordinato e lo fa cacciare di casa non appena questi gli avanza delle rimozioni. Ma tale conclusione potrebbe essere, dopotutto, l'inevitabile conseguenza di un'assurdità ascrivibile al segretario. «J'avoue que je ne fuyois pas l'occasion de me faire connaître, mais je ne la cherchois pas non plus hors propos»¹⁹ afferma Rousseau.

¹⁷ N. Frye, *Anatomia della critica*, cit., pp. 228-229.

¹⁸ Ivi, p. 222.

¹⁹ J.-J. Rousseau, *Confessions*, libro VII, cit., p. 307.

Conoscendo i precedenti del personaggio, è assai probabile che le “visioni romanzesche” abbiano ancora una volta interferito con la sua condotta. Non è difficile supporre che il segretario abbia cercato di bruciare le tappe, sollecitando l'ammirazione altrui anche “fuori proposito”. Una caratteristica che, infatti, accompagna da sempre Rousseau è l'*incapacità di stare al suo posto*²⁰.

Come sottolinea bene Frye, se la sanzione della società colpisce colui che ha la tendenza a *mostrarsi diverso da ciò che è* (più importante, più valoroso, ecc.); ciò non avviene, però, in modo violento e definitivo: «i personaggi che hanno funzione di ostacoli sono più spesso riconciliati o convertiti che semplicemente ripudiati»²¹. L'esclusione di cui soffre l'*alazon* è dunque relativa. Essa ha come scopo di spogliare l'individuo delle indebite prerogative che si era attribuito, riportandolo bruscamente al suo ruolo originario. Ma è proprio questo scioglimento che Rousseau contesta nelle *Confessions*. Egli denuncia i principi stessi che permettono al pubblico di considerare che il suo fallimento è *ridicolo e meritato*. E scrive: «Mais quoi, il étoit l'Ambassadeur; je n'étois, moi, que le Secrétaire. Le bon ordre, ou ce qu'on appelle ainsi, vouloit que je n'obtinisse aucune justice, et j'en obtins aucune»²².

Secondo il paradigma drammatico che governa la commedia dell'*alazon*, il “buon ordine” della società è tutto; l’“ingiustizia” subita dal singolo è nulla, un prezzo inevitabile da pagare, affinché rimanga intatto il prestigio delle gerarchie. Per Rousseau, la reazione del pubblico “reale” di fronte alle sue proteste è interamente compendiata da «une des grande maximes de la société, qui est d'immoler toujours le plus foible au plus puissant»²³. Ma nelle *Confessions* la vittima comica, piuttosto che prestarsi alla derisione pubblica, attacca il quadro di riferimento che governa il verdetto sociale della commedia²⁴. (E questa, ovviamente, non è un'operazione puntuale, ma una sorta di strategia generale del testo autobiografico che si applica in modo particolare a tutti quegli episodi, in cui la vita del Rousseau ormai adulto è turbata dal conflitto tra la considerazione personale della propria condotta e il punto di vista altrui su di essa.)

Nelle *Reflexions sur le ridicule, et sur les moyens de l'éviter*, l'abate di Bellegarde, alla fine del XVII secolo, metteva in guardia i suoi lettori nei confronti di tutte quelle condotte che, in società, sono sanzionate dall'attributo *ridicolo*. L'angoscia del ridicolo accompagna naturalmente la formazione dell'*honnête homme*, per il quale essere occasione di riso o di scherno rappresenta un grave disonore. Tutto ciò che rientra nella sfera del comportamento ridicolo è ovviamente mate-

²⁰ Si rammenti ciò che Rousseau scrive nel libro III, sul soggiorno dal conte di Gouvion: «Ainsi par une de ces bizzarries qu'on trouvera souvent dans les cours de ma vie, en même tems au dessus et au dessous de mon état, j'étois disciple et valet dans la même maison». Ivi, libro III, p. 97.

²¹ N. Frye, *Anatomia della critica*, cit., p. 219.

²² J.-J. Rousseau, *Confessions*, libro VII, cit., p. 325.

²³ Ivi, p. 326.

²⁴ E questa, ovviamente, non è un'operazione puntuale, ma una sorta di strategia generale del testo autobiografico che si applica in modo particolare a tutti quegli episodi, in cui la vita del Rousseau ormai adulto è turbata dal conflitto tra la considerazione personale della propria condotta e il punto di vista altrui su di essa.

ria privilegiata della commedia drammatica o della satira dei moralisti (ritratti, massime, *caractères*). In uno dei capitoli del suo trattato, Bellegarde tocca un punto che riguarda il caso di Rousseau:

Ceux qui sont au dessus de nous par leur rang ou par leur naissance, ne peuvent souffrir qu'on les efface, ni même qu'on les égale dans les qualitez où il se piquent de primer. Ne soiez point le rival d'un homme qui peut vous abaisser, ou vous perdre impunément; cette rivalité ne peut être que funeste pour vous; cachez une partie de vos talens: il y a plus d'esprit qu'on ne pense, à ne point faire paroître tout son esprit.²⁵

Risulta allora chiaro, alla luce di quali principi l'atteggiamento del segretario dell'ambasciatore doveva andare incontro alla sanzione sociale e al trattamento comico. Jean-Jacques si è reso rivale di un uomo che era in grado di “abbassarlo”, di rimetterlo al suo posto, di troncane ogni competizione in virtù della sua sola autorità. Se i precetti di Bellegarde hanno lo scopo di diffondere una “saggezza mondana”, l'ostinazione di Rousseau nel condannare il “buon ordine” che governa il verdetto comico (la derisione dell'indiscreto) si presenta come un invito ad appellarsi a un ordine di valori superiore. L'autore delle *Confessioni* riscatta il personaggio dell'*alazon*, *ridescrivendolo* come un individuo che, di fronte a una corruzione e a un'ipocrisia ormai generale, rivendica una superiore virtù²⁶. Questo mutamento di paradigma narrativo è riconducibile a una fase precisa della vita di Jean-Jacques, seppure non si realizzerà attraverso una rottura puntuale, ma per tappe progressive. Ma la logica di tale mutamento è già implicita nella narrazione e nei commenti dedicati all'episodio del litigio con Montaigu. La vittima comica non accetta più di essere subordinata al “buon ordine” apparente che domina lo scioglimento della commedia. Essa, anzi, aspira a infrangere clamorosamente tale ordine, spogliandosi così, nel medesimo tempo, delle precedenti attribuzioni di personalità (“impostore”, “spaccone”, “stravagante”, “ossessionato”, ecc.) che esso gli imponeva.

²⁵ Abbé de Bellegarde, *Reflexions sur le ridicule, et sur les moyens de l'éviter; où son representez les differents Caracteres & les Mœurs des Personnes de ce Siècle*, Jean Guignard, Paris M. DC. XCVIII (prima edizione 1696), p. 68.

²⁶ In realtà, *due* sono i paradigmi narrativi che Rousseau introdurrà per contestare e ridescrivere la condotta ridicola. Negli anni successivi al primo *Discours*, egli rivendicherà il progetto di verità e virtù, che ha come scopo di garantire l'integrità della *parola scritta* del filosofo Rousseau. In questo caso, le azioni dell'uomo dovranno accordarsi con i principi superiori difesi dallo scrittore. Il secondo paradigma, invece, è introdotto dall'autore delle *Confessioni*, che ridescrive l'esito fallimentare del progetto di verità e virtù, secondo i criteri dell'*eroe sensibile*, ossia di colui che agisce in modo eccessivo, contraddittorio e stravagante, perché spinto da forze interiori (ideali sublimi, sentimenti profondi) che rimangono celate agli occhi del pubblico. È questa seconda ridescrizione – quella propriamente autobiografica – che costituisce la replica più efficace e persuasiva prodotta da Rousseau nei confronti delle condanne comiche e satiriche subite nel corso della sua vita adulta. Qui, ovviamente, non è più questione di verità o meno del nuovo paradigma narrativo proposto da Rousseau, ma della complicità o meno che tale paradigma è in grado di stabilire con il lettore. In caso positivo, quest'ultimo accoglierà il paradigma autobiografico per mettere in una nuova prospettiva l'esistenza di Jean-Jacques Rousseau, e forse, in un secondo tempo, anche la propria.

Liberatosi dell'indegno ruolo precedente, Rousseau può così ricomparire in scena sotto una veste del tutto nuova, quella del *saggio* e del *fustigatore di costumi*, pronto a sacrificarsi di fronte alle opinioni false della maggioranza, pur di difendere la *verità* e la *virtù*. In altre parole, Rousseau intravede finalmente un modo per esprimere se stesso, che possa permettergli di sfuggire al copione dell'*alazon* e all'intreccio comico. Ciò richiede un'audacia che non gli manca: egli si presenta al pubblico per interpretare la parte del protagonista all'interno di un dramma socratico.

Il *Discours sur les sciences et les arts*, scritto nel 1749, costituisce l'occasione principale di operare questa *svolta narrativa* nella propria vita. Non si tratta solamente di attribuirsi in modo astratto e volontaristico un nuovo ruolo sociale, bensì di abbracciare un progetto di vita organico, adottando uno stile di condotta e una specifica forma di discorso. Inoltre, affinché la svolta possa veramente realizzarsi, essa deve basarsi non su di una semplice convinzione personale (la fede nel proprio merito), bensì su di una forma espressiva efficace anche agli occhi degli altri (quella del *philosophe* provocatore). È necessario, quindi, che il pubblico decida di porsi all'interno della medesima *cornice drammatica* che gli è proposta da Rousseau, e che gli eventuali interlocutori accettino di scendere sul medesimo *terreno retorico* offerto dalle argomentazioni e dal tono della sua opera. Questi due obiettivi saranno realizzati in parte, ma ciò costituirà per lui un successo largamente sufficiente per eleggere il progetto di *verità* e *virtù*²⁷ a scopo sommo della propria esistenza.

Rousseau finisce così per adottare due atteggiamenti fondamentali. In primo luogo, con efficace ironia socratica, egli storna qualsiasi accusa di "impostura" e "millanteria", proponendosi fin dall'inizio in un ruolo ambiguo, ma difficilmente attaccabile. Il "cittadino di Ginevra" (come si firma in calce al titolo dell'opera) offre al lettore un duplice profilo: da un lato è un "uomo comune", che addita la virtù senza pretendere di incarnarla; dall'altro è il *pharmakos*, che, incarnando la virtù in un mondo corrotto, è destinato a divenirne la vittima sacrificale.

Inoltre, nonostante rivendichi ancora un riconoscimento sproporzionato alla sua origine sociale, Rousseau sceglie, questa volta, di giocare la sua partita non più sul terreno della "saggezza mondana", bensì su quello della "saggezza filosofica". Quest'ultima appartiene a un ordine di valori incomparabilmente superiore. A tale saggezza, si può sacrificare anche il rispetto della *politesse*. Chi penetra nella sfera sublime dei beni universali ed eterni diventa immediatamente meno soggetto alla derisione e al disprezzo sociale. Egli può ancora subire la disapprovazione del gruppo, ma non perché si distingue dagli altri a causa di una debolezza evidente o di una tara psicologica. Ciò che ora lo rende scandaloso e incongruente – la difesa della virtù – è anche ciò che gli fornisce una *superiorità morale*.

²⁷ «Je sçais d'avance avec quels grand mots on m'attaquera. Lumières, connaissances, loix, morale, raison, bienveillance, égards, douceur, aménité, politesse, éducation, etc. A tout cela je ne répondrai que par deux autres mots, qui sonnent encore plus fort à mon oreille. Vertu, vérité! m'écrirai-je sans cesse; vérité, vertu!». J.-J. Rousseau, *Lettre à M. l'abbé Raynal*, in *Discours sur les sciences et les arts*, in O. C., cit., vol. III, p. 33.

Il *Discours sur les sciences et les arts* permette quindi al proprio autore di presentarsi in una luce tale da scongiurare, almeno in un primo tempo, i rischi di ridicolo. Ogni atto di scherno che il pubblico esprimerà nei suoi confronti è già anticipato e neutralizzato all'interno dell'opera. Rousseau ha preparato una trappola efficace per il suo lettore: "Chi riderà di me, mi darà ragione". «Parmi nous, il est vrai, Socrate n'eût point bû la cigue; mais il eût bû dans une coupe encore plus amere, la raillerie insultante, et le mépris pire cent fois que la mort»²⁸.

L'appello ad una rude virtù – mitica ma mai disprezzabile neppure nella raffinata Francia del XVIII secolo – consente di legittimare ogni infrazione di quel "buon ordine" che Rousseau disprezzerà apertamente nelle *Confessions*. In questo modo, all'ombra di autorità ideali quali Sparta, la Roma delle origini, ecc., l'autore del *Discours* può attaccare frontalmente la morale aristocratica della *politesse* e della *bienséance*, minando così, nel medesimo tempo, il rispetto delle gerarchie che essa sancisce.

L'alazon infrange in modo consapevole o inconsapevole le buone regole del vivere sociale per ottenere una propria egocentrica soddisfazione. Il portavoce della virtù infrange le stesse regole per appellarsi a un ordine morale superiore, di cui egli è un isolato promotore. L'infrazione, in questo caso, non è frutto di amor proprio, ma di amore per il bene pubblico. Ma è evidente che, nonostante le efficaci precauzioni, la svolta narrativa di Rousseau presenta diversi punti deboli. Il più importante tra di essi riguarda l'ambiguità del suo ruolo attuale, oscillante tra il semplice ambasciatore della virtù e l'incarnazione del saggio antico.

Un semplice ambasciatore della virtù, ossia uno dei tanti predicatori della morale, non può, come tale, pretendere i medesimi privilegi che spettano alla persona realmente virtuosa. Quest'ultima, se vive in un mondo corrotto, agirà sempre nei confronti del costume comune in modo *eccentrico*. E tale eccentricità può spaventare, essere invidiata, ma incute comunque una dose di venerazione e rispetto. Quanto al semplice predicatore di morale, una volta esaurito il proprio ruolo e additata l'irraggiungibile virtù, deve conformarsi alla "saggezza mondana". Non gli sarà richiesta una prestazione eroica, ma almeno la decenza.

Dopo aver invocato un'alleanza tra i veri sapienti, ossia gli individui capaci di virtù, e i governanti («Que les savans du premier ordre trouvent dans leurs cours d'honorables aziles»²⁹), Rousseau conclude il discorso, facendo un cenno alla propria condizione. Egli si presenta sotto le spoglie dimesse del semplice predicatore della virtù: «Pour nous, hommes vulgaires, à qui le Ciel n'a point départi de si grans talens et qu'il ne destine pas à tant de gloire, restons dans nôtre obscurité»³⁰. Nella prefazione, però, l'autore esordisce in modo ben più

²⁸ J.-J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, cit., p. 15, corsivi nostri.

²⁹ *Ivi*, p. 30.

³⁰ *Ibidem*.

solenne e provocatorio: «Heurtant de front ce qui fait aujourd'hui l'admiration des hommes, je ne puis m'attendre qu'à un blâme universel [...] je ne me soucie de plaire aux Beaux-Esprits, ni au Gens à la mode»³¹. Spetterà, dunque, al pubblico decidere quale dei due volti corrisponda in modo più plausibile alla figura dell'autore.

3.

Sappiamo che la provocazione è piaciuta, il *Discours* è stato premiato dall'Accademia di Digione nel 1750 e la sua pubblicazione ha suscitato interesse, polemiche, obiezioni e risposte pubbliche. Soprattutto, il nuovo personaggio del "Citoyen de Genève", come Rousseau si firma in calce alla prima pagina dell'opera, gli ha finalmente procurato quel riconoscimento e quella celebrità che, per ben nove anni, egli ha inseguito con impazienza dal giorno del suo arrivo a Parigi. Ma il consenso del pubblico è condizionato: la tesi del *Discours* è considerata come un paradosso stimolante, ma non un'argomentazione da prendere *sul serio*, alla lettera. L'eloquenza è giudicata il pregio maggiore dell'opera. Quanto all'autore, si tratta di uno spericolato ambasciatore della virtù.

In poche parole, lo spettro dell'*alazon* non è neppure ora del tutto fugato. Al "cittadino di Ginevra" si accorda un plauso, ma gli si richiede anche un *ridimensionamento*. Si tratta di non confondere il talento dell'oratore con la virtù del saggio, la bellezza del discorso con lo splendore dell'azione. È contro il rischio di questa confusione che il re di Polonia Stanislao formula l'obiezione destinata a divenire ricorrente nei confronti dell'autore del *Discours*. Nella sua replica pubblica al sovrano, Rousseau la riporta in questi termini: «On me taxe par des Phrases fort agréablement arrangées de contradiction entre ma conduite et ma doctrine»³².

Ammettere la contraddizione significa svuotare di enfasi e solennità il conflitto tra il pensiero dell'autore e le opinioni del secolo. Rousseau non è un novello Socrate, ma solo un infiammato predicatore della virtù, come già ne esistono numerosi. In effetti, la risposta che egli dà a Stanislao è impeccabile. La contraddizione è accettata, nonostante sia formulata in maniera accattivante: «J'adore la Vertu, mon cœur me rend ce témoignage; il me dit trop aussi, combien il y a loin de cet amour à la pratique qui fait l'homme vertueux»³³. Noi "uomini comuni" non possiamo che adorare e venerare la virtù, poiché siamo coscienti quanto sia difficile incarnarla. Di fronte al re di Polonia, Rousseau non rischia di farsi passare per ciò che *non è*.

Ma solo un anno dopo, nella *Préface* della commedia *Narcisse ou l'amant de lui-même*, il progetto di *verità* e *virtù* viene interpretato con una radicalità ben

³¹ Ivi, p. 3.

³² J.-J. Rousseau, *Observations de J.-J. Rousseau, sur la Réponse à son Discours*, in *Discours sur les sciences et les arts*, cit., p. 38.

³³ Ivi, p. 39.

diversa. La svolta narrativa, d'altra parte, per realizzarsi completamente deve esibire una forte cesura tra il personaggio attuale (il "cittadino di Ginevra") e il personaggio del passato (il letterato arrivista). Questa esigenza spinge Rousseau a ritornare sulla *querelle* sollevata dal *Discours*, ampliando però in modo decisivo la portata delle sue rivendicazioni. Le concessioni fatte al re Stanislao sono ora rinnegate. Il riconoscimento della propria figura d'autore non può essere condizionata. Rousseau gioca al rialzo nei confronti del pubblico: la sua parola deve essere presa alla lettera.

Se questo è l'obiettivo, bisogna ridefinire due assunti importanti avanzati dai propri avversari: 1) «Ils prétendent que je ne pense pas un mot des vérités que j'ai soutenues»³⁴; 2) «Ils prétendent encore que ma conduite est en contradiction avec mes principes»³⁵. Alle usuali obiezioni, Rousseau risponde attraverso un accumulo più o meno coerente di giustificazioni. Ma ciò che ci interessa, questa volta, è la resistenza che egli oppone alle richieste di *smorzare i toni* e di *ridimensionare il proprio ruolo*. Di fronte a coloro che hanno osato criticarlo, egli presenta non il volto umile del predicatore di virtù, ma quello sublime del maestro di virtù.

Il primo passo consiste nel *rinnegare* la propria identità precedente, enfatizzando una frattura nella continuità biografica. La svolta narrativa non deve limitarsi a coinvolgere l'esperienza privata, ma deve assumere una consistenza pubblica attraverso il *topos* della conversione. Si pongono così i presupposti essenziali per configurare un intreccio agiografico. L'autore confessa di essere stato, lui per primo, succube del fascino illusorio delle scienze e delle arti: «Il n'est pas étonnant que durant ces tems de préjugés et d'erreurs où j'estimois tant la qualité d'Auteur j'aye quelquefois aspiré à l'obtenir moi-même»³⁶. Non nega, quindi, di aver aspirato *come tutti* al successo, ma questa è una *storia vecchia*. Egli è ormai un'altra persona: «Il y a long-tems que je ne mets plus à toutes ces choses aucune espèce de prétention»³⁷.

Nella risposta al re Stanislao, Rousseau si era scusato di aver dovuto parlare di sé: «La vérité est si indépendante de ceux qui l'attaquent et de ceux qui la défendent, que les auteurs qui en disputent devoient bien s'oublier réciproquement»³⁸. L'autore non conta in quanto persona, ma come *portavoce* della verità. Su quest'ultima deve concentrarsi la vigilanza del pubblico, non su coloro che, in modo più o meno irreprensibile, se ne fanno i portatori occasionali. Le personalità degli interlocutori, le loro biografie, devono dunque scivolare a margine della discussione.

Nella *Préface* del *Narcisse*, Rousseau smentisce questo principio e, tornando a difendere la propria tesi, mostra l'impossibilità di scindere l'*enunciato specula-*

³⁴ J.-J. Rousseau, *Préface*, in *Narcisse ou l'amant de lui-même*, O. C., II, cit., p. 961.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ivi*, p. 962.

³⁷ *Ivi*, p. 963.

³⁸ J.-J. Rousseau, *Observations de J.-J. Rousseau, sur la Réponse à son Discours*, cit., p. 40.

tivo dal soggetto storico dell'enunciazione. Ma non si tratta solo di sottolineare, come avviene nella più antica tradizione oratoria, le qualità morali dell'oratore, bensì di rendere quest'ultimo vero e proprio oggetto di discussione e valutazione. L'attenzione del pubblico è ora risolutamente *spostata* dall'enunciato speculativo al soggetto storico dell'enunciazione.

Nuovamente, Rousseau si premunisce contro ogni tentativo di attribuirgli un ruolo in qualche "commedia del filosofo": «on m'attaquera avec des plaisanteries, et je ne me défendrai qu'avec des raisons»³⁹. Questo sprezzo così ostentato del ridicolo e dello scherno dissimula in realtà, come innumerevoli esempi delle *Confessions* confermano, una vera e propria ossessione del verdetto altrui e, in particolare, l'angoscia di ricadere nel copione dell'*alazon*, ossia di subire la derisione pubblica. Ma il successo ottenuto con il *Discours* e, immediatamente dopo, con l'opera *Le Devin du Village*, presentata nell'ottobre del 1752 davanti al Re, sembra infondere in Rousseau un'audacia straordinaria.

Il riconoscimento delle autorità culturali e politiche (l'Accademia di Digione e la corte), lo sollecita ad alzare la posta per ciò che riguarda le proprie ambizioni espressive. D'ora in poi, l'espressione di sé non deve limitarsi all'*eloquenza*, ma deve includere la propria *condotta*. I meriti non devono solo riguardare, come avviene comunemente nell'*homme de lettre*, il suo *discorso* e la sua opera, ma anche le sue *azioni* quotidiane. Nel libro VIII delle *Confessions*, Rousseau elabora, a posteriori, una descrizione sagace delle circostanze, in cui questa "effervescenza morale" si sia impadronita di lui. Il metodo genealogico permette di ricollocare in un contesto narrativo più perspicuo le azioni compiute nel passato. Riportiamo il passo per intero:

L'année suivante 1750, comme je ne songeois plus à mon discours, j'appris qu'il avoit remporté le prix à Dijon. Cette nouvelle réveilla toutes les idées qui me l'avoient dicté, les anima d'une nouvelle force et acheva de mettre en fermentation dans mon cœur ce premier levain d'heroïsme et de vertu que mon Pere et ma patrie et Plutarque y avoient mis dans mon enfance. Je ne trouvais plus rien de grand et de beau que d'être libre et vertueux, au dessus de la fortune et de l'opinion, et de suffire à soi-même. Quoique la mauvais honte et la crainte des sifflets m'empêchassent de me conduire d'abord sur ces principes et de rompre brusquement en visière aux maximes de mon siècle, j'en eus dès lors la volonté décidée⁴⁰

L'autobiografo mostra quali presupposti "interiori" hanno fatto sì che, in un dato momento della vita, si sia imposta a lui una svolta narrativa, ossia un modo di situare le sue azioni rispetto a nuovi obiettivi morali (libertà, virtù, autosufficienza, ecc.). Tale svolta assume le caratteristiche di una *vocazione*, ossia di un progetto di vita che implica una ridefinizione radicale della propria identità personale e dei propri beni più desiderabili. Di conseguenza, nel brano citato, vi

³⁹ J.-J. Rousseau, *Préface*, in *Narcisse ou l'amant de lui-même*, cit., p. 959.

⁴⁰ J.-J. Rousseau, *Confessions*, libro VIII, cit., p. 356.

sono in gioco *due cornici narrative* all'interno delle quali un medesimo agente storico colloca, *in due momenti diversi*, le proprie azioni e interpreta il proprio ruolo: la cornice dell'*autenticità*, utilizzata dal Rousseau del 1769, anno di stesura del libro VII, e la cornice di *verità e virtù*, utilizzata dal Rousseau del 1750, anno dell'effervescenza morale.

La prima cornice include la seconda e ne governa il significato globale. L'autobiografo ci racconta come, in un certo periodo della sua vita, ha preso forma *in lui* un nuovo personaggio da interpretare e un nuovo paradigma narrativo da applicare alla deliberazione e alla giustificazione dei propri atti. Così facendo, il Rousseau del 1769 compie nei propri confronti un'esemplare *genealogia della morale*. La cornice narrativa dell'autenticità permette, infatti, di *ricostruire la storia dell'eroe virtuoso alla luce della storia dell'eroe sensibile*. Dietro la posa solenne del paladino della virtù, che abbraccia i principi dell'autonomia morale e del distacco stoico nei confronti dei beni mondani (la "fortuna" e l'"opinione"), vediamo affiorare le *circostanze extramoral*i che hanno provocato la vocazione sublime.

Il paradigma narrativo dell'autenticità rivela che i principi morali, necessari ed eterni, non hanno, *da soli*, forza sufficiente per ispirare la condotta dell'eroe virtuoso. Essi giungono a incarnarsi sotto la pressione di circostanze fortuite e di motivi che non hanno carattere morale. Nel caso di Jean-Jacques, è evidente l'influenza che sulla sua riforma morale hanno le *visioni romanzesche* e l'*ambizione mondana*. È il successo ottenuto dal *Discours* che funge da causa scatenante nei confronti del progetto di verità e virtù. Inoltre, le visioni romanzesche, non del tutto dissipate neppure nell'uomo adulto, determinano una costante predisposizione al vagheggiamento di imprese sublimi. Il "primo lievito di eroismo", infatti, è costituito dall'abbinamento tra la figura paterna e la lettura di Plutarco.

Nel libro I delle *Confessions*, l'incontro con i *romanzi* e le biografie di Plutarco, che in Jean-Jacques costituiscono due esperienze di lettura indistinguibili, è favorito dal padre. Di quest'epoca della vita, che segna in lui il radicamento irrimediabile delle visioni romanzesche, l'autobiografo scrive: «je me croyois Grec ou Romain; je devenois le personnage dont je lisois la vie»⁴¹. (Il "primo lievito di eroismo" acquista così, ai nostri occhi, i contorni di quella patologia, molto diffusa nella modernità, che il XX secolo battezzerà *bovarismo*.)

All'età di circa trentotto anni, Rousseau sembra avere finalmente l'occasione d'interpretare il ruolo che fin dall'infanzia lo ha affascinato. Nella scelta della virtù entrano, quindi, una serie di motivi che devono essere ricondotti ad una delle tipiche debolezze dell'eroe sensibile, la fantasticheria. L'espressione della *forza*, sulla quale ogni grande virtù deve poggiare, è motivata, nella ricostruzione genealogica delle *Confessions*, da una delle *debolezze* mai sanate della personalità

⁴¹ J.-J. Rousseau, *Confessions*, libro I, cit., p. 9.

di Jean-Jacques. Questa contraddizione potenziale sarà considerata retrospettivamente, dal Rousseau del 1769, la chiave di lettura del clamoroso fallimento, cui andrà incontro il progetto di verità e virtù messo all'ordine del giorno nel 1750.

A rendere più difficile la sua posizione, ci pensa lo stesso Rousseau nella *Préface* del *Narcisse*. Nella conclusione, egli non solo giunge a negare che esista una contraddizione tra le sue azioni e i suoi principi, ma lancia apertamente una sfida ai suoi avversari. Il *Discours* ha senso, secondo i suoi detrattori, solo a patto di leggerlo come un abile sofisma o una provocazione brillante. Per confutare questi loro attacchi, Rousseau li sollecita a *puntare gli occhi sulla persona* stessa dell'autore. Le sue *azioni*, d'ora in poi, *si faranno garanti* del carattere letterale del suo discorso. Il *corpo* del filosofo si rende testimone dello *spirito* con il quale deve essere compresa la sua lettera scritta.

L'appello agli avversari è diretto: «Je conseille donc à ceux qui sont si ardens à chercher des reproches à me faire, de vouloir mieux étudier mes principes et mieux observer ma conduite, avant que de m'y taxer de contradiction et d'inconséquence»⁴². Qualche riga più avanti, il medesimo invito è ripreso, ma in modo ancora più risoluto: «s'ils remarquent en un mot que l'amour de la réputation me fasse oublier celui de la vertu, je les pries de m'en avertir, et même publiquement, et je leur promets de jeter à l'instant au feu mes Ecrits et mes Livres»⁴³. Solo un uomo incrollabilmente certo del proprio rigore morale può parlare in questo modo oppure un inveterato spacccone o, ancora peggio, un impostore. Alcuni, in effetti, accuseranno Rousseau di essere un impostore, un ipocrita. Altri, meno in malafede e più vicini a lui, prenderanno questi proclami per delle esagerazioni o delle stravaganze. In ogni caso, sia di fronte agli amici che ai detrattori, egli si ritrova ancora una volta a essere condannato al copione dell'*alazon*. La cornice narrativa del saggio solitario, che doveva finalmente liberarlo dai rischi di derisione e dalle angosce di non riconoscimento, sembra invece spingerlo ancora di più nel ruolo aborrito del sognatore ossessionato, del perturbatore consapevole o inconsapevole dell'ordine sociale, esponendolo all'attribuzione decisiva del titolo di *misantropo*.

Il fallimento del progetto di verità e virtù non risulterà subito evidente, in quanto Rousseau vi andrà incontro in modo progressivo. In ogni caso, ciò fornirà ad alcuni autorevoli testimoni storici, i *philosophes* in particolare, un'incontestabile chiave di lettura della sua vita e della sua personalità nei termini di una commedia del *misantropo*. Fin dal suo esordio letterario, d'altra parte, egli ha suscitato su di sé tutta una serie di epiteti che ben concordano con l'area semantica individuata dall'*alazon*. Lo ricorda lo stesso Raymond Trousson in *Rousseau et sa fortune littéraire* del 1977:

Dès à présent en tout cas, Rousseau a droit à une série d'épithètes malsonnantes: Diogène, charlatan, apôtre de l'ignorance, cynique, sophiste; et comme une gloire

⁴² J.-J. Rousseau, *Préface*, in *Narcisse ou l'amant de lui-même*, cit., p. 973.

⁴³ Ivi, p. 974.

Una genealogia del discorso autobiografico moderno

n'est pas complète sans caricature, Voltaire croqua Jean-Jacques dans un *Timon* assez piquant qui commençait ainsi: "Dieu merci! j'ai brûlé tous mes livres, me dit hier Timon..." Rousseau réussissait cet autre paradoxe de récolter la célébrité pour un écrit qu'on ne prenait pas au sérieux.⁴⁴

Bisogna d'altra parte sottolineare come i coautori della storia di Rousseau, soprattutto i suoi ex alleati ed ex amici (Voltaire, Diderot, Grimm, ecc.), non abbiano compiuto in modo arbitrario un'attribuzione di personalità nei suoi confronti. Il "cittadino di Ginevra", oltre ad essere protagonista della propria narrazione agiografica, è pur sempre un semplice personaggio nelle narrazioni degli attori sociali che gli sono più vicini. Un buon numero di queste narrazioni concordano, come abbiamo detto, nella scelta di comprendere il comportamento di Rousseau in una cornice narrativa comica o satirica, dove risulta fondamentale un fattore idiosincratico: un'*idée fixe* o una *fantasia privata e ossessionante* o ciò che la lingua inglese definisce *humor*. Tale termine, scrive Frye, è il nome generale della passione dominante, da cui dipende l'assurdità del personaggio negativo della commedia: «La funzione drammatica dell'"humor" è esprimere uno stato di quella che può essere definita schiavitù rituale. Egli è ossessionato dal suo *humor* e la sua funzione nel dramma è soprattutto quella di ripetere la sua ossessione»⁴⁵.

Rousseau è il primo a essere consapevole dei rischi che corre, volendo proclamare pubblicamente il suo progetto di verità e virtù. Tutte le sue scelte, dalla decisione di vivere del proprio mestiere di copista al ritiro in campagna, lo rendono sempre più simile al ritratto del misantropo, così come Molière lo ha esemplarmente dipinto un secolo prima (il *Misanthrope* è rappresentato la prima volta nel 1666). Ciò che gli permette di replicare, in un primo tempo, a questa descrizione, è che lui, a differenza di Alceste, ha conquistato la *serenità* o è sul punto di conquistarla.

Nella seconda lettera a Malesherbes del 1762, Rousseau sostiene ancora questa tesi, nonostante la sua condizione solitaria si sia già trasformata in un *esilio infelice*, turbato da continui conflitti e da manie persecutorie. È un'immagine del tutto illusoria, quella che ormai fornisce della propria autosufficienza: «l'état où je me suis mis est le seul où l'homme puisse vivre bon et heureux, puisqu'il est le plus independant de tous, et le seul où on ne se trouve jamais pour son propre avantage dans la nécessité de nuire à autrui»⁴⁶.

La grande occasione mancata del progetto di verità e virtù si è presentata cinque anni prima, quando Rousseau si è trasferito all'Ermitage, nella residenza in campagna di Mme d'Épinay, abbandonando definitivamente Parigi. Invece di coronare le sue ambizioni di saggio solitario e felice, però, il soggiorno campestre darà l'occasione a Rousseau di coprirsi di ridicolo, a causa dell'innamoramento

⁴⁴ R. Trousson *Rousseau et sa fortune littéraire*, Nizet, Paris 1977, p. 13.

⁴⁵ N. Frye, *Anatomia della critica*, cit., p. 223.

⁴⁶ J.-J. Rousseau, *Lettres à Malesherbes*, lettera I, in *O.C.*, vol. I, p. 1137.

importuno per una donna più giovane di lui e già impegnata sentimentalmente, Mme d'Houdetot. Allo scacco della passione non corrisposta si aggiunge poi la rottura delle amicizie consolidate con la d'Épinay, Grimm e più tardi Diderot. Dopo l'Hermitage, insomma, Rousseau è, per molti testimoni storici, irrimediabilmente *prigioniero del suo personaggio*, il misantropo, ossia una delle più tipiche incarnazioni dell'*alazon* nel Settecento francese.

4.

La caratteristica di Alceste, nella commedia di Molière, è quella di essere la vittima principale dei suoi difetti e delle sue manie. Per questo stesso motivo egli è un personaggio ridicolo, in quanto i danni che egli infligge agli altri sono sempre leggeri rispetto a quelli che riesce a infliggere a se stesso. L'intera sua condotta rientra sotto la categoria della *bizarrierie*, termine chiave usato da Philinte nelle prime battute dell'opera, rivolgendosi ad Alceste («Mais encore dites-moi quelle bizarreries...»⁴⁷). Nelle note all'opera, Georges Couton scrive: «Le mot est fort et désigne un dérèglement durable et profond»⁴⁸. Siamo, quindi, confrontati ad una *patologia* che condiziona in modo costante i discorsi e le azioni del protagonista. Questa «sregolatezza» si manifesta attraverso un *sintomo* tipico, il carattere *sproporzionato* e *inopportuno* delle risposte nei confronti dei fenomeni provenienti dall'ambiente sociale.

È in ragione di questi tratti del suo carattere che i proclami di virtù di Alceste sono ogni volta ridimensionati dal *raisonneur* Philinte. Tali proclami, innanzitutto, appaiono sospetti. Si percepisce dietro l'impeto accusatorio di Alceste un eccesso dovuto non alle occasioni di denuncia per lo stato di corruzione della società, ma piuttosto suscitato da un *ressentiment* personale, clandestino e ingiustificato. La lotta per la giustizia diventa, nel personaggio di Molière, una questione di puntiglio, se non di rivalsa. La più grande virtù è da lui scomodata per faccende meschine, lo scandalo è sollevato per delle inezie. Un tale paladino della morale non saprà mai colpire che degli obiettivi chimerici e combattere che dei nemici apparenti. La sua lotta per il risanamento dei costumi non è mai pertinente, e in questo si rivela l'incompetenza morale di Alceste.

Ciò che sollecita il verdetto derisorio del pubblico non è la semplice patologia, ma la patologia mascherata da salute. Per il malato ci sono la compassione e le cure, ma per il malato che grida la propria salute c'è, innanzitutto, il riso come cura. Paul Bénichou, in *Morales du grand siècle*, ha espresso perfettamente i tratti che rendono ridicola la rivolta di Alceste:

cet égocentrisme puéril et désemparé, cette fuite constante dans la bouderie, ce désir de solitude qui dissimule mal la douleur d'être trop seul, ce langage démesuré

⁴⁷ Molière, *Le Tartuffe*, *Dom Juan*, *Le Misanthrope*, Gallimard, Paris 1971 e 1973, p. 237.

⁴⁸ Ivi, p. 369.

qui trahit plus de dépit que de vertu, ces exhibitions constantes de sa colère, par lesquelles il discrédite même son bon droit, tout cela fait bien d'Alceste le personnage divertissant que voyaient en lui les contemporains.⁴⁹

Lo stesso Rousseau, nella *Lettre à d'Alembert* scritta nel 1758, pur tentando di riscattare la figura del misantropo dal ritratto ridicolo che ne fa Molière, non può negare che Alceste sia un cattivo difensore della virtù. Molière, dunque, non è accusato di aver reso ridicola la virtù, ma di aver reso ridicolo chi, in effetti, si comportava in modo ridicolo: «le tort de Molière n'est pas d'avoir fait du Misanthrope un homme en colère et bilieux, mais de lui avoir donné des fureurs puérils sur des sujets qui ne devaient pas l'émouvoir»⁵⁰.

Rousseau evoca una figura positiva di misantropo. Egli vorrebbe che Molière avesse dipinto un Alceste senza le sue debolezze, in modo tale che questi e non Philinte fosse il personaggio positivo del dramma. La figura del misantropo deve essere riabilitato, poiché una lunga tradizione letteraria ne ha presentato solo una versione caricaturale. Rousseau sente che gli sarà ormai impossibile sfuggire a questo personaggio che una parte consistente dell'opinione pubblica gli attribuisce. Nella *Lettre à d'Alembert*, coglie allora l'occasione per strappare il misantropo dalla sfera che tradizionalmente lo avvicina all'*alazon*. Vi è un misantropo *impostore*, dice Rousseau, ed è quello che ha dipinto Molière con il personaggio di Alceste. Ma vi è anche un misantropo *onesto* e, di quest'ultimo, io sono un perfetto esemplare.

Molti degli scritti di Rousseau successivi alla *querelle* con i *philosophes*, soprattutto quelli di carattere autobiografico, testimoniano di questo sforzo per *contestare* l'attribuzione del ruolo di misantropo e il dramma ridicolo a cui è destinato. Le *Confessions* costituiscono, ovviamente, un'ulteriore tappa in questa *replica* nei confronti del verdetto comico. Due ci sembrano le principali strategie difensive che Rousseau utilizza nelle *Confessions* per respingere l'accusa di misantropia o giustificarsi da essa. La prima strategia si avvale prevalentemente del genere apologetico. La legge del genere prevede che il protagonista della narrazione sia un eroe positivo, dotato di grandi e rare qualità morali, confrontato con un mondo che non sempre è disposto a riconoscere il suo merito. Vi sono quindi dei detrattori, degli avversari, dei nemici contro i quali l'apologeta combatte per guadagnarsi il favore del pubblico.

Una variante dell'apologia con conclusione felice – si pensi alla *Vita* di Vico –, si ha quando l'esito della lotta per il riconoscimento “positivo” diventa incerta, se non del tutto disperata. Rousseau si è trovato anche in questa circostanza, come dimostra il testo di *Rousseau juge de Jean-Jacques*. L'apologia assume allora un tono catastrofico, e l'eroe trionfante veste i panni della vittima sacrificale, del *pharmakos*. Gli ostacoli frapposti dai nemici assumono ora proporzioni soverchianti e persecutorie. Il motore occulto dell'intreccio diviene

⁴⁹ P. Bénichou, *Morales du grand siècle*, Gallimard, Paris 1948, p. 289.

⁵⁰ J.-J. Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur son article "Genève"*, Garnier-Flammarion, Paris 1967, p. 101.

un complotto universale. Nonostante, però, il destino dell'eroe si presenti così funesto, l'esaltazione apologetica non è smorzata, anzi trae una maggiore solennità dal presentimento del martirio. In questa variante, i toni apocalittici e la cornice agiografica sono l'ennesima manifestazione della sregolatezza dell'individuo e delle sue esagerazioni: più Rousseau proclama una stoica indifferenza di fronte all'opinione pubblica, più l'opinione pubblica lo riconosce nel personaggio ridicolo.

Questo circolo vizioso viene rotto quando Rousseau adotta la seconda strategia difensiva, quelle che si avvale del paradigma narrativo dell'autenticità. La forma particolare, che il metodo genealogico e l'imperativo di sincerità imprimono al genere autobiografico, consentono di *ridescrivere la vicenda ridicola del misantropo come la vicenda patetica dell'eroe sensibile*. La grande invenzione delle *Confessions* consiste nella contestazione della *maschera comica*. Dietro l'espressione ridicola e deforme del bilioso, vi è tutta una vicenda di *affetti*, di *fantasticherie*, di *slanci* e *sconfitte*, di *elucubrazioni* che mai nessuno ha raccontato.

Dobbiamo ricordarci della definizione di "ridicolo" offerta da Aristotele nella *Poetica* e che probabilmente coglie una costante antropologica del genere comico: «Il ridicolo è infatti un errore e una bruttezza indolore e che non reca danno, proprio come la maschera comica è qualcosa di brutto e di stravolto senza sofferenza»⁵¹. Nel sistema dei generi tradizionali non si può ridere di una persona e compiangere la contemporaneamente. Il marchio del ridicolo sospende ogni immediata solidarietà e rompe il vincolo della compassione. Rousseau concepisce la narrazione autobiografica come la possibilità di operare uno *scostamento fondamentale dell'attenzione* che il pubblico riserva all'*alazon*. Lo sguardo della platea è attratto dal *macchinismo esteriore* del personaggio ossessionato. Il discorso autobiografico sospende l'azione, e dà la *parola* alla vittima comica. Tale parola, di rimando, sollecita il *pathos* dello spettatore, ora ricondotto al ruolo di lettore isolato e posto di fronte al monologo del personaggio⁵².

L'autobiografia, in Rousseau, si costituisce come quel genere discorsivo che permette di far affiorare l'*espressione dolorosa e sublime che la prospettiva comica ha rimosso*. L'*enfasi* comica si concentra sugli automatismi verbali e gestuali del personaggio *nel presente*, l'*enfasi* autobiografica indaga ed espone la *cause*

⁵¹ Aristotele, *Poetica*, Rizzoli, Milano 1987 e 1994, p. 131 (49 b).

⁵² Questa strategia è resa esplicita all'inizio del primo libro delle *Confessions*, quando Rousseau invita il lettore, chiamato al cospetto di Dio – il testimone onnisciente – a esercitare su di sé la stessa autoanalisi, lo stesso lavoro espressivo e genealogico che l'autore ha realizzato scrivendo la storia della propria vita. Invece di integrare il gruppo sociale che giudica le azioni pubbliche di Rousseau in base a valori condivisi, ogni lettore deve misurare "in separata sede" tutta la propria vita interiore (fantasie, debolezze, incoerenze) con quella dell'autore. «Etre éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables: qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur aux pieds de ton trône avec la même sincérité; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose: *je fus meilleur que cet homme-là*», J.-J. Rousseau, *Confessions*, libro I, cit., p. 5.

segrete di questi automatismi, rievocando le *fantasie private* e gli *affetti ambivalenti* del personaggio *nel passato*. La commedia accentua le espressioni di sé incontrollate, l'autobiografia pone sotto controllo anche le espressioni di sé più indeterminate e inarticolate.

Frye, esponendo la sua teoria dei modi, compie un'osservazione marginale che appare, per il nostro discorso, di grande rilevanza. Egli scrive: «È molto difficile analizzare dall'interno un caso di fissazione o anche di ipocrisia attraverso un mezzo espressivo come il teatro [...]. L'analisi della fissazione appartiene di diritto alla narrazione in prosa o a un mezzo semidrammatico come il monologo di Browning»⁵³.

L'eroe sensibile delle *Confessions* è l'*alazon* visto dall'interno. Il *privilegio espressivo* permette all'eroe sensibile, per il tramite dell'inchiesta autobiografica e del lavoro stilistico che essa comporta, di *redimere le proprie idiosincrasie*, rendendole degne di *pathos* e di *ammirazione*. La maschera comica di Jean-Jacques, quando si agita scompostamente per ottenere il giusto salario dall'ambasciatore, presenta un'espressione "brutta", "stravolta" e "senza sofferenza". Jean-Jacques non geme, ma ruggisce al vento. Ridescritta secondo il paradigma narrativo dell'autenticità, la medesima circostanza lascia spazio all'evocazione letteraria efficace di sentimenti feriti e di idee sublimi: il segretario dell'ambasciatore non pensa a se stesso, al proprio interesse individuale, ma è trasportato dall'indignazione nei confronti dell'ingiustizia sociale, delle istituzioni corrotte, della scarsa solidarietà tra persone di ceto diverso, ecc. La sua immaginazione ha trasformato una situazione ordinaria, se non addirittura meschina, in uno scenario eroico e solenne. La *bellezza* non è nei gesti del segretario, ma nelle *visioni romanzesche* che animano le sue eccessive rivendicazioni.

Il compito del paradigma narrativo dell'autenticità non è quello di *riscattare moralmente* l'eroe, il quale, nonostante il privilegio espressivo che gli è accordato, non può apparire più nobile e virtuoso di quanto non sia effettivamente. Lo scopo è piuttosto quello di *discreditarne i criteri d'identificazione della vittima comica*, denunciando l'*insensibilità* del gruppo sociale riunito che emette il verdetto di scherno. L'enfasi autobiografica mette in evidenza la *vulnerabilità* del singolo nei confronti della *forza* del gruppo e dello spirito gregario che lo anima. È così legittimo il *senso di superiorità* della platea nei confronti dei fallimenti e delle contraddizioni del misantropo, è così innocua la pratica pubblica della derisione? Queste sono le domande implicite che la narrazione autobiografica pone allo scenario comico allestito dalla commedia.

Tutta la strategia di Rousseau, in modo implicito nell'*Héloïse* ed esplicito nelle *Confessions*, tende a rompere la *solidarietà* del gruppo di spettatori gregari, riuniti a rappresentare il "buon ordine" della società; essi verranno interpellati separatamente, affinché sia possibile stabilire un legame d'intimità tra ognuno di loro e la vittima comica. Questo meccanismo tende, inoltre, a rivelare la sotterranea parentela tra l'*alazon* della commedia e il *pharmakos* della tragedia. Il

⁵³ N. Frye, *Anatomia della critica*, cit., p. 54.

riso è denunciato, allora, come una forma ritualizzata di linciaggio, che veicola comunque una dose di aggressività non proprio innocente. Anche questo aspetto è richiamato da Frye, esaminando i modi della commedia ironica:

Studiando la commedia ironica dobbiamo incominciare con il tema dell'esclusione del *pharmakos* dal punto di vista della società. [...] L'insistere sul tema della vendetta sociale contro il singolo, per quanto disonesto egli possa essere, tende a farlo considerare meno colpevole e a sottolineare le colpe della società.⁵⁴

I libri delle *Confessions*, nel loro insieme, costituiscono un'audace e inaudita replica della vittima comica all'insensibilità del pubblico, e compiono un lavoro espressivo senza precedenti per rendere visibile e riconoscibile tutta una sfera dell'esperienza individuale che il ritratto ridicolo costringeva all'inespressività. Un esempio particolarmente significativo di quanto appena detto è rappresentato da un lungo brano del libro IX. In esso, Rousseau fornisce un'analisi del proprio comportamento durante l'entusiasmo per il progetto di verità e virtù.

L'autobiografo ripercorre in modo lucido le tappe di quell'"effervescenza morale" che si è conclusa con il fallimento del personaggio virtuoso. Tutte le proprie debolezze e propri errori sono individuati con acume. Rousseau concorda ormai con gli avversari: il ruolo del saggio non gli corrispondeva, era sproporzionato per le sue effettive risorse morali. Ma l'esito negativo del suo progetto non deve giustificare una facile condanna nei suoi confronti. Il lettore è invitato, allora, a sospendere il giudizio e a penetrare nella complessa personalità di Jean-Jacques:

Jusques là j'avois été bon; dès lors je devins vertueux, ou du moins enivré de la vertu. Cette ivresse avoit commencé dans ma tête, mais elle avoit passé dans mon cœur. Le plus noble orgueil y germa sur les débris de la vanité déracinée. Je ne jouai rien; je devins en effet tel que je parus, et pendant quatre ans au moins que dura cette effervescence dans toute sa force, rien de grand et de beau ne peut entrer dans un cœur d'homme, dont je ne fusse capable entre le Ciel et moi. [...] J'étois vraiment transformé; mes amis, mes connoissances ne me reconnoissoient plus. Je n'étois plus cet homme timide et plutôt honteux que modeste, qui n'osoit ni se présenter ni parler⁵⁵

Non ci è possibile riportare per intero l'analisi di Rousseau. Essa rimane, comunque, un esempio straordinario di autoespressione a un tempo morale e poetica. Di fronte a una capacità così efficace, sul piano espressivo e conoscitivo, di ridescrivere una vicenda ordinaria di esaltazione e misantropia, la derisione è soffocata all'istante da un moto di curiosità e ammirazione. Se Alceste avesse parlato in modo così chiaro e conciso, se avesse raccontato la sua storia, analizzandosi con tale acume, Philinte sarebbe rimasto perplesso e ammirato. E forse, piuttosto che prodigare consigli ad Alceste, avrebbe riflettuto su se stesso e sui propri limiti nella comprensione degli esseri umani.

⁵⁴ Ivi, p. 61.

⁵⁵ J.-J. Rousseau, *Confessions*, libro IX, cit., pp. 416-417.

Sade e la teoria del romanzo: una filosofia narrativa

Marco Menin
(Università degli studi di Torino)
marco.menin@unito.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*.

Title: Sade and the theory of the novel: a narrative philosophy.

Abstract: Sade's work has often been elided from the history of philosophy due to its literary form: it is not in fact composed of philosophical writings in the strict sense, but of fictional writings, especially novels. This article shows, starting from a detailed analysis of the essay *Idée sur les romans* (1800), how Sade developed a real philosophical theory of the novel, which leads to a narrative vision of philosophy. The peculiar definition that Sade offers of the novel genre – which leads him to question the traditional didactic role of the eighteenth-century novel – allows him to build a perfect synergy between literature and philosophy. The novel is not for him a banal transposition of philosophical discourse, but the mechanism of production of philosophical reflection itself.

Keywords: Sade, novel, literature, pornography, narrative philosophy.

Un romanzo è uno specchio che cammina su una strada maestra. Riflette ai vostri occhi sia l'azzurro dei cieli, sia il fango dei pantani della strada. E accuserete l'uomo che porta lo specchio nella sua gerla di essere immorale!

Stendhal, *Le rouge et le noir* (1830)

1. “*Homme de lettres*” o “*philosophe*”?

L'opera di Donatien-Alphonse-François de Sade può rivelarsi utile, forse più di quella di ogni altro autore dell'Illuminismo, per comprendere e problematizzare i confini tra filosofia e letteratura nel Settecento francese. Una delle difficoltà principali che ha sancito la sfortuna storiografica del “divin marchese”¹ – il

¹ Ricordiamo che si trovano tracce del soprannome di “divin marchese” – che sarà ampiamente ripreso dai surrealisti – già alla fine del diciottesimo secolo. Per quanto non esistano certezze

cui pensiero, sino ad anni recenti, è stato espunto dai manuali di storia della filosofia ed è stato raramente oggetto di studi sistematici in tale prospettiva – risiede infatti nell'assenza di scritti filosofici "in senso stretto" all'interno della sua ampia e variegata produzione.

In realtà, come conferma proprio l'opera sadiana, la contrapposizione tra filosofia e letteratura riferita al Settecento francese è intrinsecamente anacronistica, poiché in quegli anni, come efficacemente sintetizzato da Paul Bénichou, la *littérature* includeva «le opere di filosofia, di politica, di economia, di storia, di divulgazione scientifica; in una parola tutta la letteratura di informazione, di idee, gli scritti militanti e, al contempo, le opere finzionali, i romanzi, le *pièces* teatrali, i poemi, nonché tutte le opere che li commentavano»². Solo negli ultimi decenni del diciottesimo secolo il termine *littérature* assunse gradualmente un significato più simile a quello attuale, integrando e rimpiazzando le nozioni di *lettres* e *belles-lettres*³.

Proprio la passione per la *littérature*, intesa nel senso settecentesco del termine, animò Sade sin dalla giovinezza, quando compose occasionalmente versi e racconti per narrare le sue peripezie di soldato. Due dei suoi primi scritti sono improntati non a caso al genere della relazione di viaggio: il *Voyage en Hollande* e il *Voyage d'Italie*, composti rispettivamente nel 1769 e nel 1776. In quegli stessi anni il giovane Sade iniziò inoltre a dedicarsi alla scrittura teatrale, che l'avrebbe accompagnato per tutta la vita. Un'autentica attività da scrittore iniziò tuttavia soltanto con il primo lungo periodo di imprigionamento degli anni Ottanta. Nell'ottobre del 1788, stando alla testimonianza di un catalogo ragionato composto di suo pugno⁴, Sade aveva già ultimato un quantitativo impressionante di scritti (a cui vanno naturalmente sommate le opere clandestine, qui passate volutamente sotto silenzio) che spaziavano dalle già menzionate opere teatrali a romanzi e racconti, passando per un diario intimo. Solo una piccola percentuale di questa produzione è riuscita a salvarsi dal trasferimento alla Bastiglia, mentre la maggior parte è andata distrutta. Tra i testi superstiti vanno annoverati i grandi romanzi clandestini di Sade, che hanno contribuito in maniera decisiva a forgiare il suo mito di autore maledetto: *Les cent vingt journées de Sodome* (1785), le tre *Justine* (1787-1799), *La philosophie dans le boudoir* (1795) e *L'histoire de Juliette* (1799).

sull'origine dell'espressione, pare che essa sia improntata al soprannome di "divin Aretino" dato a Pietro Aretino (1492-1556), autore di sonetti licenziosi considerato tra i precursori della letteratura erotica.

² P. Bénichou, *Le sacre de l'écrivain*, Corti, Paris 1973, p. 48.

³ Su questo aspetto, cfr. A. Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Les éditions de Minuit, Paris 1985; Ph. Caron, *Des 'Belles Lettres' à la 'littérature': une archéologie des signes du savoir profane en langue française (1680-1760)*, Éditions Peeters, Louvain-Paris 1992.

⁴ Cfr. D.A.F. De Sade, *Catalogue raisonné des œuvres de l'auteur à l'époque du 1er octobre 1788*, manoscritto conservato alla Bibliothèque nationale di Parigi (Nouvelles acquisitions françaises, Ms. 4010). Questo manoscritto è riprodotto nelle *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, a cura di G. Lely, 16 voll., Cercle du livre précieux, Paris 1966-1967, vol. II, p. 263-272.

Nell'ultimo periodo di vita, durante la reclusione a Charenton, Sade si dedica ad altri quattro componimenti narrativi, di cui tre sono stati conservati: si tratta dei romanzi storici *Adélaïde de Brunswick, princesse de Saxe* (1812), *La marquise de Gange* (1813) e l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière, reine de France* (1814). Il manoscritto delle *Journées de Florbelle ou la Nature dévoilée*, l'unico romanzo libertino a cui Sade lavorò in vecchiaia – e che doveva probabilmente rimpiazzare la perdita del manoscritto di *Les cent vingt journées de Sodome* – verrà invece fatto bruciare poco dopo la sua morte dal figlio minore.

A questi scritti vanno naturalmente aggiunti i volumi che Sade pubblicò con il proprio nome, tra cui vale la pena ricordare il romanzo epistolare *Aline et Valcour* (1793) e la raccolta di novelle *Les crimes de l'amour* (1800).

Oltre a mettere in luce l'eclittismo del marchese, *écrivain polymorphe*⁵, questo impressionante elenco conferma l'assenza – a lungo considerata problematica – di scritti filosofici di stampo teorico, quali trattati, saggi o *discours*. Questa assenza è tanto più paradossale, agli occhi di un lettore del ventunesimo secolo, alla luce dell'inesausta rivendicazione del valore intrinsecamente filosofico della sua opera che Sade non si stancò mai di ribadire: «Nonostante tutto io sono un *philosophe*; tutti quelli che mi conoscono non hanno dubbi sul fatto che io faccio della filosofia la mia gloria e la mia professione»⁶.

Come giustificare una simile (apparente) incongruenza? La risposta più banale, ma che è anche quella che si è storicamente affermata con più forza nel corso del Novecento, consiste nell'attribuire le velleità filosofiche di Sade al suo ego smisurato e disturbato: egli non possiederebbe, in altre parole, né la chiarezza concettuale né la sistematicità richieste da una teorizzazione filosofica. Una simile critica, tuttavia, scaturisce nuovamente da un processo di "distorsione" delle categorie settecentesche. L'idea di filosofia a cui si rifà Sade non è quella (di ascendenza positivista) di una disciplina accademica normata da rigide regole stilistiche, bensì quella propugnata da César Chesneau Dumarsais nella voce "Philosophe" dell'*Encyclopédie* o da Voltaire nella *Lettre à Damilaville*. Il "filosofo", in tale prospettiva, non ha come obiettivo il rigore argomentativo, ma l'impegno nella società e l'annientamento dei pregiudizi sociali e religiosi, grazie al lume della ragione: «Gli altri uomini sono governati dalle loro passioni, senza che le loro azioni siano precedute dalla riflessione: sono uomini che camminano nelle tenebre; invece il filosofo, anche in preda alle passioni, agisce solo dopo aver riflettuto; egli cammina nelle tenebre, ma è preceduto da una fiaccola»⁷. Alla luce di tale premessa,

⁵ Riprendiamo l'espressione da A. Coudreuse, *Sade, écrivain polymorphe*, Honoré Champion, Paris 2015.

⁶ D.A.F. De Sade, *Notes littéraires*, in *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, cit., vol. XV, p. 27.

⁷ Art. «PHILOSOPHE», in J. Le Rond d'Alembert, D. Diderot, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1780), Le Breton-Briasson-David-Durand, vol. XII (1765), p. 509.

sembra assolutamente condivisibile l'ipotesi interpretativa di Jean Deprun, che rivendica – in un saggio intitolato non a caso *Sade philosophe* – la natura intimamente filosofica (ovviamente nel senso appena illustrato) dell'intera produzione del marchese:

Sade fu un *philosophe*? Sì, senza alcun dubbio. L'autore del *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, delle *Étrennes philosophiques*, della *Vérité* dà prova, già negli anni 1782-1787, di possedere questa qualità. *Aline et Valcour* avrà, com'è noto, per sottotitolo: *Le roman philosophique*, e *La philosophie dans le boudoir*, nel 1795, fornirà alla giovane Eugénie, grazie alle cure dei suoi "istitutori immorali", una doppia formazione: non solo teorica, ma anche pratica. Bisogna forse ricordare che le tre *Justine* e l'*Histoire de Juliette* alternano la semplice narrazione dei fatti con quelle che lo stesso Sade definisce "dissertazioni"? L'*Histoire de Juliette* contiene addirittura l'enunciazione di un "sistema", quello di papa Pio VI. Lo storico delle idee può domandare di più?⁸

Ecco dunque venir meno l'apparente opposizione tra "*l'homme de lettres*" e il "*philosophe*". Sade, coerentemente con la cultura del suo tempo, è un pensatore che ha consapevolmente deciso, come d'altronde molti altri autori delle *Lumières* (basti pensare a Rousseau, per citare uno degli autori prediletti dal marchese⁹), di fare filosofia attraverso la finzione letteraria e grazie ad essa.

In questo articolo mi propongo di mettere in luce proprio come la scelta di uno specifico genere letterario da parte di Sade, ossia il *roman* (un discorso analogo si potrebbe tuttavia fare per la poesia o per la produzione drammatica), sia giustificata non solo da una precisa riflessione teorica, ma sia una parte integrante dell'indagine filosofica, a tal punto da rappresentare un possibile indizio a favore dell'esistenza di un "sistema" filosofico sadiano.

Prima di presentare le motivazioni a sostegno di questa tesi – che sarà in qualche modo "verificata" attraverso l'analisi del più importante scritto sadiano di critica letteraria, l'*Idée sur les romans* – appare opportuno ricostruire per sommi capi gli aspetti problematici che hanno indotto a marginalizzare, se non a escludere del tutto, l'opera del marchese dalla produzione filosofica tardo settecentesca proprio a causa della sua peculiare modalità espressiva.

⁸ J. Deprun, *Sade philosophe*, in D.A.F. De Sade, *Œuvres*, a cura di M. Delon e J. Deprun, 3 voll., Gallimard, Paris 1990-1995, vol. I, pp. LVIII-LXIX, qui p. LIX. Dello stesso autore cfr. inoltre *Sade et le rationalisme des Lumières*, in "Raison présente", 3, 1967, pp. 75-90.

⁹ Sull'influenza determinante di Rousseau su Sade, cfr. M. Delon, *Sade face à Rousseau*, in "Europe", 522, 1972, pp. 43-48; Ph. Roger, *Rousseau selon Sade ou Jean-Jacques travesti*, in "Dix-huitième siècle", 23, I, 1991, pp. 383-405 e M. Kozul, *Lire Sade avec Rousseau*, in "Romance Studies", 32, III, 2014, pp. 171-182. Sul valore filosofico della finzione in Rousseau, mi permetto di rinviare a M. Menin, *Rousseau, "philosophe fictionnant"*, in J.-J. Rousseau, *Finzioni filosofiche*, a cura di M. Menin, Carocci, Roma 2015, pp. 11-25.

2. Il problema Sade

La predilezione sadiana per generi finzionali, e nello specifico per il *roman* – la forma narrativa che gli ha consegnato l’immortalità letteraria – ha rappresentato nel corso del Novecento una delle principali obiezioni al tentativo di considerare il pensiero del “divin marchese” come un “sistema” filosofico coeso e, almeno parzialmente, coerente. Lo *stile* di Sade, come recentemente ricordato da Henry Martin Lloyd, è insomma quasi sempre stato interpretato come un limite all’espressione efficace del suo pensiero teorico, rimasto in qualche modo intrappolato in esso: «Se Sade ha un “sistema” è un sistema in cui l’elemento filosofico è necessariamente imbricato con quello letterario [...]. Il genere preferito da Sade era il romanzo filosofico, il *roman philosophique*»¹⁰. Il problema fondamentale dell’utilizzo della forma del romanzo si riassume per Lloyd nel legame inestricabile fra l’elemento narrativo, insito nell’avanzamento della trama e nella caratterizzazione dei personaggi, e quello filosofico, derivante dalle argomentazioni. Sade sembra usare strumenti di natura letteraria per portare avanti posizioni filosofiche, spesso in contrasto con le tesi difese nelle parti argomentative delle sue opere, rendendo problematico capire quale fosse la sua reale posizione. Questo rilievo era già stato mosso da Marcel Hénaff, che aveva osservato che «un enunciato teorico incastonato in una finzione è esso stesso una finzione, quali che siano i suoi effetti persuasivi»¹¹.

Una seconda obiezione, strettamente legata alla prima, riguarda la *coerenza* del “sistema” filosofico di Sade; coerenza che si scontrerebbe con la constatazione di rilevanti contraddizioni nelle argomentazioni portate avanti dai personaggi dei suoi romanzi:

La seconda ragione per non pensare a Sade come a un filosofo sistematico è che la sua strategia argomentativa è spesso ambigua o, meno generosamente, contraddittoria. Ancora una volta, il problema qui è la coerenza. Sade spesso procede per mezzo di un paio di argomenti condizionali senza utilizzare l’indicativo in entrambi i casi. Il fatto che Sade prenda le distanze dalle sue argomentazioni dandole in prestito a personaggi letterari piuttosto che “parlando con la propria voce” è un aspetto centrale di questa strategia.¹²

Questa idea ha trovato la sua espressione più influente nell’interpretazione di Georges Bataille, secondo cui l’“autentica” filosofia di Sade può essere ricostruita solo a partire da concetti estranei ad essa, mentre tutte le tematiche filosofiche apertamente affrontate nei testi sadiani – a causa proprio della loro esposizione letteraria – sarebbero sostanzialmente irrilevanti: «Intendiamoci: niente sarebbe più vano che prendere Sade, *letteralmente*, sul serio. In qualunque modo ci si avvicini, si è già divincolato in anticipo. Delle varie filosofie che attribuisce ai suoi

¹⁰ H.M. Lloyd, *Sade’s Philosophical System in its Enlightenment Context*, Palgrave Macmillan, London 2018, p. 26.

¹¹ M. Hénaff, *Sade, l’invention du corps libertin*, Presses Universitaires de France, Paris 1978, p. 324.

¹² H.M. Lloyd, *Sade’s Philosophical System in its Enlightenment Context*, cit., p. 27.

personaggi, non possiamo prenderne per buona nessuna»¹³. Questo pregiudizio si ritrova anche nell'introduzione alla più completa silloge di traduzioni italiane dell'opera di Sade. Il curatore, Gianni Nicoletti, pur esaltando il valore letterario ed emancipatorio della produzione sadiana, ne sminuisce piuttosto nettamente la portata teorica, sino a suggerire che la filosofia del marchese sarebbe priva di un reale interesse speculativo: «Ma il sadismo è proprio una "philosophie" oppure una sua bizzarra creatura, uno scarto improprio, un incidente ragionato? [...] Il Marquis de Sade, divinizzato poi per spirito involontariamente, forse, antifra-stico, era un cattivo pensatore sia nella teoresi che (importante) nella pratica»¹⁴.

A queste due obiezioni sulla forma letteraria della filosofia di Sade ci sembra ne vada aggiunta una terza, che riguarda la sua *unità*¹⁵. Le grandi letture "filosofiche" dell'opera del marchese – da quella appena menzionata di Bataille a quelle di Maurice Blanchot e di Roland Barthes¹⁶ – si sono concentrate quasi esclusivamente sugli scritti clandestini, espungendo la sua produzione "onesta" la quale, di pari passo, ha goduto di una fortuna editoriale nettamente inferiore rispetto ai romanzi scandalosi. Queste due "anime" di Sade sono riconducibili a un pensiero filosofico (almeno parzialmente) coerente? o rispondono a esigenze e modalità espressive completamente differenti?

Tutte queste difficoltà possono a nostro modo di vedere essere superate, o almeno perdere gran parte della loro pregnanza, se si prova a ricercare proprio nell'uso della finzione (in particolare quella romanzesca) il *fil rouge* della filosofia sadiana, che prenderebbe allora forma non a discapito della sua espressione letteraria, ma grazie a essa.

3. Le nozze della filosofia con la pornografia

L'opera di Sade che è stata oggetto di maggiore attenzione da parte dei filosofi s'inserisce all'interno di uno specifico filone letterario, quello del romanzo libertino con ambizione filosofica. Con l'etichetta di "*roman libertin*" si indica una produzione alquanto variegata, che trova il suo elemento unificante, oltre che nella centralità assunta dalla dimensione erotica, nell'anticlericalismo e nell'opposizione all'ordine stabilito¹⁷. Questo fenomeno rappresenta al tempo

¹³ G. Bataille, *La Littérature et le mal*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. IX, Gallimard, Paris 1987, pp. 171-316, qui p. 245.

¹⁴ G. Nicoletti, *La macchina sadista*, premessa a D.-A.-F. de Sade, *Opere complete*, a cura di G. Nicoletti, 10 voll., Newton Compton, Roma 1993, vol. I, pp. 7-26, qui p. 10.

¹⁵ Per una sintesi di questa complessa problematica, cfr. C. Ramond, *Sade: la question de l'unité de l'œuvre*, in "Revue d'histoire littéraire de la France", 116, IV, 2016, pp. 805-816.

¹⁶ Cfr. M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Éditions de Minuit, Paris 1949; trad. it. *Lautréamont e Sade*, SE, Milano 2003; R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris 1971; trad. it. *Sade, Fourier, Loyola seguito da Lezione. Il punto sulla semiotica letteraria*, Einaudi, Torino 2001.

¹⁷ Cfr. M. Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Hachette, Paris 2000; M.A. Bernier, *Libertinage et figures du savoir: rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières, 1734-1751*, L'Harmattan, Paris 2001; J.-F. Perrin, Ph. Stewart (a cura di), *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, Desjonquères, Paris

stesso un prolungamento e un'evoluzione del libertinaggio erudito seicentesco. Mentre in quest'ultimo la circolazione delle idee filosofiche più sovversive e contrarie al pensiero dominante era affidata a manoscritti clandestini, riservati inevitabilmente a un pubblico ristretto e selezionato, la diffusione crescente di romanzi libertini a stampa, rivolti a una platea di lettori molto più ampia, s'inserisce con coerenza in quel processo di "democratizzazione" del sapere tipico delle *Lumières*.

Esattamente come accadeva in gran parte dei romanzi "onesti", anche i romanzi libertini diventano un luogo privilegiato per affrontare i problemi intellettuali dell'epoca e per presentare, sotto mille sfaccettature, la figura del "filosofo", inteso primariamente come colui che possiede un sapere (pratico e non solo teorico) sulle passioni e sui desideri umani. La galleria di questi personaggi è eterogenea: si spazia dal *maître* in libertinaggio che insegna a un giovane allievo (il più delle volte una fanciulla) a decolpevolizzare la sessualità e la carne, al filosofo sperimentale – si pensi al protagonista dell'*Imrice, ou la fille de la nature* (1765) di Henri-Joseph Dulaurens, che fa allevare due bambini in una caverna –, sino alla classica figura del sapiente-pedante di cui la narrazione si fa beffe. Una delle innovazioni più significative della produzione romanzesca settecentesca è inoltre l'"invenzione" – convenzionalmente attribuita ad Antoine François Prévost – di un nuovo tipo di personaggio: il narratore-filosofo. Al termine di numerose peripezie, costui prende in mano la penna per interrogarsi, in una prospettiva generalmente morale, sulle esperienze che hanno determinato le sue azioni e plasmato il suo carattere.

Questo espediente narrativo viene ampiamente ripreso nel romanzo libertino, che attribuisce tuttavia di preferenza il ruolo filosofico a un personaggio femminile, il quale – contravvenendo alle regole di una società in cui le donne erano fortemente subordinate e marginalizzate – diviene protagonista della vicenda. È sufficiente scorrere un elenco di alcuni dei più clamorosi successi della letteratura libertina, a partire da *Thérèse philosophe* (1748), per rendersi conto della diffusione di questo procedimento: *L'anti-Thérèse ou Juliette philosophe* (1750), *Laïs philosophe* (1760), *Clairval philosophe* (1765), *Rosette ou la fille du monde philosophe* (1768), *Confessions d'une courtisane devenue philosophe* (1784), ecc.

Ciò che è importante rimarcare, come osserva Colas Duflo, è il fatto che «i romanzi libertini non sono soltanto esperienze letterarie che mostrano come un testo possa suscitare rappresentazioni immaginarie pur producendo effetti reali sul desiderio del lettore, ma sono allo stesso tempo esperimenti mentali, in particolar modo nell'ambito della filosofia morale»¹⁸. In questa prospettiva, il rapporto tra filosofia e letteratura è completamente paritario e simbiotico: se, da un lato, è la narrazione fittizia a legittimare, attraverso gli esperimenti mentali, la validità

2004; P.W. Lasowski, *Le grand dérèglement. Le roman libertin du XVIII^e siècle*, Gallimard, Paris 2008; C. Duflo, *Philosophie des pornographes. Les ambitions philosophiques du roman libertin*, Seuil, Paris 2019.

¹⁸ C. Duflo, *Philosophie des pornographes*, cit., pp. 20-21.

degli enunciati filosofici, dall'altro lato gli interrogativi filosofici stessi forgiavano la vicenda romanzesca: cosa succederebbe se due fanciulli venissero allevati in una caverna, lontano da qualsiasi influenza della società? Se le parti intime femminili potessero prendere la parola, che cosa direbbero?¹⁹, ecc.

La constatazione di come la figura del narratore-filosofo del diciottesimo secolo discenda dalle istanze narrative dei testi erotici del secolo precedente aiuta a comprendere come le apparenti ambiguità e le pretese contraddittorie di Sade si inseriscano in realtà logicamente all'interno di un processo di "ridefinizione" del ruolo del filosofo. Per questo, nonostante l'opera di Sade rappresenti probabilmente l'esempio più eclatante ed estremo delle scandalose nozze tra filosofia e pornografia, essa si fonda a ben vedere su un'ibridazione formale già assodata. La stessa alternanza di "dissertazione" e "orgia"²⁰ che caratterizza la produzione romanzesca del marchese era stata ampiamente utilizzata nell'*Histoire de Dom Bougre, portier des Chartreux* (1741) e in *Thérèse philosophe*, due opere che il marchese possedeva nella sua biblioteca di Lacoste, e il cui influsso su tutta la sua produzione clandestina è innegabile²¹. Il legame tra Sade e la storia letteraria che l'ha preceduto appare dunque quanto mai saldo: egli riprende nei suoi scritti le due principali forme romanzesche del Settecento, il romanzo epistolare e il *roman-mémoire*, coniugandovi episodi utopici, elementi tipici della letteratura sentimentale ed edificante, del romanzo nero e addirittura di quello picaresco.

Questa raffinata costruzione narrativa è inseparabile dall'esposizione dei principi filosofici di Sade, a loro volta improntati in modo manifesto al dibattito dell'epoca, come dimostrano i "plagi" e le riscritture disseminati nelle sue dissertazioni. Si possono ricordare, a titolo esemplificativo, le sintesi della *Lettre de Thrasybule à Leucippe* (1768) di Nicolas Fréret e del *Bon sens* (1772) del barone d'Holbach rintracciabili nell'*Histoire de Juliette*, entrambe messe in bocca a Madame Delbène²².

Alla luce di queste considerazioni, la corrente interpretativa che si ostina a considerare il pensiero di Sade un "corpo estraneo" alla filosofia dell'illuminismo – «un blocco d'abisso»²³, per riprendere la suggestiva ma fuorviante meta-

¹⁹ I due interrogativi richiamano, rispettivamente, il già menzionato *Imrice, ou la fille de la nature* (1765) di Dulaurens e *Les bijoux indiscrets* (1748) di Diderot.

²⁰ Riprendiamo qui il titolo di un volume di Ch. Thomas, *Sade, la dissertation et l'orgie*, Payot-Rivages, Paris 2002.

²¹ Dall'*Histoire de Dom Bougre* sono apertamente riprese – per limitarsi agli esempi più evidenti – la caratterizzazione dei quattro monaci incontrati da Justine (cfr. D.-A.-F. de Sade, *Les infortunes de la vertu*, in *Œuvres*, cit., vol. II, p. 59) e la descrizione dell'itinerario percorso da Juliette per giungere al salone segreto di Mme Delbène (cfr. D.-A.-F. de Sade, *Histoire de Juliette*, in *Œuvres*, cit., vol. III, p. 227). A *Thérèse philosophe* sono improntati numerosi passi della *Nouvelle Justine*, in particolare le scene ambientate nel convento di Sainte-Marie-des-Bois (cfr. D.-A.-F. de Sade, *La nouvelle Justine*, in *Œuvres*, cit., vol. II, pp. 596 ss). Un celebre elogio di *Thérèse philosophe* si ritrova inoltre nell'*Histoire de Juliette*, cit., p. 591.

²² La sintesi della *Lettre de Thrasybule à Leucippe* si ritrova in ivi, pp. 204-215; quella del *Bon sens* in ivi, pp. 217-224.

²³ Cfr. A. Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, volume introduttivo a D.-A.-F. de Sade, *Œuvres complètes*, a cura di J.-J. Pauvert, Éditions Pauvert, Paris 1986.

fora di Annie le Brun – deve necessariamente cedere il passo a una ri-contestualizzazione di tale pensiero nella storia filosofica del suo tempo. Solo in tal modo è possibile far emergere la peculiarità del “sistema” filosofico di Sade, che non risiede tanto nella produzione di concetti filosofici nuovi, quanto nell’inedita declinazione narrativa che egli seppe dare a tematiche convenzionali, sino a riorientarle completamente attraverso la dimensione finzionale.

Una simile ipotesi trova un determinante indizio a suo sostegno nell’analisi puntuale dell’*Idée sur les romans*. Oltre a confermare la profonda conoscenza da parte di Sade della produzione letteraria europea precedente e coeva, questo scritto, generalmente negletto nelle interpretazioni filosofiche del pensiero del marchese, contiene una vera e propria teoria filosofica del romanzo, preziosa per chiarire la relazione tra la visione sadiana della filosofia e la sua forma espressiva.

4. Una teoria filosofica del romanzo: l’*“Idée sur les romans”*

L’*Idée sur les romans* è un breve saggio di critica letteraria che precede la raccolta di novelle *Les crimes de l’amour*, pubblicata nel 1800. Questo saggio è una testimonianza interessante della concezione tardo settecentesca del *roman*, di cui Sade ricostruisce dapprima la “preistoria” (che risalirebbe addirittura all’antico Egitto), per poi concentrarsi su una vera e propria tassonomia di alcune delle più importanti produzioni romanzesche dell’epoca – da Fénelon a Crébillon, da Voltaire a Rousseau, passando per Richardson e Prévost –, giudicate a tratti con severità e a tratti con entusiasmo.

Nell’ultima parte del saggio, Sade offre agli aspiranti autori qualche consiglio relativo alla tecnica di scrittura e delinea alcune regole che mettono in luce quale può essere l’utilità del romanzo. Queste pagine presentano, in parte esplicitamente e in parte tra le righe, una compiuta teoria filosofica del romanzo, che marca una significativa distanza tra l’opera di Sade e la notevole mole di scritti che, in quegli stessi anni, s’interrogavano sull’utilità della finzione narrativa. La teoria del romanzo sadiana non si distacca soltanto dai numerosi opuscoli che attaccavano la produzione romanzesca tacciandola di frivolezza o, peggio, d’immoralità²⁴, ma anche dai trattati degli apologeti della dimensione finzionale. Sulla scia dell’*Éloge de Richardson* (1762) di Diderot, numerosi autori avevano suggerito che il romanzo potesse essere investito di una vera e propria funzione didascalica e morale: basti qui ricordare, a titolo esemplificativo, la prefazione

²⁴ Cfr. G. May, *Le dilemme du roman au XVIIIe siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique* (1715-1761), Yale University Press-Presses Universitaires de France, New Haven-Paris 1963. Il “dilemma” proposto da May è stato riesaminato e messo in discussione più volte nel nuovo millennio. Cfr., a titolo esemplificativo, J. Herman, M. Kozul e N. Kremer, *Le roman véritable. Stratégies préfacielles au XVIIIe siècle*, Voltaire Foundation, Oxford 2008; Ph. Stewart e M. Delon (a cura di), *Le second triomphe du roman au XVIIIe siècle*, Voltaire Foundation, Oxford 2009.

ai *Sacrifices de l'amour* (1771) di Dorat, intitolata proprio *Idées sur les romans*, l'*Essai sur les romans considérés du côté moral* (1787) di Marmontel e l'*Essai sur les fictions* (1795) di Mme de Staël.

Di primo acchito, Sade pare richiamarsi a sua volta alla convenzionale argomentazione etica utilizzata a favore della legittimazione del *roman*. Nella sua galleria di scrittori, egli ne condanna ostentatamente alcuni in nome della morale, indicando la causa della degenerazione del genere nel periodo della Reggenza e nel mutamento dei costumi da esso introdotto: «In tal modo [gli scrittori] coinvolsero cinismo e immoralità in uno stile tra il gradevole e il burlesco, qualche volta filosofico, persino: riuscirono se non altro a piacere più che a istruire»²⁵.

Il marchese riprende in questo passaggio un vero e proprio topos del genere romanzesco, ossia la convinzione che tutto debba essere in esso subordinato all'intenzione morale. Una simile idea poggia sul classico argomento aristotelico secondo cui i romanzi sarebbero testi poetici e non storici e, di conseguenza, andrebbero letti come *exempla* di un comportamento ideale²⁶. Proprio questa idea innerva la rivendicazione della natura intrinsecamente filosofica e morale della narrazione romanzesca che rappresenta l'argomentazione portante dell'*Idée sur les romans*. Il romanzo riguarda infatti la dimensione normativa di "ciò che dev'essere" e non semplicemente quella descrittiva di "ciò che è", oggetto dell'indagine storica:

Soltanto allo studio profondo del cuore dell'uomo, dedalo vero della natura, si deve l'ispirazione del romanziere, il cui lavoro deve mostrarci il soggetto umano non solamente per quello che esso è o per il modo con cui si manifesta al mondo (dovere, questo, dello storico), ma per tutto quello che può divenire di fronte alle mutazioni del vizio e dei contraccolpi della passione.²⁷

Il preponderante ruolo morale della narrazione romanzesca viene ribadito poco dopo, quando Sade pone direttamente al lettore la questione centrale del suo saggio, ossia «a che servono i romanzi?»²⁸. La risposta, *tranchante*, è che essi «servono a rappresentarvi per quello che siete veramente, dietro quel velo di orgoglio che cela la vera natura del vostro animo»²⁹. Per questo motivo il romanzo può essere paragonato a un quadro, la cui utilità filosofica si rivela nuovamente superiore a quella della ricerca storica:

Il romanzo appare una sorta di *quadro dei costumi di un secolo*: ecco perché esso è indispensabile come la Storia per un filosofo che si prometta di conoscere l'uomo nella sua più vasta ampiezza; il bulino dello storico riflette l'essere umano soltanto

²⁵ D.A.F. De Sade, *Idée sur les romans*, in *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, cit., vol. X, p. 11; trad. it. *Considerazioni sul romanzo*, in *Opere complete*, cit., vol. VII, p. 54.

²⁶ Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 144-146.

²⁷ D.A.F. de Sade, *Idée sur les romans*, cit., p. 12; trad. it. cit., p. 55.

²⁸ Ivi, p. 15; trad. it. cit., p. 57.

²⁹ *Ibidem*.

per quello che di sé vuol rivelare, e ne scaturisce un'immagine incompleta, poiché nasconde con l'ambizione e l'orgoglio il volto autentico di colui che viene rappresentato, in modo che solo quelle due passioni ci potranno offrire la parziale idea del personaggio.³⁰

Il romanziere – in quanto «uomo della natura, colui che la natura medesima ha inventato per lasciarsi ritrarre»³¹ – è capace di andare ben oltre la rappresentazione dello storico, sino a giungere «nell'interiorità del soggetto, cogliendolo nell'atto di togliersi la maschera: di qui una rifinitura più interessante perché più autentica e vera»³².

Questa rivendicazione del valore intrinsecamente filosofico della narrazione romanzesca non è stata presa particolarmente sul serio dagli studiosi che si sono avventurati in un'analisi dettagliata dell'*Idée sur les romans*. Sia Carola Inés Pivetta, sia Luc Ruiz – i due studiosi che, in anni recenti, si sono più analiticamente soffermati sul testo in questione, entrambi in una prospettiva letteraria³³ – individuano nelle tesi del marchese un semplice *escamotage* retorico, utile a sfuggire alle maglie della censura: «Questa messa in risalto della moralità del romanzo non è altro che una postura, un modo per conferirsi una patina di rispettabilità»³⁴.

Una simile ipotesi, per quanto contenga probabilmente un fondo di verità, finisce a nostro avviso con il banalizzare la posizione sadiana, perdendone di vista l'autentica e peculiare portata filosofica, che consiste nell'attribuire alla narrazione romanzesca un ruolo realmente fondante e, almeno in parte, inedito nel panorama del *tournant des Lumières*.

5. Dal romanzo edificante al romanzo specchio

L'originalità della posizione di Sade non riguarda tanto la rivendicazione del valore filosofico del romanzo a partire dal suo contenuto (topos di tutta l'apologetica del genere), quanto piuttosto le modalità d'indagine utilizzate per sondare tale contenuto. La riflessione filosofica e la narrazione romanzesca condividono infatti agli occhi del marchese non solo l'oggetto di studio (socraticamente, la natura umana), ma anche il metodo d'indagine, che consiste nell'analisi sistematica della dimensione passionale, vero tratto distintivo dell'essere umano rispetto

³⁰ Ivi, pp. 15-16; trad. it. cit., p. 57.

³¹ Ivi, p. 16; trad. it. cit., p. 58.

³² *Ibidem*; trad. it. cit., p. 57.

³³ Cfr. L. Ruiz, *Une étrange cartographie du roman: Sade et son «Idée sur les romans»*, in Ch. Martin (a cura di), «Raconter d'autres partages»: Littérature, anthropologie et histoire culturelle: Mélanges offerts à Nicole Jacques-Lefèvre, ENS Éditions, Lyon 2017, pp. 259-274; C.I. Pivetta, *Sade y su idea sobre las novelas: estrategias argumentativas de un polemista discreto*, in «Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses», 32, II, 2016, pp. 271-284.

³⁴ L. Ruiz, *Une étrange cartographie du roman: Sade et son «Idée sur les romans»*, cit., p. 269.

agli altri animali. Su questo aspetto Sade si rivela discepolo di Rousseau, la cui *Nouvelle Héloïse*, non a caso, è indicata come una vetta insuperata del genere romanzesco³⁵: il discorso filosofico sull'emozione non può svilupparsi astrattamente a livello teorico, ma solo in una dimensione pratica, ossia attraverso la messa in scena delle relazioni affettive interpersonali tra gli individui, da cui né i personaggi né i lettori possono uscire indenni.

Questa fiducia nell'*effet sensible* della creazione letteraria rappresenta uno dei capisaldi dell'estetica e dell'etica della tradizione sentimentalista, a cui Sade afferma d'ispirarsi apertamente, adducendo l'esempio di due tra i massimi teorici dell'effetto edificante della letteratura romanzesca: Richardson e Fielding³⁶. Costoro si sono serviti con somma maestria di quello stesso meccanismo della virtù perseguitata che è all'opera in maniera manifesta nei *Crimes de l'amour*³⁷:

I due scrittori ricordati [Richardson e Fielding] ci persuasero anche a non dare esagerato rilievo al trionfo assiduo della virtù, componente in genere pernicioso all'interesse di ciò che si scrive [...]. D'altronde, con la vittoria della virtù, il piano ci viene impedito ancora prima che si manifesti: ma se, dopo tante tormentate avventure, ci accorgiamo che la virtù è sconfitta dal vizio, sarà naturale che i nostri animi ne siano feriti.³⁸

Una simile tesi trova conferma proprio nell'analisi dell'opera di Richardson che, assieme alla già ricordata *Nouvelle Héloïse*, rappresenta agli occhi di Sade l'acme del *roman*:

Ci piacerebbe sapere ciò che segue, premesso che, dopo dodici o quindici volumi, l'immortale Richardson avesse virtuosamente finito con il convertire Lovelace, guidandolo verso le giuste nozze con Clarissa: sarebbero state versate alla lettura di que-

³⁵ «Julie è un libro che certamente resterà insuperato: e questa verità potrebbe far cadere la penna di mano a quella quantità di scrittori effimeri che da trent'anni continuano a partorire brutte imitazioni di quell'immortale testo originale: dovranno rendersi conto, tutti costoro, che per raggiungere tali vertici è necessario conseguire dentro di sé, è il caso di Rousseau, quell'alleanza tra uno spirito filosofico e un'anima di fuoco: due componenti che madre natura non accoglie più di una volta in una sola persona nell'arco di un secolo». D.A.F. de Sade, *Idée sur les romans*, cit., p. 11; trad. it. cit., p. 54.

³⁶ Henry Fielding (1707-1754), autore di *Tom Jones*, è generalmente considerato, con Daniel Defoe, uno dei padri fondatori del romanzo realista inglese.

³⁷ Sul meccanismo della "virtù perseguitata", mi limito a rimandare al classico contributo di R.F. Brissenden, *Virtue in Distress: Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade*, Macmillan, London 1974. Brissenden impronta il titolo del suo studio a un'espressione di Lady Bradshaigh: «Io sceglierei di spargere le lacrime per la virtù perseguitata; ma potrei sopportare anche di farle scorrere, in grande abbondanza, per quei colpi di scena pieni di felicità, in cui voi, Signore, eccellete più di qualsiasi altro autore che abbia mai letto!» (Lettera di Lady Bradshaigh a Richardson del 10 ottobre 1748, in *The Correspondence of Samuel Richardson*, a cura di A.L. Barbauld, 6 voll., Cambridge University Press, Cambridge 2011, vol. IV, p. 178). Sulla ripresa consapevole di questo meccanismo nei *Crimes de l'amour*, cfr. P. Seminet, *Sade in His Own Name. An Analysis of «Les crimes de l'amour»*, Peter Lang, New York 2003; M. Menin, «Les crimes de l'amour» del marchese de Sade: l'implosione del sentimentalismo, in "Studi filosofici", 41, I, 2019, pp. 107-130.

³⁸ D.A.F. de Sade, *Idée sur les romans*, cit., pp. 12-13; trad. it. cit., p. 55.

sto romanzo, preso in senso contrario, le lacrime deliziose che esso ottiene in tributo da tutti gli animi sensibili?³⁹

Queste osservazioni, lungi dal poter essere liquidate come una semplice concessione alla moda letteraria dell'epoca, fanno emergere la peculiarità della teoria sadiana del romanzo. Mentre l'elogio degli autori di oltremania non ha in sé nulla di nuovo, la prerogativa della posizione di Sade consiste nel servirsi di tale esaltazione per mettere in discussione i criteri convenzionalmente usati per valutare il romanzo. La forza del racconto finzionale, secondo lui, risiede nella sua capacità di far emergere l'intera gamma delle passioni umane, comprese le più terribili, perché queste passioni sono parte integrante della natura. Questo tipo d'indagine rappresenta la grande costante della narrazione romanzesca sadiana, in grado di avvicinare – molto più di quanto si pensi abitualmente – la produzione libertina e quella “onesta”. Se nel primo caso, è manifesta la volontà di scandalizzare attraverso una vera e propria esibizione delle perversioni umane (basti pensare all'elaborata tassonomia delle passioni – semplici, doppie o complesse, criminali e omicide – dettagliata nelle *Cent vingt journées de Sodome*), lo stesso obiettivo si ripropone a ben vedere negli scritti che Sade firmò pubblicamente. Già *Aline et Valcour* presentava un'ampia gamma di crimini e perversioni: dall'incesto allo stupro, passando per l'avvelenamento; un simile meccanismo è portato agli estremi nei *Crimes de l'amour*, come conferma in particolar modo la raffinata macchina narrativa di *Florville et Courval, ou le fatalisme*, unanimemente riconosciuta la novella della raccolta più riuscita da un punto di vista formale. Qui l'eroina – la cui incrollabile fiducia nella virtù ricorda quella di Justine – apprende con raccapriccio, nel giro di pochi minuti, di essere inconsapevolmente l'amante di suo fratello, la moglie di suo padre, l'assassina di suo figlio e colei che ha fatto condannare a morte sua madre. Da questo punto di vista, non si può che essere d'accordo con Alexandre-Louis de Villeret, che fu il primo a recensire, con toni risolutamente negativi, l'opera di Sade, accusandolo di aver dipinto dinnanzi agli occhi del lettore un affresco troppo realistico per essere moralmente edificante: «Quale può mai essere allora l'utilità di questi dipinti del crimine trionfante? Risvegliano nel malvagio le sue cattive inclinazioni, strappano all'uomo virtuoso, fermo nei suoi principi, grida di indignazione, e all'uomo debole e buono lacrime di scoraggiamento»⁴⁰.

Sade appare in realtà perfettamente consapevole di come proprio questa sorta di “naturalismo”⁴¹ della narrazione romanzesca renda inadeguato il convenzionale moralismo, che metteva al primo posto la virtù:

³⁹ Ivi, p. 13; trad. it. cit. (modificata), p. 55.

⁴⁰ A.-L. de Villeret, *Compte rendu des «Crimes de l'amour du marquis» de Sade*, in “Journal des arts, des sciences et de littérature”, 79, 1 fructidor an VIII (19 agosto 1800), p. 114. Per un'analisi dettagliata di questo aspetto, cfr. C. Gambacorti, ‘...ces tableaux du crime triomphant...’ *Écriture moralisante et perversion textuelle dans «Les Crimes de l'amour» du Marquis de Sade*, in “Dix-huitième siècle”, 39, I, 2007, pp. 383-405.

⁴¹ Su questo aspetto, cfr. G. Iotti, *Sade conteur “réaliste”*, in “Revue italienne d'études françaises”, 5, 2015, URL: <http://journals.openedition.org/rief/1056>; DOI: <https://doi.org/10.4000/rief.1056>.

Prendere di petto la natura, scandagliare al fondo del cuore umano, che della natura stessa è lo strumento più mirabile: è questo il segreto della prosa del romanzo. A voler parlare in termini di letteratura, la virtù è un fatto secondario: per quanto essa possa apparire bella e necessaria, è soltanto una delle infinite manifestazioni di questo splendido cuore, la cui conoscenza è fondamentale, indispensabile, per il romanziere, essendo costui, nelle sue opere, lo specchio fedele di ogni suo più recondito segreto.⁴²

Sebbene faccia una concessione alla virtù riconoscendone la bellezza e la necessità, Sade si riferisce a essa semplicemente come a un elemento tra gli altri, sminuendone conseguentemente l'importanza. Limitarsi alla virtù sarebbe insomma come prendere in considerazione, per utilizzare la stessa metafora di cui si serve Sade, esclusivamente un frammento dell'ampio specchio dell'interiorità rappresentato dalla finzione romanzesca. L'immagine dell'opera letteraria-specchio – che di per sé ha una storia antichissima, che risale per lo meno al nono libro della *Repubblica* di Platone – viene qui utilizzata da Sade in una declinazione in gran parte inedita nel Settecento, destinata ad affermarsi solo nel secolo successivo. Secondo la poetica più largamente diffusa nell'età illuminista, l'opera che si fa specchio del mondo riflette l'essenza profonda delle cose; da questa capacità discende la sua rilevanza morale. Pur prendendo le mosse da una simile immagine, Sade la utilizza invece per sottolineare come ogni visione della realtà romanzesca nasca sempre da una duplice mediazione soggettiva, rappresentata, a livello narrativo, dal personaggio e, a quello meta-narrativo, dal lettore.

Poiché dunque, per restare all'interno della metafora, ogni specchio riflette le cose secondo la forma della propria curvatura, attenersi alla "semplice" virtù non può consentire in alcun modo di sondare le autentiche profondità dell'essere umano: «L'affettazione moralistica è da evitare: non si deve cercare la morale in un romanzo; se i personaggi da te [aspirante autore] proposti nel piano primitivo dell'opera sono portati qualche volta a ragionare, dovranno farlo senza farsi vedere; non deve essere mai l'autore il moralizzatore, bensì il personaggio»⁴³. Per questo motivo, la presa di distanza di Sade dalla convenzionale visione edificante del romanzo si traduce in una precisa filosofia narrativa, che attribuisce alla esposizione finzionale stessa, nonché al rapporto meta-letterario che essa intesse con il lettore, un ruolo euristico fondamentale.

6. Una filosofia narrativa

L'influenza reciproca che si instaura tra filosofia e narrazione finzionale – teorizzata a chiare lettere nell'*Idée sur les romans* – non è stata presa in debita considerazione nelle letture filosofiche dell'opera di Sade. I filosofi di professione che si sono accostati al pensiero del marchese hanno spesso finito con l'assegnare

⁴² D.A.F. de Sade, *Idée sur les romans*, cit., p. 13; trad. it. cit., p. 55.

⁴³ Ivi, p. 18; trad. it. cit., p. 59.

direttamente all'autore le dottrine e le ipotesi dei personaggi, come se le opere sadiane fossero saggi invece che finzioni letterarie, e le teorie in esse contenute non fossero parole di figure immaginarie⁴⁴.

L'opera finzionale in Sade non è invece semplicemente la trasposizione del discorso filosofico – una sorta di sua *application romanesque* banalizzante – ma è il meccanismo di produzione della riflessione filosofica stessa. Per questo motivo Sade non è affatto interessato a mettere in bocca ai suoi personaggi teorie coerenti (il malteismo di Dolmancé contraddice ad esempio l'ateismo di Juliette), ma a fare emergere una possibile verità dalla dimensione dialogica e dalle conferme o smentite che tale dimensione trova nelle vicende finzionali. La filosofia narrativa di Sade si articola così attraverso la costruzione di un vero proprio "sistema" di personaggi che *presentano* una filosofia e al contempo la *rappresentano* narrativamente.

L'esposizione e la moltiplicazione di posizioni filosofiche differenti e opposte – sia sul piano delle idee sia su quello narrativo – invitano il lettore a riconoscerle e a saggiarne la validità e la persuasività; in altre parole a pensare lui stesso, a farsi a sua volta filosofo. È in questa sovrapposizione tra dimensione letteraria e meta-letteraria che si sviluppa la peculiarità della filosofia narrativa di Sade, che non appare in conclusione incentrata (come si potrebbe pensare a una lettura superficiale) su una prescrizione (im)morale nei confronti del lettore, quanto piuttosto su una dimensione descrittiva (estetico-narrativa) che lascia al lettore il compito fondamentale dell'interpretazione. Questo meccanismo, che è messo sistematicamente in atto nei *Crimes de l'amour*, era già stato esposto con penetrazione in una nota a piè di pagina di *Aline et Valcour*, in cui Sade parlava apertamente in veste d'autore:

Ma il nostro cavilloso lettore ci permetterà di fargli osservare che questo epistolario non è un trattato di morale nel quale tutte le parti devono corrispondere e concatenarsi; costituito da diverse persone, questa raccolta rispecchia, in ogni lettera, il modo di pensare di chi scrive o delle persone osservate delle quali traduce il pensiero: così, invece di mettersi a cercare contraddizioni o ripetizioni, cose inevitabili in raccolte di tal natura, bisogna che il lettore, più assennato, si diverta o si occupi dei diversi sistemi presentati pro o contro, e adotti quelli che meglio favoriscono le sue idee o le sue inclinazioni.⁴⁵

Se il romanzo epistolare polifonico si presta particolarmente bene a questa modalità d'indagine, Sade incastona nei suoi *romans*, per guidare all'autonomo esercizio del pensiero il suo lettore, le principali forme classiche del discorso

⁴⁴ Su questo punto, si può richiamare una penetrante osservazione di Guy Scarpetta: «È totalmente assurdo, anche se tutti lo fanno, isolare una massima o un pensiero espresso da un personaggio romanzesco, e presentarla come espressione della "filosofia" di Sade». G. Scarpetta, *L'effervescence (Marquis de Sade, «Histoire de Juliette»)*, in Id., *Pour le plaisir*, Gallimard, Paris 1998, pp. 239-305.

⁴⁵ D.-A.-F. de Sade, *Aline et Valcour*, in *Euvres*, cit., vol. I, p. 824; trad. it. *Aline e Valcour*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 355.

filosofico: dalle massime al dialogo, sino a giungere alla dissertazione. In tutti i casi, come viene spiegato nuovamente in *Aline et Valcour*, sarà la narrazione – se correttamente “decifrata” dal lettore – ad accendere la fiaccola della filosofia: «Tanto peggio per coloro che condanneranno quest’opera, e che non sentiranno con quale spirito è stata composta: schiavi dei pregiudizi e dell’abitudine, mostreranno che nulla agisce in loro al di fuori dell’opinione pubblica, e che la fiaccola della filosofia mai splenderà ai loro occhi»⁴⁶.

Insistere sul fatto che la filosofia di Sade sia innanzitutto una filosofia narrativa consente di rimettere in discussione la granitica contrapposizione tra le sue due “anime”, spesso interpretate come inconciliabili: «È come se due Sade differenti avessero percorso la fine del secolo: quello “ufficiale”, sempre più bisognoso e braccato, che sfrutta come meglio può i manoscritti ingialliti di un’opera fuori moda, facendo brutta figura con il suo gemello sotterraneo, sempre più importante e prospero, produttore quotidiano, nella sua stanza tappezzata di lussuria, di pagine nuove, abbaglianti, sfavillanti che si contano a migliaia»⁴⁷. Questa presunta dualità si è spesso trasformata in un’opposizione ingiustificata tra “opere esoteriche” ed “opere essoteriche” (la distinzione è stata introdotta da Michel Delon, seppure con altre finalità⁴⁸), tra “opere clandestine” e “opere ufficiali” (Jean-Baptiste Jeangène Vilmer), ossia pubblicate da Sade con il proprio nome⁴⁹.

Queste suddivisioni, per quanto ermeneuticamente utili e fondate su un dato oggettivo, non devono essere radicalizzate in un’antitesi. A nostro modo di vedere, non si tratta di opporre tra di loro una parte filosofica e una non filosofica dell’opera di Sade, né due filosofie che rispondono a obiettivi completamente differenti, quanto piuttosto di mettere in luce come un’unica concezione di filosofia narrativa si espliciti attraverso modalità certamente eterogenee, ma sinergiche e complementari.

Buona parte delle accuse di incoerenza e di superficialità che sono state indirizzate al Sade romanziere, nella prospettiva della storia delle idee, non avrebbero allora molto più senso dei rimproveri d’immoralità mossi – in un memorabile passo di *Le rouge et le noir* di Stendhal – a colui che porta uno specchio che riflette, suo malgrado, il fango di un pantano⁵⁰.

⁴⁶ Ivi, p. 388; trad. it. cit., p. 44.

⁴⁷ J.-J. Pauvert, *Sade vivant III. Cet écrivain à jamais célèbre 1794-1814*, Laffont, Paris 1990, p. 280.

⁴⁸ Cfr. l’apparato critico dei volumi delle *Œuvres* editi da Gallimard (cfr. *supra*, nota 8). La distinzione di Delon è prevalentemente legata alla convenzione della cultura della stampa del tempo di Sade, piuttosto che alle differenze tematiche dei testi del marchese, come confermerebbe il fatto che trame simili sono sviluppate in modo libertino in alcuni testi, in modo sentimentale in altri. Su questo aspetto, cfr. F. Moureau, *La plume et le plomb: espaces de l’imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières*, PUPS, Paris 2006; M. Kozul, *Le corps dans le monde, récits et espaces sadiens*, Peeters, Louvain-Paris-Dudley (MA) 2005.

⁴⁹ Cfr. J.-B. Jeangène Vilmer (2005), *Sade moraliste. Le dévoilement de la pensée sadienne à la lumière de la réforme pénale au XVIIIe siècle*, Droz, Genève 2005, pp. 34ss.

⁵⁰ Cfr. Stendhal, *Le rouge et le noir*, in *Œuvres romanesques complètes*, 3 voll., a cura di Y. Ansel e Ph. Berthier, Gallimard, Paris 2005, vol. I, p. 671. La trad. it. del passo in questione è riportata in esergo.

La Littérature philosophique sadienne: aspects historiques

Guilherme Grané Diniz
(Universidade de São Paulo)
guilhermegranediniz@gmail.com

Articolo sottoposto a *double blind peer review*.

Title: Sadian Philosophical Literature: Historical Aspects.

Abstract: Amidst the many dissensions encountered among readers of the works of the Marquis de Sade, an important one concerns the question of whether his literary philosophical writings are to be regarded as radically new and different from those of his time, or as one of the many variations on the canonical roman philosophique. This leads to an associate issue: whether contemporary philosophical readings of De Sade's works, which tend to see in him a radically innovative philosopher, are or not well founded. In this essay, we intend to try and analyze these questions. We will endeavor to evaluate certain literary resources mobilized in De Sade's writing and point out the main particularities which mark his use of those. In this way, we will try to draw conclusions about the historical role of De Sade's literature, both concerning the formal innovations towards which he contributed in philosophical literature and the legacy he left to the philosophy of twentieth century France.

Keywords: Marquis de Sade, Philosophical Literature, Eighteenth Century Literature, Contemporary Philosophy, Poststructuralism.

Vous m'avez fait mourir de volupté, asseyons-nous, et dissertons. Ce n'est pas tout que d'éprouver des sensations, il faut encore les analyser: il est quelquefois aussi doux d'en savoir parler que d'en jouir [...]

D. A. F. de Sade, *L'Histoire de Juliette*¹.

1. Introduction

On semble être généralement d'accord avec Éric Marty que le XX^e siècle a été le siècle qui a finalement pris Sade au sérieux². S'il est vrai que la diffu-

¹ D.A.F. de Sade. *Œuvres*, vol. 3, Gallimard, Paris 1998, p. 234.

² É. Marty, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*, Éditions du Seuil, Paris 2011.

sion et le rôle que la littérature de Sade occupe dans la scène intellectuelle ont significativement augmenté pendant le XX^e siècle, il serait faux de croire que Sade n'avait pas été lu et pris en sérieux par la littérature du XIX^e. Selon le fameux jugement de Sainte-Beuve, «Byron et Sade (je demande pardon du rapprochement) ont peut-être été les deux grands inspireurs de nos modernes, l'un affiché et visible, l'autre clandestin»³. Pour cachée qu'elle puisse être, l'influence de Sade pour le romantisme n'est pas du tout difficile à discerner, soit du côté thématique, soit de celui des aspects formels de l'écriture romanesque. Le sérieux dont parle Marty, donc, réside dans un double déplacement dans cette réception. D'abord, l'intérêt sur l'œuvre de Sade devient plus une question philosophique que simplement littéraire (sans que, pour cela, l'intérêt littéraire en soit diminué). Plutôt qu'inspiration, Sade dévient objet d'analyse et d'exégèse. Deuxièmement, Sade cesse d'être un auteur clandestin pour devenir objet direct et avoué de réflexion. En effet, le XX^e siècle français est traversé par le processus de canonisation de Sade: en 1904 paraît la première édition des *120 Journées de Sodome*, édité par Iwan Bloch sous un pseudonyme et de façon clandestine en Allemagne; entre 1947 et 1957 sont publiées par Jean-Jacques Pauvert les œuvres complètes de Sade; entre 1990 et 1998 paraissent les trois volumes d'œuvres de Sade dans la Bibliothèque de la Pléiade⁴. D'un bout à l'autre du siècle, Sade est passé de maudit à canonique. Processus qui se noue, en plusieurs points, avec le développement historique de la philosophie française contemporaine.

Un des aspects où on peut noter cet entrecroisement réside dans la formulation d'une conception de la littérature qui se dédouble en une forme spécifique de conscience sur l'écriture philosophique. Du moins à partir de la génération de Georges Bataille et Maurice Blanchot, et principalement pour la première génération de la pensée dite poststructuraliste (auteurs comme Foucault, Lacan, Barthes, Derrida, Deleuze) il y a une perception – évidemment différente entre les auteurs – que le but de leurs projets philosophiques ne peut être vraiment atteint sinon à travers la mobilisation de ressources expressives de l'écriture littéraire. Plusieurs parmi les historiens de la philosophie comprennent que l'essai de «niveler»⁵ philosophie et littérature est une caractéristique définitive d'un type de philosophie contemporaine, qu'on appelle tour à tour le postmodernisme, le poststructuralisme, la théorie française, etc. Bien sûr, ce type de projet s'appuie sur un concept spécifique de littérature, y compris une idée sur les pouvoirs du discours littéraire. Pour plusieurs des auteurs mentionnés, ce concept de littérature sera directement formulé à travers une réflexion sur l'œuvre de Sade.

Ce qui n'est pas simple c'est de discerner dans cette réception de l'œuvre sadienne ce qu'il y a de mystification, de projets philosophiques propres des

³ C. A. Sainte-Beuve, *Quelques vérités sur la situation en littérature*, in «Revue des Deux Mondes», 1^{er} juillet 1843, p. 14.

⁴ M. Delon. *Notice*, in D.A.F. de Sade. *Œuvres*, vol. 1. Gallimard, Paris 1990, p. 1123.

⁵ J. Habermas. *The Philosophical Discourse of Modernity*, Polity Press, Cambridge 2011, p. 185.

auteurs qui sont en train d'interpréter Sade et de simple exégèse du texte sadien. Dire que le XX^e siècle a pris Sade au sérieux n'est pas la même chose de dire qu'il l'a bien lu. Bien qu'on ne manque pas de reconnaître l'importance historique des lectures poststructuralistes de Sade, les critiques abondent. D'un côté, les lecteurs dix-huitiémistes reconnaissent un défaut d'herméneutique concernant le texte de Sade⁶. En effet, il ne s'agit pas d'une impression erronée: on a affaire à des auteurs qui citent à peine la lettre du texte sadien. Il semble y avoir un désintérêt pour la pensée effective de Sade, mise de côté en faveur de la promotion de leurs propres agendas philosophiques sous le nom transgressif de Sade. Attitude qui contraste avec leur profession de foi sadienne. Mais d'un autre côté, des lecteurs comme Annie le Brun feront la critique de ce qu'ils considèrent le *trop de théorie*. En étant un auteur littéraire, il faudrait lire et comprendre Sade dans le régime imaginatif et érotique que son texte lui-même propose. Les lectures académiques de tout type, surtout – mais pas seulement – les poststructuralistes, qui soulèvent les aspects formels du texte, seraient, selon Le Brun, coupables d'une distorsion délibérée du vrai registre de l'écriture sadienne: en tant qu'écrivain de littérature, il faudrait le lire littérairement. Le sérieux du XX^e serait, donc, précisément la mésentente de Sade; le lire de façon effectivement sérieuse serait le lire comme avaient fait les poètes et romanciers du XIX^e et les surréalistes du début du XX^e: lecture qui, dans le classement de Marty, n'était pas sérieuse⁷.

Soit par le défaut, soit par l'excès de théorie, les lectures poststructuralistes de Sade semblent être insuffisantes pour toutes les parties. Ce qui n'est pas contesté c'est le fait que Sade a été un des auteurs les plus productifs et singuliers du XVIII^e. D'abord l'aspect le plus attirant de sa production a été le type spécifique de contenu érotique de ses œuvres, qui est venu même à être connu sous son nom et a été, historiquement, son premier titre de gloire, auprès de la psychiatrie. Mais même si, en effet, les perversions sadiennes lui sont tout particulières, cela n'est pas sa seule – peut être ni même sa principale – contribution à l'histoire de la littérature, de la philosophie et des idées. Au contraire, étant à peu près contemporain des consolidateurs anglais du roman, Sade a joué un rôle pas encore entièrement compris dans la conformation du genre. Ayant lu les principaux auteurs romanesques de l'époque et dominant un vaste répertoire classique, Sade a bien su faire dialoguer les expectatives esthétiques de la tradition avec les formes modernes et une sensibilité politiquement et artistiquement révolutionnaire. Pour mieux comprendre cet aspect historique de l'écriture sadienne, donc, nous croyons qu'il faut l'interroger en ses particularités formelles. C'est-à-dire: compte tenu des dialogues, influences et emprunts dont Sade constitue son œuvre, quels sont les aspects formels qui permettent de caractériser son écriture en tant que proprement sadienne? Bien que de façon très humble, donnée l'étendue de cet essai, on veut diriger le regard vers certains des principaux travaux de Sade pour y analyser et discuter

⁶ Cf., par exemple, J.-C. Abramovici. *Encre de Sang*, Classiques Garnier, Paris 2013, p. 11.

⁷ É. Marty, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*, cit., p. 21.

des aspects de ce qui, selon une partie des lecteurs de Sade, est au cœur de son travail littéraire: le rapport entre la forme littéraire-philosophique et les contenus érotiques. Notre hypothèse est que, plutôt que la simple articulation entre littérature, philosophie et érotisme, la particularité sadienne se trouve dans la formulation de ce rapport par le moyen d'une théorie philosophique du libertinage qui articule corps et langage. Du côté historique notre hypothèse est que la méfiance envers les lecteurs de Sade dits poststructuralistes ou Modernes est en partie justifiée. Il y a, en effet, des éléments dans la littérature sadienne qui échappent aux modèles dont elle disposait, laissant place aux intuitions linguistiques sophistiquées des auteurs poststructuralistes, mais pas à tous leurs jugements incisifs sur le rôle historique de la littérature sadienne.

2. Aspects de la Littérature Sadienne

Dans la tentative de rendre compte des différents aspects formels de la littérature sadienne, il faut discerner les invariables qui traversent plusieurs arrangements et classements possibles de ses œuvres et qui distinguent l'acquisition sadienne des genres littéraires traditionnels. Cela nous permettra de préciser les éléments qui caractérisent l'écriture sadienne en tant que telle.

Un premier critère important pour classer les œuvres de Sade est donnée par Michel Delon: la distinction entre les œuvres «ésotériques» et «exotériques». Ce critère n'est pas simple, mais, en fait, articule plusieurs aspects de la conception et de la circulation des livres de Sade. La distinction se rapporte, d'abord, à la question de la visibilité:

Il fonde son œuvre sur une dichotomie entre deux versants qui sont aussi deux versions, jouant en miroir et ne prenant sens que l'une par rapport à l'autre. Une version officielle de son œuvre reste allusive, «gazée» selon son expression: c'est *Oxtiern*, suivi par *Aline et Valcour*, puis par *Les Crimes de l'amour*. Une version secrète de l'œuvre radicalise les scènes, noircit le tableau et se débarrasse des périphrases inutiles: c'est *Justine*, *La Philosophie dans le Boudoir*, puis *La Nouvelle Justine* et *l'Histoire de Juliette*.⁸

La Philosophie dans le Boudoir – exemple d'œuvre ésotérique – est ouverte par une dédicace «aux libertins»: «Voluptueux de tous les âges et de tous les sexes, c'est à vous seuls que j'offre cet ouvrage»⁹. Évidemment, le livre est vendu au public sans distinction, mais, d'abord, il ne se destine pas à quelqu'un. Bien le contraire: il est offert *seulement* aux voluptueux. Comme épigraphe du livre, Sade met une variation sur des vers de Piron: «L'habitude un instant cause en nous quelque alarme,/Mais bientôt dans un cœur à la raison rendu/

⁸ M. Delon. *Introduction* in D.A.F. de Sade. *Œuvres*, vol. 1, cit., p. XXI.

⁹ D.A.F. de Sade. *Œuvres*, vol. 3, cit., p. 3.

Le plaisir parle en maître et seul est entendu»¹⁰. Les voluptueux sont ceux qui, en se laissant exciter par la narration lubrique du livre, sauront tirer profit des leçons qui y sont données. Ces œuvres ésotériques, donc, sont celles cachées, destinées aux yeux des lecteurs initiés dans les sectes libertines et leurs plaisirs. Pour les autres, exotériques, ce sont les œuvres vouées au public général. Un dialogue comme la *Philosophie dans le Boudoir* est bien le contraire d'une pièce comme *Oxtiern ou le Malheurs du Libertinage*: en tant que l'une sera lue dans la solitude et le silence du boudoir, l'autre sera jouée, donnée à voir, sur la scène. La destination de l'œuvre se dédouble en un aspect interne et un externe. L'externe c'est plus simple: il s'agit de l'anonymat. Les principales œuvres de Sade ont été publiées sans son nom, pour des raisons évidentes. Cela ne l'a pas empêché d'être connu comme l'auteur de *Justine*, *Juliette*, etc., ni d'être arrêté à cause de ses écrits¹¹. L'aspect interne est l'intensité du récit: les œuvres avouées de Sade sont – bien que jamais sages – plus contenues, soit dans le récit de la violence et de la sexualité, soit dans l'immoralité des corolaires du discours philosophique.

Ce critère propre à l'œuvre sadienne croise la typologie traditionnelle des genres littéraires. Sade a pratiqué la plupart des genres disponibles à l'époque et utilisés par ses contemporains. De ce côté, Sade ne peut pas être réputé l'inaugurateur d'un genre littéraire quelconque. En effet, il ne s'est pas même trop écarté des usages et codes établis en son temps. Une exploration exhaustive, soit des ressources littéraires employées dans les ouvrages sadiens, soit une analyse comparative d'aspects du roman sadien dans le contexte du dix-huitième, est impossible dans un simple essai. C'est cette évaluation du (manque de) mérite de l'œuvre de Sade qui soutenait la première réception de son œuvre, à la fin du XIXe, par des auteurs comme Iwan Bloch ou Krafft-Ebing: le sadisme, comprenaient-ils, valait tout simplement pour la description presque exhaustive et, surtout, nouvelle, des actions sexuelles. Une fois cette connaissance acquise, il faudrait lire Sade au même titre qu'un étudiant de psychiatrie lit aujourd'hui les traités mêmes de Bloch ou Krafft-Ebing: ils font partie de l'histoire de la discipline; on a recueilli ce qu'ils ont enseigné et on l'a retransmis dans de nouveaux manuels, plus actuels, plus lucides et utiles.

Où est-ce qu'on peut donc trouver l'originalité de l'écriture sadienne? Étant donné que Sade était plutôt du côté de la tradition du point de vue de la forme, l'adhésion sadienne aux règles du discours n'est pas du tout ingénue. Cela est principalement dû au contraste qu'il établit entre cette adhésion et le discours pervers véhiculé. C'est donc dans le registre de l'intersection entre forme et contenu – et les diverses formes de promotion de ce rapport – qu'il faut interroger la spécificité de l'écriture sadienne.

¹⁰ *Ibidem*, p. 2.

¹¹ Ou, plus précisément, à cause des œuvres à lui attribuées.

2.1. *La Rhétorique*

Dans son *Les Mots et les Choses*, Foucault donne une définition notoire sur le rôle de la rhétorique dans le langage classique. La fonction de la rhétorique c'était de résoudre une problématique spécifique du langage classique de façon à possibliser la désignation. Esquissant brièvement ce qui est en jeu, Foucault considère que la fonction première du langage à l'âge classique est de nommer. C'est-à-dire que de chaque mot on attendait qu'il se réfère à un objet donné. Du point de vue de la sémiologie cela permet à Foucault de conclure que le référent n'est pas une fonction externe ou indépendante du mot, mais en est un élément composant. Plus spécifiquement, l'analyse de la théorie des racines permet de dire que le référent s'est décalé dans le signifiant, une fois que, du point de vue génétique, la racine d'un mot est liée à la représentation même qui lui donne lieu¹². Mais si on peut, du moins en théorie, refaire le chemin historique qui lie un mot donné à son sens original, pourquoi est-ce que le langage est encore plusieurs fois équivoque?

La rhétorique servait à combler ces aspects incongrus du langage classique: d'un côté, le mot, dont on attendait qu'il puisse nommer en vertu de sa propre nature; d'un autre, l'écart historique qui s'introduit au sein même du rapport interne de signification nominal. La rhétorique permet de cartographier l'espace où se donnent les changements internes du langage, suivant la linéarité de l'énonciation dans son déploiement successif dans le mouvement de formulation précise des désignations. C'est-à-dire, qu'il s'agissait de faire passer des mots aux choses, mais d'une façon paradoxale: à l'origine, le langage communiquait par son laconisme, par l'intimité précise entre le mot et la représentation; cette liaison perdue à cause de la conventionalité, il faudra que tout un supplément de langage vienne reconstruire le lien – auparavant interne – entre un mot et l'objet qu'il représente¹³. Dernier point d'importance, la description théorique du langage – soit par Rousseau, soit par les logiciens de Port-Royal, par Condillac, etc. – pose ces questions, mais ne les résout pas. C'est à la littérature classique d'effectivement opérer le «mouvement pour atteindre un nom toujours redoutable parce qu'il tue, en l'épuisant, la possibilité de parler»¹⁴.

Le Marquis de Sade, on le sait bien, joue un rôle spécial dans l'historiographie foucauldienne. Selon Foucault, Sade est l'auteur qui clôt l'épistémè classique, ouvrant le champ pour le travail complémentaire de Kant, inaugurateur de la modernité¹⁵. Ce travail de rupture, Sade l'opère en partant du langage, en un travail littéraire où, selon Foucault, Sade, dans un même coup, réalise et épuise le projet linguistique classique. Cela signifie que Sade fait se rejoindre le clivage entre signifiant et référent qui créait tension dans le langage à l'âge classique. Il s'agit de son projet, maintes fois réitéré, de «tout dire». En disant tout, sans rien cacher et sans

¹² M. Foucault. *Œuvres*, vol. 1, Gallimard, Paris 2015, p. 1156.

¹³ *Ibidem*, p. 1169.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 1171-1172.

¹⁵ *Ibidem*, p. 1262.

s'astreindre à aucun mot qui soit, Sade réussirait à nommer les choses par leur nom propre, sans détournement, sans «gaze». Mais l'infraction des codes de la bienséance linguistique n'est pas tout: le travail est de «tout dire»; c'est-à-dire, de dire des choses en plus, plus qu'on disait auparavant. La nécessité de la rhétorique, comme posée par Foucault, montre que le pouvoir expressif du langage ne pouvait pas (à l'âge classique) être atteint ou retrouvé par un travail négatif de débridement des signifiants historiquement accumulés sur les racines, mais par un surplus de signification capable de refaire le nœud entre le nom et son signifié. Bien que Sade propose des œuvres comme *Les 120 Journées* comme une espèce de catalogue raisonné des perversions¹⁶, pour l'achèvement de son projet ne suffit pas la simple énumération ou description – pour complète qu'elle soit – des perversions. Leur faire intégrer un récit est une nécessité du projet: «au reste, on a fondu ces six cents passions dans le récit des historiennes: c'est encore une chose dont il faut que le lecteur soit prévenu. Il aurait été trop monotone de les détailler autrement et une à une, sans les faire entrer dans un corps de récit»¹⁷. Il faut qu'on ne se trompe pas en croyant que la monotonie dont Sade veut se défendre serait un piège mineur dans son projet: le plaisir c'est la voie pour la réception de la sagesse libertine. Un enseignement qui ne stimule pas les sens aurait échoué d'emblée¹⁸.

De même, ce sera par un recours narratif que Sade viendra à faire le passage entre le discours sur la perversion et la perversion elle-même. Foucault propose cette analyse dans le cadre de la double histoire de *Justine et Juliette*, mais elle peut être mieux reconnue dans les *120 Journées de Sodome*. Cette œuvre est divisée en quatre parties selon un critère de gradation:

la première, par exemple, placerait dans le récit des événements de sa vie les cent cinquante passions les plus simples et les écarts les moins recherchés ou les plus ordinaires, la seconde, dans un même cadre, un égal nombre de passions plus singulières et d'un ou plusieurs hommes avec plusieurs femmes; la troisième également, dans son histoire, devait introduire cent cinquante manies des plus criminelles et des plus outrageantes aux lois, à la nature et à la religion; et comme tous ces excès mènent au meurtre et que ces meurtres commis par libertinage se varient à l'infini et autant de fois que l'imagination enflammée du libertin adopte de différents supplices, la quatrième devait joindre aux événements de sa vie le récit détaillé de cent cinquante de ces différentes tortures.¹⁹

Mais le plus intéressant c'est que cette gradation de la violence de l'action érotique est redoublée par la gradation de l'intensité narrative. En d'autres termes: il

¹⁶ D.A.F. de Sade. *Œuvres*, vol. 1, cit., p. 69.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Voir le joli conte *L'Instituteur Philosophe* (D.A.F. de Sade, *Œuvres Complètes*, vol. 14, Tête-de-Feuille, Madrid 1973, pp. 127-128), qui, outre qu'il articule cette question, est un exemple de la maîtrise sadienne de la forme brève, encore un autre genre important pour la littérature philosophique de l'époque.

¹⁹ D.A.F. de Sade. *Œuvres*, vol. 1, cit., pp. 39-40.

y a un double mouvement qui met en parallèle l'intensité du contenu diégétique et de la forme énonciative. L'effet que cela produit est notable: une mise en perspective du texte, qui devient de plus en plus économique, focalisé, direct dans la narration des passions de plus en plus violentes. Effet dont on peut bien prendre la mesure quand on se rend compte qu'entre les quatre parties il y a des passions analogues, dont le motif principal revient, mais modulé par la double gradation. Voyons un exemple qui se déploie dans les quatre parties.

Dans la première:

Cette fantaisie-là, vous en conviendrez, messieurs, n'est pourtant pas plus singulière que celle d'un homme, autrefois ami de la Guérin et qu'elle avait fourni longtemps, dont elle nous assura que toute la volupté consistait à manger des faux germes ou des fausses couches. On l'avertissait chaque fois qu'une fille se trouvait dans ces cas-là; il accourait et avalait l'embryon en se pâmant de volupté.²⁰

Pour la deuxième:

139. Il veut une femme grosse; il la fait courber en arrière sur un cylindre qui lui soutient le dos. Sa tête, au-delà du cylindre, va poser en arrière sur une chaise et est fixée là, les cheveux épars; ses jambes se trouvent dans le plus grand écartement possible, et son gros ventre extraordinairement tendu; là le con baille de toute sa force. C'est là et sur le ventre qu'il dirige ses coups, et quand il a vu le sang, il passe de l'autre côté du cylindre et vient décharger sur le visage.²¹

Il y aura plus grave dans la troisième: «128. Le même homme dont Desgranges parlera le vingt-quatre février fait avorter une femme grosse à force de coups de fouet sur le ventre; il veut la voir pondre devant lui»²². Enfin, on trouvera la plus grave dans la quatrième partie:

141. Un homme, qui aimait à fouetter des femmes grosses sur le ventre, rectifie en attachant la fille grosse sur une roue, et dessous est fixée dans un fauteuil, sans en pouvoir bouger, la mère de cette fille, la bouche ouverte en l'air et obligée de recevoir dans sa bouche toutes les ordures qui découlent du cadavre, et l'enfant si elle en accouche.²³

Cette mise en perspective du texte donne une image parfaite de l'emploi de la rhétorique chez Sade (selon Foucault).

Bataille²⁴ la compare avec la paradoxale flèche de Zénon: un mécanisme qui en même temps qu'il se dirige fatalement vers son but, se médiatise à chaque étape de sa trajectoire. Théoriquement, il serait possible de continuer ce dépliement

²⁰ *Ibidem*, p. 145.

²¹ *Ibidem*, p. 325.

²² *Ibidem*, p. 343.

²³ *Ibidem*, p. 375.

²⁴ G. Bataille. *La Littérature et le Mal*, Gallimard, Paris 2010, p. 82.

infiniment (ou presque), diminuant dans chaque tour un mot, augmentant en petits incréments le degré de violence, sans jamais atteindre le but. Quel but? Suivant la logique établie par Sade, la dernière des passions doit être la plus violente concevable. Il s'agit d'une passion nommée «Enfer». Après une longue série d'actions préparatoires, vient enfin la partie principale:

Le premier supplice est une roue sur laquelle est la fille, et qui tourne sans cesse en effleurant un cercle garni de lames de rasoir où la malheureuse s'égratigne et se coupe en tous les sens à chaque tour; mais comme elle n'est qu'effleurée, elle tourne au moins deux heures avant de mourir.

Le 2. La fille est couchée à deux pouces d'une plaque rouge qui la fond lentement.

3. Elle est fixée par le croupion sur une pièce de fer brûlant, et chacun de ses membres contourné dans une dislocation épouvantable [...].²⁵

Ce sont quinze tortures différentes. Une fois qu'elles ont toutes été mises en scène, «le scélérat se promène» autour et «examine un quart d'heure». Michel Delon résume savamment ce qui est en jeu: «Le dernier libertin est comme un résumé à lui seul des cent vingt journées. Il rend simultanément ce qui n'avait été jusque-là que successif»²⁶.

Dès le début du livre Sade met en jeu un appareil dont le but sera de confondre les positions du personnage libertin et du lecteur: «Il est reçu, parmi les véritables libertins, que les sensations communiquées par l'organe de l'ouïe sont celles qui flattent davantage et dont les impressions sont les plus vives»²⁷. Dans le récit, les libertins seront sujets à plusieurs formes de plaisirs: attouchements, sexe en bouche, vagin, anus ou d'autres endroits du corps, etc. Mais il y a un type de plaisir qui sera le principal, qui organisera et caractérisera la jouissance libertine: le plaisir du récit. C'est pour cela que Sade peut donner à son interlocuteur le titre d'«ami lecteur»²⁸. Dans l'univers libertin, «ami» est le traitement réservé pour les égaux. Ici, le titre est dû à l'égalité dans la jouissance, qui se donne par le même «organe», au même titre: entendant (ou lisant) le récit des quatre prostituées. L'amitié est la condition d'entrée du lecteur dans l'univers de la jouissance libertine; l'enfer est la clôture du système. Le but est, donc, atteint: le «cinquième mois» du récit c'est le point où le langage s'épuise, où le double processus d'intensification atteint son zénith; nullité du langage, maximum de la violence. Violence qui est réalisée dans l'excitation sexuelle du corps de l'«ami lecteur». La rhétorique, à travers le mécanisme déployé dans tout un roman, établit un lien direct entre les mots et les choses; mais pas comme langage d'action ou rappel des racines: comme littérature²⁹.

²⁵ D.A.F. de Sade, *Œuvres*, vol. 1, cit., p. 378.

²⁶ M. Delon, *Notes*, in D.A.F. de Sade, *Œuvres*, vol. 1, cit., p. 1195.

²⁷ D.A.F. de Sade, *Œuvres*, vol. 1, cit., p. 39.

²⁸ *Ibidem*, p. 69.

²⁹ M. Foucault, *Œuvres*, vol. 1, cit., pp. 1172-1173.

2.2. *La Représentation*

Suivant la réflexion de Foucault, la rhétorique était un outil dont disposait le langage pour faire le passage entre les mots et les choses. À l'âge classique, cela voudrait dire, on le sait bien, pour représenter. Annie le Brun reconnaît que toute l'œuvre de Sade se déroule sous le titre de la représentation; ce serait un corolaire de sa fixation théâtrale:

la théâtralisation était pour Sade le seul mode d'être, valable à la fois et pour l'individu et pour le nombre, comme si à travers la notion de théâtralité se produisait ce qui ne se produit jamais chez Sade: l'impossible rencontre de l'individu et du nombre. Juste le temps de la représentation, juste le temps qu'un ordre se trouve et se perde, juste le temps que le tableau s'arrange et se défasse, juste le temps pour le désir de prendre forme et d'échapper à la forme. C'est-à-dire le juste temps du désir, qui rythme en profondeur la pensée de Sade³⁰ [...].

Le début et la fin de la production littéraire de Sade a été le théâtre. Dans sa jeunesse, il a fait représenter au château de La Coste des œuvres qu'il avait écrites; en plus de les mettre en scène, il y a plusieurs fois joué des rôles. Dans sa vieillesse, Sade a fait représenter des pièces dans l'asile de Charenton, dirigeant les fous lors de spectacles qui avaient pour public la haute société, et dont il a été plusieurs fois maître de cérémonie. Dès sa jeunesse, mais surtout dans ses premières années d'adulte, Sade avait espéré du théâtre qu'il aurait été pour lui un titre de gloire: «homme de lettres». Espoir qui a été déçu toute sa vie, car bien peu de ses pièces ont été jouées publiquement dans de grands théâtres. L'attachement de Sade à la forme théâtrale durant toute sa vie a naturellement eu un très grand impact sur toute sa production, même pour les romans, contes, etc.

Se rendre compte de ce fait doit poser pour qui étudie l'œuvre de Sade une question inquiétante. Quoique Sade ait été prolifique dans la production des pièces, il a été refusé plusieurs fois par les théâtres parisiens, au point de devenir *persona non grata* dans le milieu, et même ses admirateurs contemporains comprennent que son théâtre est la partie la moins intéressante de sa production³¹. Dans un essai sur le thème, Martin Puchner résume parfaitement l'opinion courante:

Le fait qu'une majorité d'entre elles [les pièces de théâtre de Sade] aient finalement été rejetées par les commissions [des théâtres] n'était pas dû à leur nature non conventionnelle ou controversée, comme on pourrait s'y attendre, mais, au contraire, au fait qu'elles semblaient souvent décevantes, conventionnelles dans leur construction des personnages, de l'intrigue et dans leur forme. En fait, elles ne

³⁰ A. Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Gallimard, Paris 1986, p. 142.

³¹ Cf., dans ce sens, G. Lely, *Vie du Marquis de Sade*, in D.A.F. de Sade, *Œuvres Complètes*, vol. 2, Tête-de-Feuilles, Madrid 1973, p. 203 et suivantes.

pourraient pas être plus différentes de l'écriture perverse qui a rendu Sade célèbre. Ce que ces pièces révèlent n'est pas un dramaturge essayant de choquer, mais un dramaturge essayant d'imiter fidèlement presque tous les genres et styles disponibles de l'époque et de s'y conformer.³²

Parmi les rares pièces de Sade qui ont été reçues et jouées par des compagnies théâtrales de l'époque, une seule a obtenu du succès et a été publiée de son vivant: *Oxtiern, ou les Malheurs du Libertinage*. Le sous-titre semble mettre la pièce en direct contraste avec la *Justine*, qui veut raconter des *Malheurs de la Vertu*. En effet, *Oxtiern* est une des œuvres exotériques, basée sur un des contes des *Crimes de L'Amour*, au contraire de *Justine*, dont les trois versions sont des œuvres de contenu libertin. *Oxtiern* suit les principaux critères pour caractériser une œuvre exotérique sadienne: l'aveu de la paternité et le langage «gazé». On peut être sûr qu'à l'époque de Sade une œuvre du style des éso- tériques n'aurait pu être représentée sur scène. Moins d'un siècle sépare les pièces classiques et hautement codifiées de Corneille et Racine et l'époque de Sade. Surtout, les disputes sur la moralité de la forme théâtrale, auxquelles la reprise des règles de la *Poétique* aristotélicienne par le théâtre classique était une réponse, n'étaient pas complètement finies, mais se développaient en de nouvelles et plus complexes querelles, comme celle des Anciens et des Modernes, celle des Bouffons et le jugement d'Olympe de Gouges³³. Sade était conscient de ce fait et l'a pris en compte.

Cela est une vision partielle de la question car les dialogues de Sade sont aussi formellement bien conventionnels, et jouent d'une autre réputation. Les deux principaux dialogues sadiens sont *Le Dialogue entre un prêtre et un moribond*³⁴ et *La Philosophie dans le Boudoir*³⁵. Du côté formel, il est très notable que les deux dialogues suivent (comme les pièces de théâtre) de façon stricte les unités aristotéliennes d'action, de lieu et de temps. Pour le premier, il s'agit de la confession d'un libertin pendant son extrême onction, quand il avoue se repentir de n'avoir pas joui plus de sa vie. L'action se déroule toute auprès du lit du moribond et se limite au bref débat sur la religion entre les personnages avant la bénédiction charnelle administrée par de jeunes prostituées au libertin et le prêtre converti. Quant à la *Philosophie dans le Boudoir*, comme le nom l'indique déjà, l'action se déroule (sauf une brève première scène) dans le «boudoir délicieux» de Mme de

³² «That a majority of them were finally rejected by the boards was due not to their unconventional or controversial nature, as one might expect, but, on the contrary, to the fact that they often seemed disappointingly conventional in their construction of character, plot, and form. In fact, they could not be more different from the perverse writing that has made Sade notorious. What these plays reveal is not a playwright trying to shock, but one trying to conform to and imitate faithfully almost all available genres and styles of the period». M. Puchner, *Sade's Theatrical Passions*, in «*The Yale Journal of Criticism*», vol. 18, n. 1 (2005), p. 112.

³³ B. Kolstad, *The State of the Stage: Representation from Corneille to Diderot*, in «*Paroles gelées*», vol. 15, n. 2 (1997).

³⁴ D.A.F. de Sade, *Œuvres*, vol. 1, cit., p. 4-11.

³⁵ D.A.F. de Sade, *Œuvres*, vol. 3, cit., p. 1-178.

Sainte-Ange. Il s'agit de l'éducation libertine de la jeune Eugénie. Petite prodige, en un peu plus d'une demi-journée elle passera par un cursus complet en libertinage: des premières leçons sur la (ou le manque de) pudeur aux sujets avancés comme la politique, l'inceste et le matricide. Rien de moins surprenant que cette construction classique, et rien de plus étonnant que la voir employée pour le portrait d'immoralités si modernes.

Barthes, prenant le mot «rhétorique» dans son sens plus usuel (Foucault l'utilisait d'une façon spécifique), comprend que cela est même un des recours littéraires les plus communs et les plus productifs de l'écriture sadienne:

On trouve donc dans les scènes d'amour, des configurations de personnages, des suites d'actions formellement analogues aux «ornements» repérés et nommés par la rhétorique classique. Au premier rang, la *métaphore*, qui substitue indifféremment un sujet à un autre selon un même paradigme, celui de la vexation. Ensuite, par exemple: l'*asyndète*, succession abrupte de débauches («Je parricidais, j'incestais, j'assassinais, je prostituais, je sodomisais», dit Saint-Fond en bousculant les unités du crime comme César celles de la conquête: *veni, vidi, vinci*); l'*anacoluthie*, rupture de construction par laquelle le styliste défie la grammaire (*Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court...*) et le libertin celle des conjonction érotiques («Rien ne m'amuse comme de commencer dans un cul l'opération que je veux terminer dans un autre»)³⁶.

Barthes décrit ici en un registre plus localisé un mécanisme qui opère à plusieurs niveaux chez Sade: la juxtaposition déconcertante des formes expressives de la tradition avec des contenus érotiques radicalement violents. Ce type de dynamique, n'est rien d'autre que de la transgression³⁷.

Un libertin sait très bien que, dans le libertinage, la loi a une fonction précise à accomplir: «Et comment est-il que vous puissiez être heureux, dès que vous pouvez vous satisfaire à tout instant? Ce n'est pas dans la jouissance que consiste le bonheur, c'est dans le désir, c'est à briser les freins qu'on oppose à ce désir»³⁸. Cela ne vaut pas seulement pour le plaisir sexuel, mais il s'agit de la dynamique de tout type de transgression, y compris la transgression textuelle. C'est seulement en ayant une règle, et en la confirmant, même dans un registre initial ou parodique, qu'il devient possible de la détourner. Dans ce cas, il s'agit de maintenir la formalité de la structuration littéraire classique – soit dans le niveau du choix stylistique de l'expression, soit de la structuration plus ample du texte – pour la remplir avec la représentation des perversions encore sans modèles. La transgression est un des mécanismes littéraires les plus caractéristiques, diffusés et importantes de la littérature sadienne. Certes, Sade n'a pas inventé la transgression, mais, selon Bataille, il a été le premier à l'avoir comprise et mobilisée de façon délibérée et consciente³⁹.

³⁶ R. Barthes, *Oeuvres Complètes*, vol. III, Éditions du Seuil, Paris 2015, pp. 817-818.

³⁷ G. Bataille, *L'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris 1957, p. 72-74.

³⁸ D.A.F. de Sade, *Œuvres*, vol. 1, cit., p. 156.

³⁹ G. Bataille, *L'Érotisme*, cit., p. 188.

Le «temps du désir» dont parle Le Brun n'est pas une temporalité simple, mais composée dans la dynamique entre les interdictions et règles qui permettent de caractériser un genre littéraire et une transgression narrative au niveau des contenus communément espérés dans ce type de production. Pour mieux comprendre cette temporalité de la représentation libertine voyons une des passions des *120 Journées de Sodome*: «31. Il fout une chèvre en levrette, pendant qu'on le fouette. Il fait un enfant à cette chèvre, qu'il encule à son tour, quoique ce soit un monstre»⁴⁰. Cette temporalité a un double côté. Le premier est historique. Quand on regarde, par exemple, la passion «37. Dans un panier également arrangé, il fait placer une femme qui reçoit le membre d'un taureau; il s'amuse du spectacle»⁴¹, on s'aperçoit que ces passions sont pensées selon des sources historiques, inspirées des mythes grecs et romains. Les peuples anciens sont pour Sade une constante source d'inspiration et un objet de réflexion. Sade, au contraire d'une partie signifiante de la pensée des Lumières, ne voit pas dans l'histoire de l'Occident une histoire de progrès et d'évolution. Tout au contraire, il y voit une histoire d'affaiblissement des forces naturelles de l'humanité à cause de la présence constante du christianisme. La bestialité des dieux grecs n'est pas exception: selon Sade, les Grecs faisaient de leur panthéon un *réservoir* de sa moralité, immorale aux yeux de la modernité chrétienne. Du point de vue littéraire, l'intérêt est dans le détournement que Sade opère. Même si on agrée avec Sade que les fables de Zeus et Léda ou de Poséidon et Pasipahé étaient porteuses d'une moralité, on conviendra difficilement que cette moralité était de promouvoir la pratique de la zoophilie⁴². Surtout, ces mythes n'étaient pas des objets érotiques. Sade dévoile et actualise sous le signe de l'érudition classique son potentiel érotique. Sade comprenait parfaitement bien la dynamique historique mise en action dans sa littérature: «C'est maintenant, ami lecteur, qu'il faut disposer ton cœur et ton esprit au récit le plus impur qui ait jamais été fait depuis que le monde existe, le pareil livre ne se rencontrant ni chez les anciens ni chez les modernes»⁴³. Le modèle est traditionnel; la perversion, actuelle; la transgression, atemporelle.

Mais la temporalité dont parle Annie le Brun est interne à l'énonciation. D'abord, d'une façon plus évidente: «Il fout une chèvre en levrette, *pendant* qu'on le fouette»⁴⁴. On sait bien que parmi les plaisirs libertins il y a celui de la

⁴⁰ D.A.F. de Sade, *Œuvres*, vol. 1, cit., p. 331.

⁴¹ *Ibidem*, p. 332.

⁴² Sade effectue la même opération déformante sur la religion chrétienne: «Au frontispice est un petit tableau à fresque représentant le saint et au-dessus de l'autel un tableau charmant du Rossetti représentant une Adoration au fils de Marie porté sur les genoux de sa mère. Il est difficile de rien voir de plus agréable que cette figure de Vierge; et rien de plus doux et de plus frais en général que toute cette jolie composition. Pardon, madame la comtesse, mais je serais volontiers des sectateurs de Marie si l'on me la promet aussi jolie!» D.A.F. de Sade, *Œuvres Complètes*, vol. 16, Tête-de-Feuille, Madrid 1973, p. 216.

⁴³ *Ibidem*, p. 69.

⁴⁴ *Ibidem*, nous soulignons.

simultanéité. Elle est un vice à titre propre, qui vient s'ajouter à la zoophilie et l'algotagnie: en plus de foutre une chèvre, de se faire fouetter, le libertin fait tout cela en même temps. Si on continue la lecture de cette passion, on voit: «Il fait un enfant à cette chèvre, qu'il encule à son tour, quoique ce soit un monstre»⁴⁵. En lisant cela on s'oublie fort vite que la gestation d'une chèvre dure 5 mois; qu'il y a un écart entre foutre la chèvre, lui faire un enfant, l'enculer – et recommencer la procédure, partie implicite. Dans le texte, la passion se déroule toute d'un seul coup, ignorant des bornes qui, fût-il possible de réaliser cette passion, seraient nécessaires. Pour le lecteur tout se passe comme si les actions étaient faites une exactement après l'autre: c'est l'ordre de la rédaction, de la lecture, et c'est ce que l'auteur donne à entendre. C'est parce que la gestation d'un monstre n'a pas de durée déterminable. Il n'y a chez Sade aucun souci de la mimesis, de la vraisemblance⁴⁶. Ce sont des libertins qui font des enfants aux chèvres, qui boivent des dizaines de bouteilles de vin dans un repas, qui foutent des centaines – peut-être même des milliers – de fois dans une journée. La représentation chez Sade suit une temporalité imaginaire. Cela dans le sens fort du terme: c'est le temps des images, du passage successif d'une à l'autre.

Cette passion qu'on vient d'analyser est un exemple de la façon dont Sade opère la représentation dans ses œuvres. Dans un des plus importants passages de *L'Histoire de Juliette*, il donne une description théorique (en termes de libertinage) du procédé pour arriver à l'écriture érotique:

Soyez quinze jours entiers sans vous occuper de luxures, distrayez-vous, amusez-vous d'autre chose; mais jusqu'au quinzième ne laissez pas même d'accès aux idées libertines. Cette époque venue, couchez-vous seule, dans le calme, dans le silence et dans l'obscurité la plus profonde [...]. Donnez ensuite à votre imagination la liberté de vous présenter par gradation différentes sortes d'égaréments; parcourez-les tous en détail; passez-les successivement en revue; persuadez-vous bien que toute la terre est à vous... que vous avez le droit de changer, mutiler, détruire bouleverser tous les êtres que bon vous semblera [...]. Dès que cela sera fait, rallumez vos bougies, et transcrivez sur vos tablettes l'espèce d'égarément qui vient de vous enflammer, sans oublier aucune des circonstances qui peuvent en avoir aggravé les détails.⁴⁷

Juliette est en train de donner à son amie libertine Mme. de Donis un enseignement très précieux. Tous les libertins sadiens, en un point de leur carrière, se trouvent devant une impasse: en se livrant à des écarts de plus en plus graves, ils arrivent à un point où rien ne leur procure plus de plaisir. Il faudrait «attaquer le soleil»⁴⁸, faire des fils aux chèvres, massacrer des populations entières, etc. Juliette sait que le corps est nécessairement limité par rapport au désir. Il se fera

⁴⁵ D.A.F. de Sade, *Œuvres*, vol. 1, cit., p. 331.

⁴⁶ R. Barthes, *Œuvres Complètes*, vol. 3, cit., p. 731.

⁴⁷ D.A.F. de Sade. *Œuvres*, vol. 3, cit., p. 752-3. L'extrait est trop long pour être complètement transcrit ici. On recommande vivement la lecture de ce passage.

⁴⁸ D.A.F. de Sade. *Œuvres*, vol. 1, cit., p. 158.

donc nécessaire un supplément pour le plaisir libertin. La méthode pour trouver ou créer ce supplément commence par l'apaisement du corps. Il faut que le désir libertin se détache de ses objets immédiats – quand les quinze jours s'écoulent, il n'y aura pas de culs, de cons, de vits autour de lui pour reprendre l'activité sexuelle – pour tourner au vide, ou pour qu'il puisse se replier sur lui-même. Les objets sur lesquels le désir se fixera donc sont des objets d'imagination. Esprit et corps («que votre main soit aux ordres de votre tête»⁴⁹) seront soumis à une même accélération; présentation des images par gradation (comme dans les *120 Journées*⁵⁰), arrivant au point de frénésie où les images se succèdent à une vitesse étonnante: «changer, mutiler, détruire bouleverser»⁵¹. Ce procédé est, en soi, bien lubrique, mais il ne suffit pas. Il faut un supplément, qui est le vrai aboutissement de la méthode: la transcription. La tête, surtout quand elle est soumise aux égarements de la fantaisie, va trop vite. Elle ne fixe pas les désirs, ne retient pas ce qui stimule ou ne stimule pas l'individu. Il faut transcrire pour prendre conscience de la passion, pour mieux connaître ses propres goûts, son propre libertinage.

Du point de vue de la représentation, qui est ce qui nous intéresse, le secret que Juliette livre à Donis (et à nous, par extension), est le secret du mécanisme implicatif mis en œuvre dans les *120 Journées de Sodome*. On a vu que, là, il s'agissait de confondre le registre narratologique de la diégèse, monde des personnages, avec le registre ontologique de la narration, où se trouve le lecteur. Sade opère cela travers l'implication du lecteur dans le plaisir libertin – la narration elle-même – et la reproduction intra-diégétique des conditions de la jouissance esthétique du lecteur – l'«Enfer». Ce double mécanisme permet de réduire le lecteur à la même condition fondamentale que le maître libertin et de pousser le libertin à la condition de maîtrise du lecteur. Juliette ajoute à tout cela une pièce manquante fondamentale: la nature – *en dernière analyse* – littéraire ou symbolique de la jouissance érotique. L'aspect symbolique du plaisir sexuel est impliqué dans la plupart des systèmes libertins exposés dans les œuvres de Sade. Les libertins savent trop bien que le plaisir ne peut pas être réduit à la friction des organes génitaux. C'est bien le contraire. Dans la *Philosophie dans le Boudoir*, Eugénie témoigne étonnée à son maître Dolmancé qu'elle a joui en le foutant avec un godemiché:

Dolmancé, *baisant Eugénie*: Cette charmante fille m'a foutu comme un Dieu.

Eugénie: En vérité, j'y ai ressenti du plaisir.

Dolmancé: Tous les excès en donnent quand on est libertine, et ce qu'une femme a de mieux à faire est de les multiplier au-delà même du possible⁵².

⁴⁹ D.A.F. de Sade, *Œuvres*, vol. 3, cit., p. 753.

⁵⁰ Cf. J.-C. Abramovici, *Encre de Sang*, cit., p. 22, pour une analyse sur la dimension temporelle de ce mécanisme implicatif. Abramovici présente d'importantes nuances à la lecture qu'on présente ici.

⁵¹ D.A.F. de Sade, *Œuvres*, vol. 3, cit., p. 753.

⁵² *Ibidem*, p. 79.

Le possible – ressentir le plaisir avec le corps naturel, foutre comme une jeune fille ou même comme un homme (ce qui, pour une jeune fille, est déjà un très grand libertinage) – ne suffit pas: il faut «multiplier» le libertinage «au-delà même du possible», car le possible est trop étroit. Juliette ajoute à ce lieu-commun libertin deux points cruciaux. D’abord, la conscience: si tous les libertins savent qu’il en va plus d’imagination que d’action dans leur plaisir, peu d’entre eux mobilisent vraiment cela de façon consciente et bien rationalisée pour augmenter leur jouissance. Ensuite, et c’est le plus important, Juliette est la seule à associer la nature symbolique du plaisir sexuel avec l’activité littéraire⁵³.

3. Conclusion

Nous avons vu, dans ce parcours, plusieurs aspects formels de l’œuvre sadienne, surtout concernant les mécanismes par où Sade fait opérer la référence: la rhétorique et la représentation. Pour ce faire, nous nous sommes servi du référentiel des auteurs poststructuralistes dont nous voulions interroger l’œuvre, mais, surtout, nous avons analysé des extraits (qui nous semblent être) structurants de l’œuvre du Marquis de Sade. Pour pouvoir effectivement réussir à évaluer la qualité des lectures poststructuralistes de Sade il nous faudrait un autre mouvement d’analyse: lire les lectures poststructuralistes elles-mêmes. Nous n’avons pas eu la possibilité de le faire ici, en raison de l’extension de ce bref essai. Ce que notre parcours nous permet d’affirmer est quels ont été les éléments que ses lecteurs contemporains ont en effet pu trouver dans l’œuvre de Sade, et qu’ils verront à mobiliser postérieurement dans leurs propres projets philosophiques. Il s’agit, surtout, d’un aspect: une conceptualisation et une opérationnalisation de la littérature.

Bien qu’il puisse être vrai que plusieurs fois Sade a été pour eux «le nom par excellence» on sait bien que cela ne veut pas dire qu’ils ont manqué de reconnaître à Sade sa place et son rôle dans l’histoire des idées et de la littérature. En effet, c’est bien le contraire: ce que la génération poststructuraliste ajoute à la lecture de Sade, dont la pensée de Bataille ou de Blanchot ne rendait pas bien compte, est de lui rendre sa place dans l’histoire. Pour Bataille, lire Sade était une question d’histoire de l’esprit au sens hégélien du terme. Il s’agissait de mettre un terme à la forme dialectique qui débutait avec l’invention du travail à l’aube de l’humanité. Foucault reconnaît en Sade un auteur du XVIII^e siècle, qui s’engage dans les questions et les modèles stylistiques de son époque; Deleuze comprend qu’on ne peut pas penser Sade sans s’enquérir sur les aspects politiques de son expérience et de son époque, etc. En un certain sens, c’est le poids excessif attribué à Sade qui peut lui faire perdre la spécificité de son écriture pour ces auteurs: suivant en ce point l’héritage de Bataille et Blanchot, ils tendent à attribuer à Sade l’invention de la littérature en tant que telle.

⁵³ J.-C. Abramovici, *Encre de Sang*, cit., p. 141-142.

Mais si discutable que soit le «sérieux» dans lequel Sade a été pris à cette époque, il faut reconnaître qu'il a été très fertile. L'inversion dans le jugement sur le théâtre sadien entre le XVIIIe et le XXe est un cas paradigmatique. On a vu comment à son époque Sade a failli réussir à faire jouer des pièces théâtrales dont le (manque de) contenu érotique et immoral et la traditionnalité dans la représentation est peu caractéristique de sa production. Il s'agissait des pièces qui – sauf le jugement isolé d'Annie le Brun – semblent être au-dessus et ne pas partager du même principe compositionnel et esthétique que le reste de sa production. Ce sont aussi des pièces de théâtre qu'on ne représente plus – ou presque plus⁵⁴. Ce qu'on fait jouer ce sont ses œuvres ésotériques, adaptées à la forme théâtrale ou cinématographique⁵⁵. Et on ne pense pas seulement au notoire *Salò* de Pasolini, mais à l'adaptation de la *Philosophie dans le Boudoir* tournée au Brésil, à la mention de Sade dans le film sud-coréen *Agassi* (*Mademoiselle*, de Park Chan-Wook) ou au *Manifeste pour un théâtre sadien*, résultat de plusieurs années de recherche theatrologique transnationale de Jean-Marc Musial⁵⁶. Que les œuvres ésotériques soient ainsi reçues aujourd'hui montre qu'en un certain sens Sade a réussi, même après un long délai, à créer un climat favorable à sa propre réception.

Ceci exemplifie le fait que, bien que la vision poststructurale puisse éventuellement exagérer le rôle historique de Sade et peut être défavoriser méthodologiquement son étude, elle n'est pas sans fondements. Elle est basée sur la nature du travail littéraire de Sade elle-même. Surtout, sur la conscience linguistique qu'il démontre dans ses œuvres. Comme nous avons essayé de le démontrer ici, plus que simplement articuler littérature, sexualité et philosophie, Sade réfléchit et commente les rapports entre ces trois termes, comment et pourquoi ils s'établissent et comment on peut les activer pour sa propre jouissance et même pour en réussir l'écriture. Juxtaposer ces trois éléments n'est pas une invention sadienne. La façon de les articuler et la conscience active des mécanismes impliqués lui est unique et, peut-être, inédite.

Et dans ce sens spécifique il est valide de dire que Sade est – du moins partiellement – un précurseur de la pensée philosophique du XXe, surtout des courants qui, comme le poststructuralisme, veulent faire se confondre philosophie et littérature. Chez Sade on trouve une vision complexe qui noue dans la littérature le corps, le plaisir et la persuasion (dont sa nature philosophique, et le projet singulier de faire une littérature érotique philosophique). Le poststructuralisme viendra à inverser le projet dans la création d'une philosophie littéraire, mais encore fidèle à l'ordre des déraison sadienne. Cela varie dès la réflexion métalinguistique foucaldienne sur l'énoncé et l'affirmation du caractère littéraire de sa production aux expériences linguistiques radicales de Derrida, comme son

⁵⁴ On n'a pas pu localiser une séance après les répétitions au Théâtre Molière. S'il y en a eu, elles ont été peu nombreuses et avec bien peu d'éclat.

⁵⁵ Cf. I. Gonçalves, *Préambule*, in «Cahiers Sade», vol. 1 (2020).

⁵⁶ V. di Ricci et J.-M. Musial, *Sade-Charenton, les larmes de sang: manifeste pour un théâtre sadien au XXI^e siècle*, in «Cahiers Sade», vol. 1 (2020).

Guilherme Grané Diniz

Glas. Fondamentale dans ce projet philosophique est la perception que, soit le texte, soit le lecteur, les deux ont des corps qu'il faut engager dans la lecture; que, pour achever cet engagement, le discours philosophique ne peut pas se borner à ses aspects argumentatifs, à la forme de l'essai ou du traité, mais qu'il doit, en reconnaissant les dimensions matérielles de la textualité, incorporer les recours linguistiques et discursifs de la littérature. Pour plusieurs auteurs, c'est à travers la lecture de Sade que ces questions seront formulées.

Sade, poète et philosophe à la Bastille

Marc Hersant

(Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)

marc.hersant@sorbonne-nouvelle.fr

Articolo sottoposto a *double blind peer review*.

Title: Sade, poet and philosopher at the Bastille.

Abstract: The article tries to shed light on a sometimes-overlooked aspect of Sade's oeuvre: the philosophical poems written during his incarceration at the Bastille. Although Sade most likely did not plan to collect these poems, they are worthy of scholarly attention insofar as they represent the only instance, in a phase in which the philosophical discourse of Sade's novels is conveyed by characters, where the prisoner expresses his thought directly rather than through a fictional filter. This criminal philosophy does not seek proselytes, it rather amounts to a narcissistic self-celebration of the captive man.

Keywords: self-destination, prison literature, Enlightenment, philosophical poetry, Sade.

La partie versifiée de l'œuvre de Sade, si l'on met à part son théâtre, tient en quelques dizaines de pages: d'avant sa grande incarcération des années 1777-1790, nous avons conservé quelques spécimens de poésie mondaine ou amoureuse de circonstance, qui ne tranchent guère sur la production abondante en ce domaine de l'Ancien Régime en général, du XVIII^e siècle français en particulier. On en trouvera la plus grande partie dans le volume XVI de l'édition Lely des Œuvres complètes¹, cet aspect de l'œuvre de Sade n'ayant pas été couvert par la fameuse édition inachevée Pauvert/Le Brun, et n'ayant pas davantage été retenu par Michel Delon pour son choix d'œuvres en trois volumes dans la «Bibliothèque de la Pléiade». Plusieurs des pièces conservées sont des poèmes galants adressés par Sade à ses maîtresses, plus ou moins réelles ou fictives selon les cas: une *Chanson pour Mademoiselle B***; un *Couplet pour Mademoiselle B**** à nouveau, une *Chanson pour Mademoiselle de Lauris*. Pour donner un exemple, la deuxième chanson, adressée à cette Mademoiselle de Lauris dont Sade avait

¹ Dans le tome XVI de l'édition dite «définitive» des Œuvres Complètes, Éditions Tête de Feuilles, Paris 1972, pp. 7-54 (dans des «mélanges de prose et de vers»).

eu la méchante idée de tomber amoureux juste avant son mariage, et qui devait lui faire trouver sa future bien terne, est une pièce gracieuse, sur le thème d'un amant obsédé par l'image de la reine de ses pensées. Il n'est pas impossible que la fin de la deuxième strophe, où il est question de nuits hantées par le souvenir de sa maîtresse, et qui se termine par ces vers: «L'amour m'offre son image / En m'éveillant le matin / Mais, hélas! de mon hommage / Le sacrifice est en vain!»² évoque ce qu'on appelle aujourd'hui une pollution nocturne (en l'occurrence plutôt une pollution *matinale*), mais il faudrait bien de l'imagination pour voir dans tout cela quoi que ce soit qui sorte des normes de l'époque et préfigure le terrible auteur de *Cent Vingt Journées de Sodome*³. On ne note pas davantage la moindre inflexion «philosophique» dans cette poésie de jeunesse. Dans sa correspondance de prison, Sade gratifie occasionnellement certains de ses destinataires, surtout sa grande amie Milli Rousset, de pièces poétiques selon les cas délicates ou insolentes, en français ou en provençal⁴: aucune n'a jamais été publiée en dehors de la correspondance et n'a pu prétendre au statut d'œuvre à part entière. Plus intrigant, dans une lettre extravagante de mai 1783, le prisonnier propose à Milli un insolite mélange de vers et de prose: en rêve ou dans une hallucination, il aurait entendu sonner un «maudit carillon», aurait traduit en vers ce que ce carillon était censé lui dire, puis aurait développé, également en vers, sa réponse au «carillonneur»⁵: le tout est parfaitement confus, les vers sont boiteux, le prisonnier semble au comble du délire – la lecture de ce texte d'homme au fond du trou est, comme beaucoup d'autres lettres des années 1780, éprouvante. Enfin, je mentionne pour mémoire, car le texte est beaucoup plus tardif (fin des années 1790) une impressionnante réécriture de l'*Ode à Priape* de Piron insérée dans l'*Histoire de Juliette*, qui surenchérit constamment sur l'audace jubilatoire du poème d'origine et le pousse vers une forme de pornographie beaucoup plus inquiétante et typiquement «sadienne»⁶.

Tout cela ne suffirait peut-être pas à parler de Sade comme d'un poète, et dans les synthèses sur la poésie du XVIII^e siècle, il n'est parfois même pas mentionné. Mais il y a ce qu'on peut considérer désormais comme le «noyau dur» de sa production poétique: un ensemble de quatre poèmes écrits à la Bastille entre 1784 et 1789, dont la cohérence n'a jusqu'à présent guère été interrogée, et qui n'ont pas encore trouvé la place centrale qu'ils méritent dans l'œuvre de Sade.

² *Ibidem*, p. 42.

³ On trouve dans les poésies de jeunesse d'un Chénier assez libertin avant de devenir un martyr de la Révolution française des passages comparables.

⁴ Sade et Milli Rousset s'adressent en effet des lettres entières en provençal, avec incrustation de petites pièces poétiques. C'est l'aspect le plus léger d'un échange épistolaire qui devient progressivement dramatique, Sade multipliant les imprécations paranoïaques contre sa correspondante, et qui débouche sur le silence: voir sur ce point M. Hersant, *Genèse de l'impur, L'écriture carcérale du marquis de Sade*, Armand Colin, Paris 2021.

⁵ Cette lettre se trouve dans le vol. XVIII de l'éd. par A. Laborde de la *Correspondance du marquis de Sade*, Éditions Slatkine, Genève 2007, pp. 72-75.

⁶ Cette réécriture de Piron se trouve dans la quatrième partie de l'*Histoire de Juliette*, in *Œuvres*, vol. 3, éd. Michel Delon, Gallimard, Paris 1998, pp. 801-804.

Le plus important des quatre, *La Vérité*, n'est connu que depuis le XX^e siècle, et a été publié pour la première fois en 1961. Sade, qui accordait à juste titre une très grande importance à ce poème, et qui en a peut-être envoyé une copie à son épouse épouvantée par ce qu'elle a lu⁷, semble avoir rêvé une édition monumentale de ce qu'il considérait comme un concentré, magnifié par l'alexandrin, de sa pensée, le texte étant une espèce de crédo matérialiste, athée et criminel (puisque le viol ou le meurtre y sont ouvertement célébrés): ce projet extravagant n'a évidemment pas abouti. Les trois autres poèmes sont une découverte encore bien plus récente – d'une importance capitale – et ont été publiés pour la première fois par Jean Chaumely en 2000⁸, dans un petit volume d'Écrits de la Bastille: le premier, *Les Dangers du libertinage ou les Suites du dégoût*, associe un long prologue philosophique et libertin à un récit particulièrement salé qui peut faire penser à une variation versifiée sur les pires horreurs des *Cent Vingt Journées de Sodome*. Résumons sobrement: Mondor, libertin endurci rompu à l'égoïsme absolu, martyrise une jeune vierge pauvre et se nourrit de ses excréments avant de lui crever les yeux, de lui faire subir tous les outrages possibles, et de la décapiter. Le poème comporte deux notes en prose (le fait est beaucoup plus massif pour *La Vérité*, j'y reviendrai) qui soutiennent les mêmes «idées» que le poème lui-même. *La Mère*, le second de ces poèmes miraculeusement retrouvés, s'adresse au lecteur pour le pousser à abandonner ses «préjugés» et à trouver dans le crime, et notamment dans le meurtre de tous les membres de sa famille, le secret de la plus parfaite volupté. *L'Infâme Thémis* est une impressionnante adresse à l'échafaud que l'énonciateur défie, tout en affirmant que le crime est son élément naturel, et en invectivant Dieu (tout en niant son existence, comme dans *La Vérité*). S'il est hasardeux de dater précisément les quatre textes, l'année la plus probable et le plus souvent avancée pour *La Vérité* est 1787 (année de composition de la première version de l'histoire de Justine par le prisonnier), et tout laisse à penser que les trois autres pièces datent à peu près de la même période – même si, en revanche, aucune trace ne subsiste d'un éventuel désir de Sade de réunir ces singuliers poèmes de prison dans un recueil⁹.

⁷ Une lettre de Madame de Sade du 20 août 1787 réagit à l'envoi de ce qu'elle appelle une «grande lettre» de son mari qui pour l'instant n'a pas été retrouvée. Elle s'indigne de ce qu'elle y trouve et déclare qu'elle préférerait la brûler plutôt que de la montrer à qui que ce soit. Elle plaint les «égarements» de son époux et conclut sa tirade réprobatrice par cette remarque: «La satisfaction que l'on éprouve à insulter un être en prouve bien l'existence». Comme *La Vérité* date à peu près de cette époque, il n'est pas impossible qu'une copie du poème figurait dans la lettre, et que la remarque de Madame de Sade concerne les vers les plus souvent cités du poème, où Sade s'adresse à Dieu: «Je voudrais qu'un moment tu pusses exister/Pour jouir du plaisir de te mieux insulter». Pour la lettre de Sade, *Correspondance du marquis de Sade*, éd. Laborde, vol. XX, Editions Slatkine, Genève, pp. 98-99. Et pour les vers du poème: Œuvres complètes du marquis de Sade, éd. Pauvert/Le Brun, Pauvert, Paris 1986, p. 554.

⁸ D.A.F. de Sade, *Écrits de la Bastille*, 3 textes inédits présentés par Jean Chaumely, Trait d'union, Montréal 2000, pp. 23-55.

⁹ On peut regretter que Chaumely, au lieu d'associer à ses trois poèmes inédits *La Vérité*, leur ait associé des contes de prison eux aussi connus depuis longtemps.

Cela n'empêche pas de remarquer une certaine unité de cet ensemble: d'abord, l'évidente composante «philosophique» des quatre poèmes. Cette dimension est particulièrement affirmée dans *La Vérité*, qui se présente comme une profession de foi d'un prisonnier fou de rage résumant les principaux éléments de sa singulière «façon de penser»¹⁰, mais les trois autres textes, s'ils ne proposent pas de manière aussi évidente la synthèse de ses conceptions, présentent tous des variations sur des thèmes sadiens répandus dans l'ensemble de son œuvre: dans *La Mère* par exemple, le poète nous explique l'absurdité des sentiments humains jugés habituellement les plus naturels, et nous invite à agir en «philosophes» en assassinant tous nos proches pour nous en débarrasser et profiter sans entrave de la vie, la mère incarnant, comme dans l'éloge du matricide de Bressac figurant à la même époque dans *Les Infortunes de la vertu*, la cible principale¹¹. Le poète imagine les arguments que son lecteur pourrait opposer à sa thèse et les écarte un à un dans une sorte de parodie de prosélytisme. J'ai déjà remarqué que le récit des *Dangers du libertinage* est précédé de quatre pages de «réflexions», qui célèbrent un libertinage sans entrave, allant sans complexe jusqu'aux crimes les plus atroces: l'idée qui domine cette espèce de prologue est celle d'égoïsme absolu (l'équation sadienne par excellence moi = tout, toi = rien) et sa conséquence rabâchée par presque tous les libertins de son œuvre romanesque que le plus infime plaisir pour soi-même justifie la plus grande souffrance d'autrui. Cependant, si l'on parvient à mettre de côté le caractère très particulier des convictions qui se développent dans ces vers, et même si Sade y dépasse toutes les bornes en matière de violence de la pensée, le poète prisonnier se situe dans une tradition de poésie philosophique qu'il connaît bien et que dans une large mesure il cherche à imiter: s'il ne connaissait pas Parménide (symbole pour l'éternité d'une poésie par essence et non par accident philosophique), le *De Natura rerum* de Lucrèce lui était évidemment familier depuis ses années de formation. Comme le suggèrent d'assez fréquentes allusions à la poésie française du XVI^e siècle, il n'est pas impossible qu'il ait eu connaissance des *Hymnes* de Ronsard. Mais en écrivant *La Vérité* ou *La Mère*, Sade, dans la seconde moitié des années 1780, se voit surtout comme

¹⁰ Sade se vante régulièrement dans ses lettres de prison à son épouse de ce qu'il appelle justement sa «façon de penser». Par exemple, en septembre 1783: «Ma façon de penser, dites-vous, ne peut être approuvée? Et qu'importe? Bien fou est celui qui adopte une façon de penser pour les autres! Ma façon de penser est le fruit de mes réflexions; elle tient à mon existence, à mon organisation. Je ne suis pas le maître de la changer: je le serais que je ne le ferais pas [...] Si mes principes et mes goûts ne peuvent s'allier avec les lois françaises, je ne demande point à rester en France». *50 lettres du marquis de Sade à sa femme*, éd. J.-C. Abramovici et P. Graille, Flammarion, Paris 2009, p. 412. *La Vérité*, et dans une moindre mesure les trois autres poèmes, veut fixer dans le moule majestueux de l'alexandrin comme en un monument cette «façon de penser» unique au monde.

¹¹ On comparera les arguments du poème et ceux de Bressac dont le discours sur le matricide figurent dans *Œuvres*, vol. II, éd. M. Delon, Gallimard, Paris 1995, pp. 34-36. Cet éloge du matricide est de plus en plus étendu au fil des versions, d'abord dans la *Justine* de 1791, puis dans *La Nouvelle Justine*, mais pour mon propos la version écrite en prison en 1787, restée inédite du vivant de Sade, est beaucoup plus significative.

le continuateur d'une tradition de poésie philosophique des Lumières européennes qu'il connaît intimement, comme l'*Essai sur l'homme* de Pope (*Essay on man*, 1734) et plus encore, dans sa langue maternelle, les chefs-d'œuvre de poésie philosophique de Voltaire comme l'*Épître à Uranie*, les *Discours en vers sur l'homme* ou le *Poème sur le désastre de Lisbonne*. Comme eux, il pense la poésie comme le lieu idéal pour qu'un grand penseur synthétise ses idées et les magnifie par le vers – en l'occurrence, et pour *La Vérité*, le vers le plus noble de la poésie française. S'il ne peut pas connaître le projet en esquisse de poème matérialiste de Chénier, *Hermès*, il est comme lui le représentant à la fin du siècle d'une poésie qui a voulu s'arracher à la superficialité et à la mondanité en s'élevant vers les hautes sphères de la pensée, idée présente dans le *Poème sur la loi naturelle* de Voltaire, qui rend ainsi hommage à Pope:

Mais Pope approfondit ce qu'ils¹² ont effleuré.
D'un esprit plus hardi, d'un pas plus assuré,
Il porta le flambeau dans l'abîme de l'être,
Et l'homme avec lui seul apprit à se connaître.
L'art, quelquefois frivole, et quelquefois divin,
L'art des vers est, dans Pope, utile au genre humain.¹³

Sade salue d'ailleurs à son tour à Voltaire au début des *Dangers du Libertinage*, parlant sans la moindre ironie (les manifestations d'admiration de Voltaire sont nombreuses chez Sade) de «Ce grand Voltaire à qui nous devons rendre/ à tout jamais et sans exception/ hommage pur et vénération¹⁴». Et il faut encore rappeler que Voltaire lui-même s'était présenté comme un «Lucrèce nouveau»¹⁵ au début de son *Épître à Uranie*. Une sorte de lignée européenne du mariage de la poésie et de la philosophie était donc présente à son esprit au moment de la composition de *La Vérité* et des autres poèmes moins célèbres.

Un autre élément commun aux quatre textes, si l'on adhère à l'opposition proposée par Michel Delon entre partie ésotérique et partie exotérique de l'œuvre¹⁶ de Sade, c'est qu'ils relèvent de sa veine la plus violente et la plus audacieuse, et sont donc à ranger dans le tiroir «ésotérique». Dans le cas des *Dangers du libertinage* ce caractère extrême est à la fois pornographique et philosophique: les atrocités très concrètes se multiplient dans l'évocation du martyr de la victime de Mondor, mais le poème n'est pas en reste sur les questions les plus sulfureuses en matière de philosophie. Dans les trois autres poèmes, la violence n'est extrême que sur le plan de la pensée (notamment à travers le thème récurrent de l'éloge du crime et de ses principales manifestations: inceste, viol, meurtre, etc.).

¹² D'autres «poètes-philosophes» précédents.

¹³ Voltaire, *Œuvres complètes*, Voltaire Foundation, Oxford 2007, vol. 32-B, p. 49-50.

¹⁴ Chaumely, 25.

¹⁵ Voltaire, *Œuvres complètes*, Voltaire Foundation, Oxford 2002, vol. IB, pp. 485-502.

¹⁶ Sur ce point, voir par exemple la préface de son édition des *Œuvres* de Sade, *Œuvres*, vol. I, Gallimard, Paris 1990, pp. IX-LVIII.

Le passage le plus connu en ce genre se trouve dans *La Vérité*, même si les textes récemment découverts vont parfois encore plus loin dans cette direction. Je le rappelle pour mémoire:

Ces douces actions que *vous* nommez des crimes,
Ces excès que *les sots*¹⁷ croient illégitimes,
Ne sont que les écarts qui plaisent à ses yeux,¹⁸
Les vices, les penchants qui la délectent mieux;
Ce qu'elle grave en nous n'est jamais que sublime;
En conseillant l'horreur, elle offre la victime
Frappons-la sans frémir, et ne craignons jamais
D'avoir, en lui cédant, commis quelques forfaits.¹⁹
[...] Usons des droits puissants qu'elle [la nature] exerce sur nous
En nous livrant sans cesse aux plus monstrueux goûts:
Aucun n'est défendu par ses lois homicides
Et l'inceste, et le viol, le vol, les parricides,
Les plaisirs de Sodome et les jeux de Sapho,
Tout ce qui nuit à l'homme ou le plonge au tombeau,
N'est, soyons-en certains, qu'un moyen de lui plaire.²⁰

La Mère n'est qu'une variation sur les idées de ce passage, avec focalisation sur les crimes commis au sein de la cellule familiale, la dissertation initiale des *Dangers du libertinage* se contentant pour sa part d'affirmer le mépris total du plaisir d'autrui et la jouissance naturelle qu'on éprouve à rendre malheureux son (pauvre) «semblable».

Mais il faut maintenant en venir à une question encore plus importante, qui donne une autre forme d'unité à ce quatuor de poésie carcérale: dans ces textes de prison, toutes les idées énoncées le sont sans la médiation d'une énonciation fictionnelle de seconde instance. La critique a en effet souvent remarqué que le discours philosophique, chez Sade, est presque toujours attribué à un personnage fictif: c'est vrai pour les dissertations des libertins dans les différentes versions de l'histoire de Justine et de Juliette, pour les longues considérations philosophiques des personnages d'*Aline et Valcour* ou encore de *La Philosophie dans le boudoir*. Dans *Justine* ce n'est pas Sade qui fait l'éloge du matricide, c'est Bressac²¹. Le libertin s'adresse à Justine pour la convaincre de l'aider dans son projet d'assassiner sa propre mère, et développe sa thèse en deux temps, justifiant dans un premier temps le meurtre de manière générale, avant de se focaliser sur le matricide en particulier. Dans *Juliette*, ce n'est toujours pas Sade

¹⁷ Nous soulignons.

¹⁸ Ceux de la «nature».

¹⁹ D.A.F. de Sade, *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, éd. A. Le Brun et J.-J. Pauvert, Société nouvelle des éditions Pauvert, Vol. I, Paris 1986, p. 555.

²⁰ *Ivi*, p. 556, et pour la note 7, *Ivi*, p. 559.

²¹ D.A.F. de Sade, *Œuvres*, Vol. I, éd. M. Delon, Gallimard, Paris 1990, pp. 34-36.

qui se livre à un éloge du meurtre de plusieurs dizaines de pages mais le pape que Juliette, dans son itinéraire italien, rencontre à Rome: suprême libertin d'un cynisme absolu, il produit une argumentation qui a presque la longueur d'un traité inséré dans le roman²². Et l'on pourrait en dire autant de dizaines de dissertations libertines tenues par les personnages de ses contes et de ses romans. La plupart du temps, le discours «philosophique» (ou présenté comme tel²³) apparaît donc chez Sade médiatisé par la fiction, en sorte que tenter de répondre à la question: que pense Sade? est forcément délicat. On peut bien sûr faire l'hypothèse que l'énonciation fictionnelle est un paravent, on peut aussi supposer qu'à travers la fiction, Sade ne met pas en scène sa pensée mais des possibles de la pensée – d'autant plus que les libertins sadiens sont loin de penser tous la même chose sur tous les sujets²⁴. Or, la poésie philosophique carcérale de Sade présente les choses sous un jour tout à fait différent: on peut bien sûr soutenir que le «Je» qui porte l'impressionnant discours de *La Vérité* ou de *La Mère* est une construction poétique et non l'expression directe du Sade «réel», mais si on s'aventure dans cette direction (et pourquoi au juste? pour exonérer Sade de ce qui est dit?), il faudra alors prétendre que Voltaire ne peut pas non plus se voir attribuer la pensée de l'Épître à Uranie ou des *Discours en vers sur l'homme* et que les lamentations pathétiques du *Poème sur le désastre de Lisbonne* n'ont rien à voir avec les émotions de l'homme Voltaire face au terrible événement. En outre, les poèmes de Sade à l'exception de *L'Infâme Thétis* comportent des notes en prose qu'il est encore plus artificiel de déconnecter de l'énonciation réelle de Sade: la première note des *Dangers du libertinage* tourne en dérision l'idée qu'un Dieu quelconque pourrait s'opposer à la jouissance dans le crime et la seconde réclame l'extermination des mendiants, avec ce qui est peut-être de l'humour noir à la Swift²⁵ – mais pas forcément. Les notes de *La Mère* justifient l'éloge du matricide encensé dans le poème, et exaltent la Brinvilliers pour ses poisons: Sade (ou l'«énonciateur», si on tient à distinguer à tout prix ce dernier de l'auteur) lui adresse l'expression de sa plus chaleureuse sympathie. Les notes de *La*

²² D.A.F. de Sade, *Œuvres*, Vol. II, éd. M. Delon, Gallimard, Paris 1998, pp. 970-901. Cette dissertation contient un nombre particulièrement important d'exemples pseudo-historiques censés prouver que le meurtre a été considéré comme un acte parfaitement normal dans d'innombrables cultures.

²³ À défaut de trancher sur la question de savoir si on peut considérer ou non Sade comme un philosophe, on peut au moins remarquer que les libertins de ses romans se présentent régulièrement comme tels.

²⁴ Par exemple les mendiants tiennent des discours de révolte contre l'inégalité sociale, alors que les puissants ministres de *l'Histoire de Juliette* théorisent leur mépris de pauvres qu'il faut écraser et exterminer sans le moindre remords. Toujours dans *Juliette*, Saint-Fond oppose ses théories sataniques (l'idée qu'un dieu existe, mais un dieu mauvais, acharné à faire souffrir le plus possibles ses créatures) à l'athéisme radical de Clairwill. Ces différences ne rendent cependant pas aveugle à des éléments récurrents qui traversent tous ces discours, comme justement la théorie de l'égoïsme absolu et l'idée d'une guerre naturelle de tous contre tous.

²⁵ On pense naturellement au texte où Swift recommande, pour régler le problème des enfants pauvres d'Irlande, de les manger.

Vérité sont un ensemble considérable de huit méditations en prose à l'unisson des idées du poème. La note 7, qui se rapporte au passage que j'ai cité, pourrait se trouver dans la bouche d'un des libertins des différentes versions de l'histoire de Justine, mais ici c'est *Sade qui parle*:

Ces goûts ne sont vraiment utiles et chers à la nature qu'autant qu'ils propagent, qu'ils étendent ce que les hommes appellent le désordre. Plus ils coupent, sapent, détériorent, détruisent, plus ils lui sont précieux. L'éternel besoin qu'elle a de destruction sert de preuve à cette assertion: détruisons donc ou empêchons de naître, si nous voulons être utiles à ses plans. Ainsi le masturbateur, le meurtrier, l'infanticide, l'incendiaire, le sodomite, sont des hommes selon ses désirs et ceux que nous devons par conséquent imiter.²⁶

De même, la note 8 et dernière justifie en quelques lignes l'inceste et l'infanticide, sous prétexte que «s'imposer des freins ou des barrières dans la route du crime serait visiblement outrager les lois de la nature»²⁷. C'est exactement le type de considérations dont Sade farcit, à la même époque, les dissertations des libertins des *Infortunes de la vertu*.

Sade n'ayant écrit aucun «traité philosophique», ces poèmes sont donc à peu près la seule matière dont nous disposons où se trouve déployée, non la pensée qu'il attribue à ses personnages fictifs de libertins, mais celle qu'il semble, au moins dans la solitude de sa prison, vouloir assumer en son propre nom. Certes, chez lui le discours philosophique est toujours médiatisé par les formes littéraires, mais sur le plan de l'énonciation, il est impossible de mettre sur le même plan les deux dispositifs de la fiction narrative et de la poésie philosophique: si Sade affirma sa pensée dans des œuvres poétiques, ce n'est pas pour créer un effet de décalage entre énonciation réelle et énonciation poétique, mais pour donner à une énonciation réelle la dimension monumentale que seul le vers peut lui conférer. Il faut prendre au sérieux le titre du plus célèbre des quatre poèmes, *La Vérité*: c'est bien ce que Sade croit être la vérité qui se trouve gravé dans le marbre de l'alexandrin.

Si l'on observe par ailleurs la place de ces poèmes dans l'histoire de son œuvre, il me semble qu'elle est assez importante pour retenir un peu l'attention. Le fait que la «philosophie»²⁸ n'a pas toujours eu une place centrale dans ses écrits ne me semble en effet pas avoir été suffisamment remarqué. Dans les œuvres antérieures à l'incarcération de 1777 à Vincennes, l'influence de la philosophie des Lumières est rare ou inexistante – et en tout cas elle n'est pas

²⁶ D.A.F. de Sade, *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, éd. A. Le Brun et J.-J. Pauvert, cit., vol. 1, 1986, p. 559.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Je mets le mot entre guillemets pour plusieurs raisons: d'abord parce que la question de savoir si on peut considérer ou non Sade comme un «philosophe» est un objet de débat sans fin, ensuite parce que c'est Sade lui-même qui se targue d'être, qu'il le soit effectivement ou non, un «philosophe».

explicitée. Le seul texte où elle occupe une place relativement importante est le *Voyage d'Italie*, commencé avant la prison, et à nouveau travaillé par Sade pendant ses années d'incarcération: plusieurs passages sentent l'influence antichrétienne de Voltaire, d'autres vont plus loin et se rapprochent d'un matérialisme inspiré de d'Holbach et peut-être de La Mettrie – mais Sade ne cite guère ce dernier. Écrit au donjon de Vincennes en 1782, le *Dialogue d'un prêtre et d'un moribond* est certes un «dialogue philosophique» proche du modèle voltairien, mais à l'exception d'un passage un peu inquiétant, Sade se contente de faire réciter à son moribond une «doxa» mixte, voltairiano-holbachienne. Mais surtout, la première très grande œuvre de Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, dont le manuscrit qui nous est parvenu date de 1785, mais qui a été travaillé très probablement par le prisonnier pendant les deux ou trois années précédentes, est un texte qui pousse jusqu'à l'intolérable la peinture de la pornographie, non du corps jouissant, mais du corps torturé, mais qui ne fait nullement alterner, selon un modèle critique bien connu²⁹, la dissertation et l'orgie, contrairement aux différentes versions de l'histoire de Justine ou à *La Philosophie dans le boudoir*: dans cette œuvre présentée par Annie Le Brun comme la plus importante et la plus significative de Sade³⁰, le discours philosophique n'occupe pratiquement aucune place. Les quatre libertins qui règnent sur le château de Silling commettent autant d'horreurs que ceux de *Justine* et de *Juliette*, mais ils n'ont pas encore leur tendance à associer de grandes tirades philosophiques à leur luxure macabre. Si l'on admet l'année 1787 comme année presque certaine d'écriture de *La Vérité*, et probable d'écriture des trois autres poèmes, il est donc particulièrement intéressant d'observer que c'est à l'époque où il écrit ses grands poèmes philosophiques que Sade commence à attribuer de manière systématique aux libertins de ses fictions narratives les longs discours philosophiques, l'alternance dissertation/orgie devenant la norme à partir de cette date dans les fictions de Sade alors qu'elle est absente dans *Sodome*³¹. Le texte essentiel de ce point de vue est *Les Infortunes de la vertu*³², Justine étant confrontée de manière singulièrement répétitive à des libertins particulièrement bavards, qui lui reprochent constamment de ne pas être assez «philosophe», s'emploient à la déniaiser, et se heurtent constamment à un mur de vertu obstinée. Le contenu de ces discours et le contenu des quatre poèmes est assez souvent presque le même, avec trois thèmes majeurs: la négation absolue de toutes les croyances religieuses et l'affirmation d'un matérialisme absolu d'une part, la théorisation de l'égoïsme radical dont j'ai déjà

²⁹ Je renvoie bien sûr au livre de C. Thomas, *Sade, la dissertation et l'orgie*, Rivages, Paris 2002.

³⁰ Dans *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, Pauvert, Paris 1986, ouvrage conçu comme la vaste préface d'une édition des *Ceuvres complètes* de Sade.

³¹ Sur ce point, voir l'article de référence de F. Moulin, *L'Orgie sans dissertation: le statut du discours philosophique dans les Cent vingt journées de Sodome*, in «Littérales», vol. 46 (2019), pp. 17-34.

³² Le manuscrit des *Infortunes de la vertu* se termine par la mention: «Finis au bout de quinze jours, le 8 juillet 1787». Je rappelle (voir la note 7) que c'est en août de la même année que Mme de Sade se montre interloquée par la réception d'un texte qui est très probablement *La Vérité*.

plusieurs fois parlé et l'éloge du crime sous toutes ses formes d'autre part. Il suffit de mentionner ces deux thèmes pour constater que le premier est archi-topique et constitue le fonds de commerce de la philosophie des Lumières dans sa version «radicale» (pour le matérialisme) ou «modérée» (pour l'anti-christianisme voltairien), alors que les deux autres sont complètement insolites et n'auraient été cautionnés par aucun des penseurs dont Sade se prétend l'héritier, les philosophes matérialistes les plus emblématiques du XVIII^e siècle (Meslier, Diderot ou d'Holbach notamment) étant incontestablement attachés à l'idée de vertu, et tentant par tous les moyens – parfois un peu désespérés – de fonder les conditions théoriques et pragmatiques d'une morale sans Dieu. Les textes de 1787 sont aussi les premiers, me semble-t-il, à associer pensée des Lumières et éloge du crime (la première étant censée, si elle va jusqu'au bout de sa logique, justifier le second)³³, et ce, d'une manière identique dans les poèmes philosophiques et dans les fictions narratives. Comme, par la suite, Sade abandonne complètement la poésie philosophique et se «spécialise» dans les fictions narratives intégrant des dissertations philosophiques de plus en plus longues, le fait que les poèmes ont joué un rôle fondamental dans la genèse de la dissertation sadienne, et qu'ils en constituent à la fois la matrice et le prototype, n'est pas invraisemblable: les dissertations des romans ont peut-être pour noyau un ensemble de textes en vers où Sade synthétise de manière à la fois effrayante et magistrale ses propres convictions, la «façon de penser» dont il se montre si fier dans ses lettres à son épouse.

Un dernier point mérite d'être abordé, tout aussi important que l'interprétation qu'on peut donner du sujet d'énonciation dans ces poèmes: la manière dont la figure du lecteur s'y construit. À supposer que Sade se considère comme un «philosophe» – irritante question qui suppose qu'on sait de quoi on parle quand on dit d'un écrivain qu'il *est* ou qu'il *n'est pas* un philosophe – on peut se demander s'il cherche à convaincre son lecteur de la vérité de ses thèses, et si ses idées sont censées être l'objet d'un partage. Or, tout laisse à penser qu'au contraire ces textes vivent de la certitude de leur auteur d'être seul à penser ce qui est écrit, et de l'idée qu'il se fait de l'héroïsme de cette pensée solitaire, et vouée à le demeurer. Le texte où la figure du lecteur est la plus insistante est *La Mère*, puisque le poète ne cesse de s'adresser à lui pour le persuader d'assassiner tous ses proches, et de se délecter tout particulièrement du meurtre le plus infâme de tous, le matricide. Mais ce prosélytisme paraît bien ironique, le lecteur en question n'a pour l'instant aucune réalité et ne se concrétisera dans des lecteurs réels que deux siècles plus tard, et par ailleurs, ces adresses (par exemple dès le début: «Vous vous rappelez qu'en franchissant l'abîme/ Après avoir commis le premier crime/

³³ Sur ce point voir les contributions fondamentales de J. Deprun: *Sade et le rationalisme des Lumières*, in «Raison présente», vol. 3 (1967), pp. 75-90; id., *Quand Sade récrit Fréret, Voltaire et d'Holbach*, in W. Krauss, R. Pomeau, R. Garaudy et J. Fabre (dir.), *Roman et Lumières au XVIII^e siècle*, Editions Sociales, Paris 1970, pp. 331-340; id., «Sade philosophe», in *Œuvres de Sade*, Gallimard, Paris 1990, vol. I, pp. LIX-LXIX.

Vous sentîtes dans vous un mouvement flatteur/ Qui vous disait que le bonheur/ Était dans chaque passion neuve») semblent avoir pour destinataire Sade lui-même, comme s'il voulait s'enhardir à aller toujours plus loin dans le crime³⁴ (réel ou plus probablement imaginaire). Un peu plus loin, ce jeu continue, et à propos du rapport à son épouse (avant de passer à la mère elle-même), Sade interpelle son lecteur virtuel, et lui donne ce conseil: «Tranchez-donc ses beaux jours sans peur/ Si vous voulez sentir le vrai bonheur»³⁵). Tout le poème repose sur une parodie de communication, mais semble se résorber en auto-destination. J'ai déjà cité un passage de *La Vérité* où le «Vous» intervient: «Ces douces actions que vous³⁶ nommez des crimes»³⁷: il est tout à fait significatif, car l'énoncé dresse un mur infranchissable entre le poète et son lecteur virtuel présenté comme incapable d'accéder à la vérité qu'il lui fait entendre, presque comme une figure d'ennemi. Même chose au début du poème dans ces vers: «J'ai beau l'analyser, ce gredin déifiqué/ J'ai beau l'étudier, mon œil philosophique/ Ne voit dans ce motif de vos religions/Qu'un assemblage impur de contradictions»³⁸. Comme les libertins qui s'adressent à Justine, le poète se targue d'être «philosophe», mais repousse ses destinataires hors de la philosophie et, au lieu de chercher à les atteindre, semble faire de chaque mot une barrière supplémentaire érigée entre lui et eux. Ces «destinataires», naturellement, n'existent pas plus dans la réalité que pour *La Mère* et ne sont que les fantômes – ou les fantasmes – d'une communication impossible. Quant au poème *L'Échafaud*, il repose sur une succession d'apostrophes rhétoriques: l'échafaud lui-même, puis Dieu («Toi, Jean-Foutre de dieu qu'en vain je pulvériser»³⁹) sont interpellés avec énergie, mais comme dans les monologues de la tragédie classique, ces adresses semblent fonctionner comme des simulacres de destination réelle – et Sade ne s'adresse en réalité qu'aux murs de sa prison. Ces textes, au lieu de créer un lien, semblent vouloir monumentaliser une solitude, et flatter le narcissisme incommensurable d'un prisonnier se sentant seul au monde à pouvoir penser ce qu'il écrit⁴⁰.

La comparaison entre le grand crédo antichrétien de Voltaire, l'*Épître à Uranie*, et son pendant sadien, le poème *La Vérité*, est particulièrement parlante: dans son poème, Voltaire s'adresse à une destinataire féminine censée partager son horreur du christianisme, et communiant avec lui dans le rejet d'une religion jugée mortifère, et cette dimension «mondaine» tempère un peu la violence du

³⁴ Dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, la critique a remarqué depuis longtemps des passages où l'auteur s'adresse à lui-même: voir notamment un ensemble de conseils que Sade se donne pour parfaire son chef-d'œuvre, pp. 382-383 de l'éd. de M. Delon, *Œuvres*, cit.

³⁵ D.A.F. de Sade, *Écrits de la Bastille*, cit., p. 45.

³⁶ Nous soulignons.

³⁷ D.A.F. de Sade, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, éd. A. Le Brun et J.-J. Pauvert, cit., p. 555.

³⁸ *Ibidem*. Nous soulignons.

³⁹ D.A.F. de Sade, *Écrits de la Bastille*, éd. Jean Chaumely, Paris-Montréal, Trait d'Union, 2000, p. 55.

⁴⁰ Je renvoie sur ce point au chapitre «L'héroïsme de la solitude» dans M. Hersant, *Genèse de l'impur, L'écriture carcérale du marquis de Sade*, Armand Colin, Paris 2021.

poème en l'installant dans un climat de sociabilité, de relations humaines opposant leur douceur naturelle à la violence exercée sur la vie par le religieux. Dans le cas du poème de Sade, au contraire, aucun destinataire ne vient faire respirer ou «humaniser» un texte crispé de bout en bout et qui a l'allure d'un soliloque frénétique et essoufflé, déchargeant sa fureur dans le vide, et faisant, si l'on peut dire, cogner ses vers contre les murs de la prison voués à rester pendant presque deux siècles ses seuls «lecteurs». La pensée qui est ici développée se présente comme absolument solitaire, émanant d'un individu irréductiblement singulier qui peut certes la fixer dans ces vers frénétiques, censés contenir, il faut décidément prendre le titre très au sérieux, *la vérité*, et fusionner avec elle de manière absolue et héroïque – mais qui ne peut ni la partager ni même pour l'instant la communiquer d'une façon ou d'une autre. La structure profonde du poème est donc du type: «je dis ce qui ne peut être entendu par personne», et puisque ce texte *argumente* et se présente comme une profession de foi (ou plutôt de *non foi*), il est essentiel pour le comprendre en profondeur de dire qu'il ne vise pas à persuader, qu'il ne vise pas à convaincre autrui d'adhérer à la même pensée, qu'il ne vise pas à trouver des «complices» qui communieraient avec lui dans le mal et dans la célébration des «monstrueux goûts», qu'il ne vise pas enfin à remplir le royaume de France de voleurs, de violeurs, d'incestueux et de meurtriers. Au contraire: le poème jouit narcissiquement avec une exaltation absolument extravagante et fascinante de l'expression d'une pensée qui, comme toute grandeur héroïque, s'affirme dans sa solitude absolue et escarpée qui écarte d'elle le «commun des mortels», et à vrai dire *tous* les mortels, et s'enorgueillit de n'appartenir qu'à celui-là seul qui la profère et dédaigne souverainement d'en faire un bien commun qui pourrait concerner d'autres hommes. *La vérité* qui habite le poème est donc faite pour le poète lui-même, et pour lui seul, et le poème a pour charge de la contenir, éventuellement de l'*exposer* (comme un monument), mais non de la *partager*. Pour ce faire, la prose ne suffit pas: la parole héroïque est pour Sade, héritier de Corneille autant que de Voltaire, par nature une parole poétique. Pour dire les choses autrement, la forme poétique donne à la philosophie sadienne sa dimension proprement *aristocratique*⁴¹.

⁴¹ Sur l'orgueil de la naissance chez Sade et la violence de ses préjugés nobles, voir *ivi*.

**Di popolo, di maschere e di virtù.
Il teatro di Louis-Sébastien Mercier**
Caterina Piccione
(Università Vita-Salute San Raffaele)
caterina.piccione@hotmail.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*.

Title: Of people, masks and virtue. The Theatre of Louis-Sébastien Mercier.

Abstract: The combination of different literary genres is a leitmotiv of Mercier's works, in which the ideas of Enlightenment come together with a pre-romantic sensibility. In particular, his plays, as well as his treatise on theatre, outline a new literary genre: the "drame". Mercier aims at reforming theatre in order to address it to the largest number of people and to put on stage the people themselves. In his "drame", the author often describes histories of ordinary day life where characters are considered in their social condition, with a special attention to lower classes and their unfair situation. Standing out from a prescriptive morality, Mercier's "drame" shows several episodes of inequity and exemplary behaviors as examples of applied ethics, in the conviction that impressions and sentiments can inspire people more than any moral commandment. Even when characters are famous men, they are primarily painted by Mercier in their human qualities, in their lights and shadows; that's why it seems contradictory the author's suggestion of reintroducing theatrical masks. Actually, this proposition (that is probably Mercier's best-known thesis about theatre) is provocative and has to be contextualized in the complexity of his theatrical view. To understand how Mercier puts into practice this view, it can be useful a close reading of two plays, *La Brouette du vinaigrier* and *Montesquieu à Marseille*.

Keywords: Louis-Sébastien Mercier; Popular Theatre; Drame bourgeois; Theatrical mask; Enlightenment; Moral philosophy.

Caterina Piccione

*Io che nulla amo più
dello scontento per le cose mutabili,
così nulla odio più del profondo scontento
per le cose che non possono cambiare.*

Bertolt Brecht, *Poesie*

1. Mercier e i generi letterari

Il poeta drammatico è pittore universale. Tutti i dettagli della vita umana sono egualmente oggetto della sua arte. Il mantello reale e il saio sono indifferenti al suo pennello. Non si ferma ai decori esteriori, opera del caso e del momento. È il cuore dell'uomo che cerca, che raggiunge, che si gira fra le mani, che esamina a piacere. Ogni cosa per lui è preziosa se è vera e può aggiungersi alla fedeltà del suo ritratto.¹

Sono molti i luoghi della sterminata opera di Louis-Sébastien Mercier in cui vari generi letterari si intrecciano fra loro in un solo nodo teorico. Si prenda ad esempio il passaggio appena citato: tratto dalla prefazione a un'opera drammatica, vi sono racchiuse in pochi tratti la visione del mondo dell'autore, la sua filosofia e la sua morale, le quali a loro volta non sono separate da una forma letteraria appassionata e da una poetica realista quasi di stampo giornalistico. È difficile collocare la scrittura di Mercier in un solo genere letterario dal momento che la porosità tra i vari generi percorre tutta la sua produzione letteraria: saggi, romanzi, pièces teatrali, interventi politici, articoli di giornale, libelli, poesie². La sua fisionomia letteraria è tanto sfaccettata quanto il suo spirito è indipendente: «Mercier rifiuta di essere cattedratico, di fondare una scuola o di lasciare in eredità una poetica completa. Egli preferisce il movimento rapido della scrittura»³. Tanto in letteratura quanto nella vita pubblica, Mercier mal si accorda alla rigida divisione in fazioni. La libertà della scrittura costituisce il basso continuo della sua vicenda esistenziale e il suo privilegiato campo d'azione politica: «per Mercier scrivere è incontestabilmente un'azione politica, è la forma specifica e insostituibile dell'intervento dell'uomo di lettere nella vita della città»⁴. La sua avventura biografica nella Parigi rivoluzionaria è percorsa da un impegno costante che non si identifica mai in modo stringente

¹ L-S. Mercier, *Préface de La brouette du vinaigrier*, Londra-Parigi 1775, pp. VI-VII (traduzione nostra).

² Per una panoramica completa di riferimenti bibliografici relativi alla vita e alle opere di Louis-Sébastien Mercier, ci permettiamo di rimandare al saggio: C. Piccione, *Louis-Sébastien Mercier: una poetica della libertà*, pubblicato come postfazione a L-S. Mercier, *Montesquieu a Marsiglia*, tr. it. e cura di A. Tagliapietra e C. Piccione, Inschibboleth, Roma 2019.

³ J-C. Bonnet, «Introduction», in J-C. Bonnet (a cura di), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Mercure de France, Parigi 1995, p. XVII. Si veda inoltre l'articolo «Cathédra» in L-S. Mercier, *Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler ou pris dans des acceptions nouvelles*, Moussard- Maradan, Parigi 1801, p. 101.

⁴ M. Dorigny, «Du "despotisme vertueux" à la république», in J-C. Bonnet (a cura di), *Louis Sébastien Mercier (1740- 1814). Un hérétique en littérature*, cit., p. 246.

con un partito. Mercier accoglie con entusiasmo la rivoluzione, ma mantiene un'autonomia critica rispetto a chi detiene il potere, autonomia che gli costa quasi due anni di carcere sotto Robespierre e la censura definitiva con l'avvento di Bonaparte. Così, dopo un periodo di grande notorietà nel panorama intellettuale del suo tempo, Mercier si trova progressivamente isolato e, anche dopo la sua morte, le sue opere non conoscono una grande fortuna critica, per lo meno in patria.

In realtà, come è stato sottolineato da studi recenti, le sue opere drammatiche hanno avuto un'importante influenza, seppur sotterranea, sul Romanticismo, in particolare in Germania. L'aspirazione a un teatro nazionale, l'ammirazione per Shakespeare, l'impegno politico e sociale e il valore dell'ispirazione creativa del genio sono tratti che avvicinano la poetica di Mercier a quella del nascente *Sturm und Drang*. Molte sue opere sono state tradotte in tedesco e rappresentate a partire dal 1770⁵, tanto che Wagner e Lenz lo hanno salutato come riformatore del teatro. Noto anche in Italia (ne scrivono ad esempio Vittorio Alfieri⁶ e Carlo Goldoni⁷), Mercier viene tradotto da Elisabetta Caminer Turra, che lo considera un'importante voce per il rinnovamento del teatro italiano.

La scrittura di Mercier, profondamente ancorata al presente e al contempo percorsa da uno slancio verso il futuro, riflette pienamente lo spirito progressista della filosofia dei Lumi. Ne è un esempio eloquente il romanzo utopistico *L'An 2440*⁸, che inaugura un vero e proprio genere letterario. A rigore, l'opera non è tanto un'utopia quanto un'ucronia, dal momento che, a differenza dei precedenti di Moro e Bacone, si figura la società ideale lontana nel tempo e non nello spazio. Sullo sfondo vi è sempre Parigi (città centrale per la vita e la poetica di Mercier), dove l'autore immagina di cadere in un sonno profondo, lungo settecento anni, e di risvegliarsi nel 2440, trovando la capitale completamente trasformata, migliorata in ogni suo aspetto. Scomparse le disparità sociali più inique, diffuse le professioni liberali, nella Parigi futura regna la giustizia e l'equilibrio. Forte è la connotazione etico-morale del mondo nuovo, riformato secondo ragione, in

⁵ Sui legami fra Mercier e la cultura tedesca: E. Mc Innes, *Louis Sébastien Mercier and the Drama of the Sturm und Drang*, in «Publications of the English Goethe Society», vol. 54 (1985), pp. 76-100; H. Hofer (a cura di), *Louis Sébastien Mercier précurseur et sa fortune*, Wilhelm Fink Verlag, Monaco 1977, e in particolare: H. Beriger, «Mercier et le "Sturm und Drang"», pp. 47-72; H. Hofer, «Mercier admirateur de l'Allemagne et ses reflets dans le préclassicisme et le classicisme allemands», pp. 73-116; D. A. Streckeisen, «Le romantisme allemand et Mercier», pp. 117-134.

⁶ Sulle relazioni fra Alfieri e Mercier, C. Cederna, *Vittorio Alfieri e Louis-Sébastien Mercier: l'homme de lettres entre déception et néologie*, in «Revue des Études Italiennes», vol. 50, n. 1-2 (2004).

⁷ Goldoni evoca ironicamente il *Tableau de Paris* di Mercier in C. Goldoni, *Memorie del Signor Carlo Goldoni per servire all'istoria della sua vita e a quella del suo teatro*, Bertini, Lucca 1811, vol. III, p. 183.

⁸ L-S. Mercier, *L'An deux mille quatre cent quarante, rêve s'il en fut jamais*, Van Harrevelt, Amsterdam 1770 (Londra 1785, 2 voll.; s. l. 1786, 3 voll.; Bresson et Carteret, Dugourd et Durand, Parigi 1799, 3 voll.).

accordo con i principi illuministi di perfettibilità del genere umano che si ritrovano, come si vedrà, nella visione filosofica e sociale del teatro di Mercier.

Il medesimo slancio verso il futuro caratterizza, sin dal titolo, *La Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler ou pris dans des acceptions nouvelles*, opera che si presenta come un dizionario originale, fatto di neologismi, nomi comuni, termini dialettali, parole derivate da lingue straniere, vocaboli maschili femminilizzati e composti ibridi d'ogni sorta⁹. La neologia connessa alla retorica rivoluzionaria è una questione al centro del dibattito sulla lingua alla fine del Settecento, tanto che la Rivoluzione si declina anche come logomachia¹⁰. Pur prendendo le distanze da altri dizionari polemici, Mercier è animato da un afflato profondamente politico: «la neologia di Mercier deriva più da una poetica che da una teoria del linguaggio, e tale poetica è in se stessa una politica: è anzi la politica stessa, continuata con altri mezzi»¹¹. Mercier non concepisce l'innovazione linguistica come attività tecnica, interna a un campo specialistico del sapere e volta a supplire ai difetti della lingua. Esaltando la creatività intrinseca alla parola, il suo obiettivo polemico è l'Accademia, che pretende di stabilirne i limiti in modo dogmatico: «chi non riderebbe di un tribunale che vorrebbe dire: *io fisserò la lingua?*»¹². Egli è convinto che le parole e le cose contengano una medesima forza vitale. In questo senso egli stesso, come tutti i grandi scrittori, è un “neologo”, demiurgo della lingua, poiché nella sua scrittura si instaura un legame speciale fra linguaggio e mondo per cui l'uno è specchio dell'altro.

Tale legame è al centro anche di un'altra opera al limite della definizione entro un genere letterario circoscritto, che è forse la più celebre di Mercier, ossia il suo *Tableau de Paris*¹³. In questo ritratto della città scritto fra il 1781 e il 1788, che alla fine arriva a contare più di mille capitoli e dodici volumi, l'autore mescola i metodi dell'inchiesta e del reportage¹⁴, indugia nell'osservazione di dettagli

⁹ Si rimanda all'edizione critica L.-S. Mercier, *Néologie*, a cura di J.-C. Bonnet, Belin, Parigi 2009.

¹⁰ Sulla relazione fra neologia e rivoluzione si segnalano gli studi P. Roger, «Le débat sur la langue révolutionnaire», in J.-C. Bonnet (a cura di), *La Carmagnole des Muses. L'artiste et l'homme de lettres dans la Révolution*, Armand Colin, Parigi 1988; M. Mormile, *La Néologie révolutionnaire de Louis Sébastien Mercier*, Biblioteca di cultura, Bulzoni Editore, Roma 1973; M. Tagliani, *Un particolore 'Cogito ergo sum': eredità della filosofia cartesiana nella "Néologie" di Louis-Sébastien Mercier*, in «Francofonia», vol. 39 (2000).

¹¹ P. Roger, «“Libre et despote”: Mercier néologue», in J.-C. Bonnet (a cura di), *Louis Sébastien Mercier (1740- 1814). Un hérétique en littérature*, cit., p. 341.

¹² L.-S. Mercier, *Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler ou pris dans des acceptions nouvelles*, cit., pp. VII-VIII.

¹³ L.-S. Mercier, *Tableau de Paris*, 2 voll., S. Fauche, Hamburg-Neuchâtel 1781; edizione ampliata e corretta, Amsterdam 1783-1788, 12 voll. La recente edizione critica in due tomi condotta sotto la direzione di J.-C. Bonnet (Mercure de France, Parigi 1994), che ha visto coinvolti sedici ricercatori del Centre d'étude des 17^e e 18^e siècles (Paris-Sorbonne e CNRS), completa la lettera di Mercier con un'introduzione (di J.-C. Bonnet), una storia del testo (di S. Charles), una descrizione delle edizioni (di M. Schlup), oltre a riferimenti biografici, bibliografia, glossario, indice dei nomi propri, più di 700 pagine complessive di note a piè di pagina.

¹⁴ Si tenga presente l'intensa attività di Mercier come giornalista: egli dirige il *Journal des Dames*, fonda gli *Annales patriotiques et littéraires de la France et des affaires politiques de l'Europe*, colla-

ordinari e di scene familiari, descrive tecniche artigianali, mestieri, vestiti, cibi, odori, gesti, giochi. Guidata dal motto «tutto è ottico»¹⁵, la scrittura segue il ritmo della *promenade* e lo sguardo si perde nel rizoma della strada: «come possono gli occhi, colpiti ininterrottamente da un numero infinito di arti, mestieri, lavori e occupazioni, non aprirsi di buonora e contemplare – in un'epoca in cui nessuno perde tempo a contemplare? Eppure ovunque la scienza chiama e dice: *vedete*»¹⁶. Emerge qui lo spirito moderno di Mercier, per cui l'osservazione è il principio della conoscenza, anche se in questo caso, il principio viene applicato non tanto al campo scientifico quanto all'ambiente urbano. La città è l'ambiente ideale per la «poetica del provvisorio»¹⁷ di Mercier, attento al mondo quotidiano, ai suoi dettagli e alle sue complessità. Di quest'opera dal grande valore documentario, a cui molto si è attinto per ricostruire gli usi e costumi dell'epoca, è importante trattenere l'idea di popolo che sottende lo sguardo dell'autore. Il popolo ne è infatti al contempo protagonista e destinatario, soggetto e spettatore, in una spirale di senso che, esattamente come accade nel teatro di Mercier, non smette di interrogarci.

2. Il teatro come tavolozza morale

Teso fra gli ideali del secolo dei Lumi e accenti tipici di una sensibilità preromantica¹⁸, il teatro di Mercier, oltre a promuovere un nuovo genere drammatico, si presenta come un genere letterario in se stesso stratificato. In virtù del legame fra linguaggio e mondo cui si è già accennato, la parola pronunciata in scena contiene la possibilità non solo di imitare la realtà, ripetendola oggettivamente, ma anche di produrre una certa verità, modificando attivamente la visione del mondo degli spettatori. Al tempo di Mercier, con l'ostacolo costante della censura alla divulgazione del pensiero libero, molti letterati, fra cui Denis Diderot, Friedrich Melchior von Grimm, Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée e Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, utilizzano il teatro per diffondere le proprie idee. Fondamentale mezzo di comunicazione, in questi autori il teatro diviene anche oggetto di riflessione e dibattito. Come altri suoi contemporanei, Mercier ne denuncia le convenzioni e gli artifici ridondanti, eredità inutile di un classi-

bora con *Chronique du mois* e con altri giornali del suo tempo.

¹⁵ L.-S. Mercier, *Le Nouveau Paris*, Fuchs, Parigi 1799, p. 878.

¹⁶ L.-S. Mercier, *Tableau de Paris*, cit., vol. I, p. 25.

¹⁷ S. Charles, «L'écrivain journaliste», in J.-C. Bonnet (a cura di), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, cit., p. 117.

¹⁸ Ci si permette qui di utilizzare il termine «preromantico» nella convinzione che la sensibilità di Mercier appartenga pienamente al suo secolo, eppure anche sia debordante verso la temperie culturale successiva. Cionondimeno, si precisa che l'impiego di questo termine, molto dibattuto, non intende assolutamente negare alla riflessione culturale illuminista alcun grado di autonomia, né mettere in dubbio le radici profondamente illuministiche dell'opera di Mercier.

cismo che non parla al presente, e ridiscute a partire dalle verità illuministe le finalità degli spettacoli¹⁹.

Mercier concepisce un progetto di riforma generale del teatro che trova compiuta formulazione nel trattato *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*. Questo testo viene ricordato per lo più per alcuni elementi insoliti, come la proposta di far indossare agli attori delle maschere o l'idea preromantica di un teatro nazionale e popolare. Per il resto, il teatro di Mercier viene considerato essenzialmente una scena didascalica, volta a esporre paradigmi di condotta e veicolare messaggi morali. Occorre innanzitutto sgomberare il campo da questa lettura troppo univoca e semplicistica per comprendere le molte implicazioni della morale che Mercier mette in scena. Non si tratta infatti di una morale superficialmente edificante, come dimostra la veemenza della prosa e la portata rivoluzionaria (in senso illuminista) delle tesi teoriche. Se è vero che, come scrive Léon Béclard, Mercier erige «il suo teatro alla maniera di una tribuna filosofica»²⁰, ciò non significa che egli sia un censore astratto e superiore ai suoi concittadini, tutt'altro, l'autore è completamente implicato nella vita pubblica del suo tempo²¹. La sua filosofia morale non è separata dalla vita perché nella filosofia ne va della vita, in senso letterale: si pensi agli anni di carcere toccati a Mercier, come a molti altri intellettuali, durante il Terrore. Il trattato *Du théâtre*, non a caso pubblicato anonimamente in un'Amsterdam fittizia, trattiene questa consapevolezza e propone una concezione calda della moralità, come si evince sin dall'incipit dell'introduzione:

Lo spettacolo è una menzogna, si tratta di avvicinare la menzogna alla più grande verità; lo spettacolo è un quadro, si tratta di rendere il quadro utile, di metterlo alla portata del maggior numero di cittadini. Così, si formerà un'immagine che servirà a legare gli uomini fra loro attraverso i sentimenti vittoriosi della compassione e della pietà. Non basta che l'anima sia impegnata, e nemmeno che sia commossa; bisogna che sia trascinata al bene, bisogna che il fine morale, senza essere nascosto né esibito, afferri il cuore e vi stabilisca il suo regno.²²

Esiste un legame speciale fra la catarsi e la conoscenza, nella misura in cui le passioni suscitate dallo spettacolo si legano a un'istanza morale²³. Tutte le facoltà

¹⁹ Particolarmente rilevante per una panoramica critica della produzione teatrale di Mercier è l'edizione del suo teatro completo: L-S. Mercier, *Théâtre complet (1769-1809)*, a cura di J-C. Bonnet, Honoré Champion, Parigi 2014.

²⁰ L. Béclard, *Sébastien Mercier. Sa vie, son œuvre, son temps d'après des documents inédits. Avant la Révolution (1740-1789)*, Champion, Parigi 1903; poi ristampato da Georg Olms, New York 1982, p. VII.

²¹ Il ruolo dello scrittore per Mercier è quello del “vengeur”, “éveilleur”, “avertisseur” della coscienza popolare. Si veda la voce «Avertisseur» della *Néologie*, cit., p. 59. Sulla diffusa concezione del “sacre de l'écrivain”: M. Delon, R. Mauzi, S. Menant, in «Littérature française», n. 6, *De L'Encyclopédie aux Méditations. 1750-1820*, Arthaud, Parigi 1984, vol. VI, p. 30.

²² L-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, Van Harrevelt, Amsterdam 1773, p. 1. Si segnala l'edizione critica di P. Frantz, in *Mon Bonnet de nuit – Du Théâtre*, Mercure de France, Parigi 1998.

²³ Ad un approfondimento della nozione di catarsi negli autori del diciottesimo secolo, e in parti-

vi sono implicate, in una concezione unitaria, organica e dinamica dell'essere umano. Poco più avanti Mercier afferma che scopo del teatro è condurre un'esplorazione della natura umana e suscitare comportamenti virtuosi nel maggior numero di persone possibili. Ciò può avvenire perché la morale è innanzitutto un sentimento e la «lingua del sentimento»²⁴ comunica ai quattro capi del mondo, anche dove i ragionamenti divergono. La teoria del teatro di Mercier riesce a scongiurare il rischio di una pedanteria sterile e didascalica dal momento che sottolinea: «l'effetto del teatro consiste in impressioni, non in insegnamenti»²⁵. Prendendo le distanze da una morale prescrittiva, l'autore contrappone metaforicamente un grosso libro pieno di massime alla tavolozza di colori del pittore: «la nostra morale è fatta di precetti, dovremmo darle dei segni sensibili»²⁶. La scrittura drammatica è la tavolozza morale su cui Mercier mescola le passioni e la scena è il tableau in cui avviene la rappresentazione che suscita il sentimento morale del pubblico²⁷.

A quest'idea della morale è sottesa una concezione essenzialmente positiva dell'uomo, cui Mercier dedica molte pagine del suo trattato *Du théâtre*. Secondo l'autore, di contro al pregiudizio di stampo teologico della corruzione legata al peccato originale, «l'uomo di natura è caritatevole, compassionevole, sensibile; non potrebbe mai essere crudele perché altrimenti sarebbe nemico del suo stesso essere, opposto a sé, si procurerebbe dei mali che lo farebbero soffrire»²⁸.

L'istinto naturale distingue il vizio dalla virtù ed è il principio delle affezioni e dei sentimenti morali. Chi fa il male allora, per Mercier, è stordito, accecato, debole, oppure è costretto da un potere superiore, oppure ancora calcola male, contrapponendosi all'aritmetica naturale per cui si prova una simpatia spontanea, non volontaria, per i propri simili. Tale simpatia è superiore all'amor proprio, prova ne è che nessuno gioisce in solitudine e solo la felicità altrui rende

colare nel teatro dei Lumi, è dedicato l'importante studio di P. Frantz, *La catharsis et les théoriciens français du 18e siècle*, in *Littérature et thérapeutique des passions: La catharsis en question*, Hermann, Parigi 2011 (raccolta degli atti del convegno internazionale del 4-5 giugno 2010 all'École Nationale Supérieure di Parigi).

²⁴ L.-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., p. 8 nota (b).

²⁵ Ivi, p. 10.

²⁶ Ivi, p. 11 nota (b).

²⁷ Un fraintendimento della morale di Mercier potrebbe rinvenirvi i germi di quella che Michel Foucault chiama biopolitica. In effetti, Mercier avanza l'idea per cui una diffusione dell'educazione morale, ossia una correzione delle cattive inclinazioni in modo morbido, laterale, ingegnoso, prestando attenzione alla sfera dei piaceri, delle feste e dei divertimenti, potrebbe limitare i dispositivi punitivi come il carcere e sostenere la fatica del lavoro. In realtà, Mercier si limita a voler allontanare il popolo da distrazioni gravi, turpi e volgari, rendendo accessibili opere d'arte i cui contenuti siano interessanti e piacevoli, ma la sua posizione non si traduce nell'auspicio di un governo dei desideri, come precisa: «non voglio inferire che lo spettacolo debba servire a far dimenticare al popolo le sue disgrazie. Lungi da me questi barbari pensieri. Il popolo che grida: "pane e spettacoli!" è un popolo già avvilito, pronto a lunghe e pesanti sventure». L.-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., p. 216.

²⁸ Ivi, p. 236.

pienamente soddisfatti. Nel teatro di Mercier queste idee si rivelano fondamentali sia da un punto di vista formale, dato che si chiede allo spettatore un'identificazione con l'attore che è una forma della simpatia universale, sia dal punto di vista dei contenuti, dato che l'autore dipinge momenti di grande solidarietà e magnanimità, come si vedrà.

In questa visione antropologica non si può non sentire l'eco di Jean-Jacques Rousseau, autore particolarmente caro a Mercier: «oserei dire che sarei stato infelice senza i testi di Rousseau. Essi mi hanno guarito da un'ambizione inquieta. Dopo aver letto Rousseau, non ho più voluto essere nient'altro che un uomo»²⁹. Curatore delle sue opere complete³⁰, Mercier cita Rousseau in vari luoghi del suo trattato *Du théâtre*. Interessante è però un punto in cui non vi fa esplicito riferimento, ma sembra riprendere la *Lettera sugli spettacoli*³¹ in cui Rousseau risponde polemicamente all'articolo *Genève* dell'*Encyclopédie* di D'Alembert. Mercier nomina quegli avversari del teatro secondo i quali gli spettacoli sarebbero pericolosi per un popolo laborioso, virtuoso, abbastanza felice da poter fare a meno delle arti; la presenza di un teatro potrebbe alterarne i costumi innocenti e puri. Mercier si dichiara sostanzialmente d'accordo, se non fosse per il fatto che il popolo che vede intorno a sé è molto diverso da tale innocenza. Ne conclude che il teatro non è buono in se stesso ma può influire positivamente sui costumi, rivelandosi un'arma da brandire nei contesti più difficili: «là dove la giustizia non è che una voce flebile, il poeta deve portarla avanti, moltiplicarla, ornarla di tutti i colori della sua arte, disprezzando le offerte interessate del potere tirannico e pensando piuttosto alla riconoscenza dei secoli futuri che lo loderanno per aver difeso l'antica causa dell'equità, causa onorevole, che si può calpestare, ma nessuno potrà mai cancellare»³².

3. Il dramma e la maschera

La riforma proposta dal trattato *Du Théâtre*, sulla base di una solida concezione morale, vuole immaginare un nuovo teatro, radicato nel presente eppure ancora da creare. In accordo con la visione del progresso di opere come *L'An 2440* e la *Néologie*, il contenuto morale del teatro è volto a un miglioramento dei costumi e a una felicità a venire del genere umano. Questa aspirazione al miglioramento, che costituisce la migliore missione possibile per l'uomo, viene ereditata dagli antichi e rivolta al futuro, nella certezza che «i nostri nipoti saranno

²⁹ L-S. Mercier, *De Jean-Jacques Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution*, Buisson, Parigi 1791, vol. II, p. 165.

³⁰ J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, a cura di L-S. Mercier, G. Brizard, F.H.S. de L'Aulnay, 39 voll., Poinçot, Parigi 1788-1793.

³¹ *Lettre de J.-J. Rousseau, citoyen de Genève, à M. D'Alembert sur son Article Genève dans le VIIème volume de l'Encyclopédie, et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville*, Marc Michel Rey, Amsterdam 1758.

³² L-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., p. 244.

certamente più felici di noi»³³. In campo teatrale il progresso si realizza tramite modifiche che devono perfezionare la scena, dotandola di un nuovo grado di vita e interesse. A tal scopo, secondo Mercier, è essenziale introdurre un nuovo genere intermedio tra commedia e tragedia, che egli chiama “dramma”.

Vi è qui una certa ascendenza della teoria teatrale di Diderot, che viene definita da Mercier «la migliore delle Poetiche, che stabilisce invincibilmente la distinzione di diversi generi; bisogna esser ciechi per non arrendersi alla sua dimostrazione palpabile»³⁴. Nei suoi scritti di estetica teatrale³⁵, Diderot auspica l'introduzione di un “genere serio”, che si collochi in una posizione mediana tra commedia e tragedia e che ritragga la verità delle condizioni di vita quotidiane. Il trattato di Mercier riprende questa idea quasi letteralmente. Seppur non possa competere con il genio brillante delle teorie diderotiane, dal punto di vista della scrittura drammatica Mercier ne mette in pratica i principi ben oltre le piéce che Diderot stesso ha scritto e che purtroppo non hanno avuto la fortuna dei suoi scritti teorici³⁶. Infatti, i drammi di Mercier, sotto un'apparenza intimistica, eccedono la sfera privata e mostrano i personaggi nelle loro relazioni sociali, con un'attenzione particolare alle classi più umili. La cornice borghese e familiare diventa un luogo concreto di confronto sociale. Così, l'espressione delle ingiustizie, al centro della visione morale e politica di Mercier, acquisisce uno spessore umano e una forza nuova.

Caminer Turra contribuisce alla diffusione delle sue opere come modello per una nuova drammaturgia in Italia al fine di colmare il vuoto lasciato dal declino della Commedia dell'Arte³⁷. Secondo la traduttrice, si tratta di «opere di nuovo genere, che non possono assolutamente chiamarsi triviali, dato che le virtù e le passioni nobili non sono affatto triviali, ma d'altro canto non appartengono al genere tragico comunemente inteso, denominato sublime, dal momento che non sono messi in scena eroi o principi»³⁸.

Come il genere serio di Diderot, così il dramma borghese di Mercier si tiene lontano dagli eccessi di tragedia e commedia, mescolando la centralità delle passioni propria del genere tragico alla pittura di costume che caratterizza le piéces comiche. Mercier invoca: «cadete, cadete, muraglie che separate i generi! Che il poeta possa avere una vista libera nella vasta campagna»³⁹. Se la definizione della

³³ Ivi, p. 2.

³⁴ Ivi, p. 100, nota (a).

³⁵ Si fa qui riferimento a D. Diderot, *Dorval et moi ou Entretiens sur Le Fils naturel*, Amsterdam 1757; *De la poésie dramatique*, Amsterdam 1758. Le due opere teoriche escono insieme a due piéces che si presentano come realizzazione pratiche dei principi enunciati negli scritti teorici: *Le Fils naturel ou les épreuves de la vertu* (di cui gli *Entretiens* costituiscono la terza parte) e *Le père de famille*, Amsterdam, 1758.

³⁶ Sul successo mancato del teatro di Diderot: A. M. Wilson, *Diderot, sa vie et son œuvre*, Laffont Bouquins, Parigi, 1972, capp. XXXI e XXXII.

³⁷ Cfr. R. Unfer Lukoschik, «Elisabetta Caminer Turra (1751-1796). Una letterata per l'Europa», in *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati*, serie VII, vol. VII, A, 1997, pp. 215-251.

³⁸ E. Caminer Turra, *Composizioni teatrali moderne*, Venezia 1772, 4 voll., qui vol. I, p. V.

³⁹ L.-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., p. 105, nota (a).

poesia drammatica è l'imitazione delle cose umane, allora bisogna dipingere le sfumature: non si danno caratteri troppo netti nel teatro del mondo, come invece accade per i personaggi astratti e ideali. Mercier risale agli albori del teatro per ricostruire l'etimologia del termine dramma, dal greco δράω, che significa azione, e ricorda la presenza sin da principio di un terzo genere, la tragicommedia, che ha poi conosciuto uno sviluppo infelice nel corso dei secoli. Volendo distinguere il dramma dal *genre larmoyant*, Mercier porta alcuni esempi, da Terenzio a Corneille (di cui salva solo *Il Cid*, riservando all'autore per il resto critiche severissime), di opere che riguardano l'umanità da vicino: «l'interno delle nostre case è per un impero ciò che le viscere sono per il corpo umano»⁴⁰. Nel dramma che immagina Mercier vi dev'esser spazio per le lacrime suscitate da una scena patetica, per le risate generate da un episodio ridicolo (che spesso stigmatizza un personaggio negativo), per il sorriso di gioia al momento del trionfo della virtù e della benevolenza. Lo stile si deve accordare ai contenuti e divenire naturale: Mercier fa proprie le parole di Pascal per cui «quando s'incontra lo stile naturale, è una sorpresa e un incanto, perché ci si aspettava di vedere un autore e si trova un uomo»⁴¹.

Posta questa caratterizzazione del dramma, può sembrare paradossale, se non contraddittoria, una delle tesi più note del trattato *Du Théâtre*, ossia la proposta di far indossare agli attori delle maschere alla maniera degli antichi. Se Mercier invita a tratteggiare caratteri misti e non estremi, capaci di bontà e malizia insieme, che alternino ferocia e compassione, com'è possibile che la maschera, con la sua fissità, sia uno strumento adatto per la messa in scena? Per rispondere a tale questione, occorre far riferimento a due ordini di discorso: in primo luogo, la polemica di Mercier con gli attori del suo tempo; in secondo luogo, la speciale natura delle maschere descritte.

Innanzitutto, Mercier ebbe contrasti molto accesi con gli attori della Comédie-Française, i quali fecero bandire l'autore e le sue opere dal loro teatro. La divergenza di vedute e gli attriti personali con il mondo degli attori fanno sì che il trattato di Mercier non prenda in considerazione questioni relative alla recitazione, che invece occupano le pagine di molti altri autori a lui contemporanei, da Jean-Baptiste Du Bos a Pierre Rémonde de Sainte-Albine, da Luigi Riccoboni al figlio François, da Jean-François Marmontel a Diderot⁴². Pare improbabile che Mercier fosse impermeabile a questo dibattito, eppure la sua trattazione dell'arte dell'attore sembra limitarsi ad affermazioni caustiche come: «il manovale obbedisce all'architetto» e «il violino al compositore» mentre «gli autori, più sfortunati nella loro carriera di tutti gli altri tipi d'uomini, vedono gli attori apertamente in

⁴⁰ Ivi, p. 103.

⁴¹ B. Pascal, *Pensées*, Lafuma 675 – Brunschvicg 29.

⁴² Per una panoramica sull'arte dell'attore nel Settecento francese, si rimanda, fra gli altri, a C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia 2012; S. Chaouche, *La philosophie de l'acteur. La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français*, Champion, Parigi 2007.

rivolta contro di loro»⁴³. In realtà, a differenza di quanto viene spesso sostenuto, la posizione di Mercier non è così *tranchant*. Egli asserisce: «non voglio che gli attori siano subordinati al poeta, perché ogni talento subordinato perde slancio e vigore»⁴⁴. La libertà e l'ispirazione all'interno del processo creativo devono essere sempre rispettate. Infatti l'asprezza delle critiche di Mercier non va intesa come una denigrazione della professione dell'attore; egli si scaglia piuttosto contro il narcisismo e l'esibizionismo di certi attori intenti a esporre se stessi anziché a mettersi al servizio dell'opera (in questo, non è distante dalla critica di Diderot all'affettazione e alle tirate⁴⁵). Anche la polemica contro i costumi licenziosi delle attrici, che ha un tono rigorista e quasi bigotto, deriva da una fondamentale opposizione teorica all'amor proprio degli attori. Vi sono poi critiche generiche alle messe in scena dell'epoca, come l'idea che gli attori non siano abbastanza per coprire tutte le parti necessarie, non sappiano variare la recitazione, non interpretino parti adatte alle loro età. Al di là di rare eccezioni, fra cui il celebre Garrick⁴⁶, secondo Mercier gli attori contribuiscono a rendere scadente il teatro e fanno rimpiangere le maschere antiche.

Ma la natura delle maschere di cui scrive Mercier è molto diversa da quella cui siamo abituati a pensare. Egli ritiene che i Greci non avessero maschere rigide e massicce, bensì che esse fossero formate da una

pelle estremamente delicata e sottile, quasi come un'epidermide, che lasciava interamente scoperti occhi, bocca e orecchie. Su questa pelle si disegnavano con abilità i tratti che dovevano caratterizzare il personaggio. Si aveva la felice libertà di diversificarli. I movimenti dell'anima non erano soffocati sotto questo strato sottile, pressoché trasparente. Il gioco dei muscoli e delle fibre vi si imprimeva e si rendeva sensibile.⁴⁷

Sulla scena antica la vivacità delle passioni veniva restituita dall'azione combinata della maschera con occhi e bocca, voce e gesto. Prendendo ad esempio l'espressività diffusa in tutto il corpo di Arlecchino e Pantalone, Mercier invita a

⁴³ L-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., p. 350.

⁴⁴ Ivi, p. 363.

⁴⁵ Come in Diderot, così in Mercier, i caratteri devono sorgere dall'azione e non dall'inadente presenza di attori che si prendono tutta la scena. Peraltro, il primato dell'intreccio sulle tirate è in accordo con i principi posti da Aristotele nel sesto capitolo della *Poetica*, dove l'«ergon» (azione) e il «mythos» (intreccio) sono essenziali per sortire l'effetto drammatico, di contro al protagonismo degli attori (Cfr. Aristotele, *Poetica*, 6, 1450 a, 30-35). In Diderot la critica all'affettazione conduce l'autore alla concezione della scena come *tableau* esposta negli scritti di estetica teatrale già ricordati, nonché alla formulazione del *Paradosso sull'attore*. Per un'analisi della relazione fra estetica pittorica e teatrale di Diderot: M. Fried, *Absorption and theatricality. Panting and beholder in the Age of Diderot*, The University of Chicago Press, Chicago 1980; S. Lojkine, *L'œil révolté. Les Salons de Diderot*, Actes Sud, Arles 2007. Sull'estetica del *tableau*, P. Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, PUF, Parigi 1998.

⁴⁶ Sull'attore inglese, si veda M. Sticotti, *Garrick ou les acteurs anglois*, J-P. Costard, Parigi 1770. Di Garrick stesso è invece il testo *An essay on acting*, W. Bickerton, Londra 1744.

⁴⁷ L-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., p. 353.

coltivare «l'arte di parlare agli occhi con i movimenti»⁴⁸. Di nuovo, questo suggerimento di Mercier è molto vicino alla visione teatrale di Diderot, secondo il quale «nei nostri drammi parliamo troppo; e perciò i nostri attori non recitano abbastanza. Abbiamo perduto un'arte di cui gli antichi conoscevano bene le risorse. La pantomima una volta esprimeva tutte le condizioni (...) il mimo recita; e il filosofo entusiasta grida "Non ti vedo soltanto. Ti sento. Tu mi parli dalle mani"»⁴⁹. La maschera, viso sottile, artificiale e universale, pone tutto il resto del corpo al centro dell'espressione. Mercier arriva a scrivere addirittura che «la recitazione senza maschera era meno favorevole alla verità»⁵⁰. Il riferimento alla verità non è casuale. Mercier ricerca nella maschera una garanzia di universalità e impersonalità dell'attore, che si allontana dalla propria individualità autoreferenziale e «che nella sua raffigurazione grafica toglie identità ai volti per restituirli alla loro funzione di segni, quasi astratti, di una precisa passione e di un significato determinato»⁵¹. Benché Mercier prenda a modello gli antichi, l'utilizzo delle maschere non risponde a un gusto arcaico o a un classicismo di forma, dal momento che il suo teatro si vuole risolutamente moderno. Dietro la maschera egli vuole celare gli eccessi dell'attore ingombrante che rischia di offuscare la verità della storia narrata. Il rifiuto del protagonismo è un tratto che ritorna anche nella scrittura drammaturgica di Mercier: a differenza delle commedie tradizionali, non vi è mai un solo carattere intorno a cui gira l'intera trama, sovrastando le altre singolarità. In un certo senso, vi è sempre un coro, che è la voce della città, la verità del popolo. È questo coro che il poeta deve cantare.

4. *Del popolo, per il popolo*

Il teatro non costituisce solo un argomento teorico per Mercier, anzi, esso viene considerato nella sua concretezza, come un luogo fisico che deve essere riformato in accordo ai principi del nuovo genere drammatico. Se il dramma deve indirizzarsi al maggior numero di persone possibili, senza distinzioni di sorta, allora i teatri devono essere luoghi adatti a ospitare la moltitudine. Infatti, come nel *Tableau de Paris*, anche nel teatro di Mercier il popolo è al contempo soggetto e destinatario della rappresentazione. L'autore si interroga su questioni che oggi non abbiamo finito di porci: «dove e per chi fare del teatro? Mercier si ricollega con un dibattito attuale a proposito del teatro, soprattutto con il dibattito degli anni 1950 e 1960 sul teatro popolare e si resta colpiti nel rinvenire in questo scrittore del XVIII secolo posizioni così decisamente moderne»⁵². Uno dei mo-

⁴⁸ Ivi, p. 355.

⁴⁹ D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, in *Teatro e scritti sul teatro*, la Nuova Italia, Firenze 1980, p. 100.

⁵⁰ L.-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., p. 354.

⁵¹ M. Bertolini, *Teorie dell'attore nella Francia del Settecento*, in *Paradossi settecenteschi. La figura dell'attore nel secolo dei lumi*, LED, Milano 2010, p. 115.

⁵² S. S. Ulriksen, *Louis Sébastien Mercier, riformatore del teatro*, in «Quaderni di teatro», vol. III, n.

tori fondamentali della riforma del teatro di Mercier è il desiderio di portare il popolo a teatro, desiderio che viene da taluni additato come ingenuo; ad esempio Jean François de La Harpe polemizza ironicamente: «è forse il popolo che viene ai nostri spettacoli? Non ha né il tempo né i mezzi per farlo»⁵³. Se i lavoratori hanno a malapena la possibilità di riposare, di certo non possono permettersi di istruirsi o divertirsi. Evidentemente quest'obiezione è fondata, ma è bene precisare che Mercier non ignora la condizione materiale del popolo. Infatti, proprio dal punto di vista materiale egli affronta la questione. L'autore denuncia il fatto che in Francia non esista un teatro degno di questo nome, ma solo sale fatte per ospitare piccole assemblee, inaccessibili ed elitarie. Egli riflette sullo spazio scenico, in termini di architettura e organizzazione, auspicando che «il borghese, il mercante, l'artigiano, possano condurvi la propria famiglia a costi moderati (...) il tumulto e il disturbo fanno pagare troppo caro il piacere che ci si era figurati»⁵⁴. Mercier non è il solo a lamentare la condizione dei teatri francesi⁵⁵, criticati perché mal situati, di difficile accesso, stretti e profondi, con una visibilità e un'acustica insoddisfacenti; la sua peculiarità è quella di schierarsi «dalla parte di quelli che non vanno a teatro piuttosto che pensare a inconvenienti di coloro che vi si recano»⁵⁶. Secondo Mercier, chiudere le porte al popolo è un gesto che oltretutto si ripercuote sulla scrittura drammatica, spesso autoreferenziale e vuota di senso. Al contrario, dirompente sarebbe l'effetto della moltitudine:

Ingrandite questa sala meschina, raddoppiate le gradinate, aprite i portici, che la moltitudine entri in folla e riempi la loggia: il concorso immenso del popolo infiammerà l'attore che langue, presterà al dramma un nuovo calore: animato dal gran numero di spettatori, l'attore sarà portato ad alimentare quel fuoco che nasce dall'emozione generale.⁵⁷

Come sostiene anche Diderot, il teatro antico insegna che la partecipazione di un gran numero di uomini intensifica l'emozione sia per lo spettatore che per l'attore⁵⁸. Ai suoi albori, il fenomeno drammatico parlava la lingua del popolo. Nella visione di Mercier, solo se il teatro smette di essere un tempio esclusivo e un lusso per pochi, può acquisire nuovo vigore. Inoltre, in virtù dell'importanza che ha la collettività nella sua concezione antropologica, il teatro custodisce la

1, *Il teatro dell'Illuminismo*, (1981), p. 226.

⁵³ J. F. de La Harpe, *Réflexion sur le drame. Réfutation du livre intitulé: Essai sur l'Art dramatique*, prefazione a Barnevel, in *Œuvres*, Pissot, Parigi 1778, 6 voll., qui vol. I, p. 161.

⁵⁴ L.-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., p. 347.

⁵⁵ Fra le voci più influenti: Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, prefazione a *Sémiramis*, Le Mercier e Lambert, Parigi 1749; J.-F. Blondel, *Architecture française*, Jombert, Parigi 1752-56, 4 voll.; N. Cochin, *Voyage d'Italie*, Jombert, Parigi 1758; A. J. Roubo, *Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales*, Jombert, Parigi 1777; P. Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*, Moutard, Parigi 1782.

⁵⁶ S. S. Ulriksen, *Louis Sébastien Mercier, riformatore del teatro*, cit., pp. 227-228.

⁵⁷ L.-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., pp. 214-215.

⁵⁸ Si fa qui riferimento a D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., pp. 113-114.

possibilità di avvicinare l'uomo ai suoi simili e di sollecitarne il sentimento morale: «questi spiriti solitamente così divisi sembrano, riunendosi, acquisire un grado di forza e giustezza che stupisce l'uomo attento e confonde la ragione»⁵⁹. La presa di distanza sia dal linguaggio delle tragedie, così lontano dal mondo quotidiano, sia dai procedimenti forzati e inverosimili delle commedie, è volta ad avvicinare il dramma al popolo. Gli spettacoli devono essere alla portata di tutti, dal momento che la pièce ha bisogno di un pubblico il più vasto possibile per trovare la sua verità. Se il popolo non capisce, il problema è dell'autore; anche se non ha le conoscenze degli uomini di lettere, il popolo dimostra una grande sensibilità e capacità di giudizio. Lo spettatore giudica come uomo pubblico, non come semplice privato, «sente in modo vivo, percepisce ogni immagine, scopre rapporti nascosti, è toccato da sentimenti forti e delicati insieme»⁶⁰. Con una sensibilità ermeneutica molto sottile Mercier osserva che spesso il popolo ha più spirito e intuito dell'autore stesso: capita che il pubblico scorga particolari imprevisi, che si entusiasmi per una scena che l'autore stava per cancellare dalla sua pagina. Come il libro viene scritto da chi legge, così la drammaturgia esiste solo nella relazione con il pubblico, relazione che si rivela biunivoca: lo scrittore sollecita i sentimenti e la coscienza del popolo, il popolo insegna allo scrittore che cosa funziona. Non si tratta solo di una questione formale: sotto l'apparenza didascalica di un teatro morale, la scrittura drammatica di Mercier è punteggiata da momenti in cui fanno irruzione il caso e la sorpresa. Diversamente dai classici colpi di scena, funzionali esclusivamente allo scioglimento dell'intrigo, in Mercier la sorpresa è l'apertura di senso dell'imprevisto, la speranza nel futuro, la possibilità di un cambiamento sempre in agguato al di là delle intenzionalità dei soggetti.

Accanto a queste considerazioni sul popolo in sala, Mercier discorre lungamente di come portare il popolo in scena: «la descrizione del popolare avviene attraverso una rete lessicale che tenta di afferrare il popolo fra le sue maglie di definizioni, opposizioni, inventari e gerarchie, ma anche attraverso una pluralizzazione delle posture di enunciazione»⁶¹. Nella sua scrittura drammatica il realismo⁶² ha un'immediata finalità politica ed è intessuto di elementi di critica sociale. Mercier si scaglia contro il dispotismo, la tirannia, gli abusi di potere, la corruzione e l'ineguaglianza delle condizioni sociali, tutti temi affrontati spesso a partire da vicende borghesi e familiari, in accordo con la poetica del dramma. Si mescolano quindi nella sua drammaturgia soggetti e materie differenti, di natura economica, sociale, morale, estetica, aneddotica. Ad esempio, ne *Le Juge*, la tranquillità della vita familiare viene minacciata da un nobile signore che tenta di

⁵⁹ L-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., p. 203.

⁶⁰ Ivi, p. 201.

⁶¹ P. Frantz, «L'usage du peuple», in J-C. Bonnet (a cura di), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, cit., p. 61.

⁶² Per un'analisi del realismo di Mercier: Y. Coste-Rooryck, *Le pari fou de Louis-Sébastien Mercier dans le Tableau de Paris (1781-1789) et le Nouveau Paris (1799). Un réalisme militant*, Champion, Parigi 2009.

corrompere il giudice nell'esercizio della sua funzione; ne *L'Indigent* un giovane di mondo, nuovo ricco nobilitato, tenta di sedurre la povera e virtuosa merlettaia Charlotte. Talvolta la penna di Mercier si colora di burlesco, quando dipinge Luigi XI come un re vigliacco e superstizioso⁶³, Filippo II che si nutre di latte materno⁶⁴, Carlo II disperso in un bordello⁶⁵; in questo modo l'autore si propone di svuotare di senso l'autorità sacrale del potere assoluto, così come la rigidità delle gerarchie sociali.

Mercier desidera un teatro popolare e nazionale: «le tragedie greche appartenevano ai Greci, e noi non oseremmo avere il nostro teatro, dipingere i nostri simili, commuoverci e interessarci a loro?»⁶⁶. Dimostrandosi una volta di più ideologicamente vicino a Rousseau, Mercier ritiene che un teatro nazionale debba riguardare il popolo da vicino. Egli guarda all'Inghilterra come modello ideale: «le nostre tragedie somigliano ai nostri giardini; sono belli ma simmetrici, poco vari, magnificamente tristi. Gli inglesi disegnano giardini che imitano la maniera della natura, dove la passeggiata è più toccante, vi si ritrovano i suoi capricci e il suo disordine: non si può uscire da questi luoghi»⁶⁷. Fra gli autori inglesi, il paradigma per eccellenza è Shakespeare, il quale viene contrapposto ai classici francesi Corneille e Racine. Vero poeta nazionale, Shakespeare ha una naturalezza e una semplicità per cui le sue opere risultano comprensibili a tutti, parlano del popolo al popolo con la lingua del popolo:

L'eloquenza della scena inglese è quella del popolo, ecco perché ha una veemenza e una franchezza che suscitano un interesse speciale [...] si stupirebbero i nostri piccoli poetucoli francesi che credono di possedere il gusto per eccellenza disdegnando il popolare; che parlano di grazia, eleganza, regolarità, perché non hanno ardimento né vigore; che vanno dicendo che *la filosofia ha tagliato la gola alla poesia*: lamento arcinoto, lamento falso, perché è quella stessa filosofia che misconoscono e oltraggiano, che risponde ad alta voce che la poesia non consiste in parole meccanicamente accostate e in figure mille volte ribattute, ma che è fatta per commuovere, per smuovere fortemente, per diffondersi nella moltitudine di cui prende a prestito il linguaggio, la foga, le passioni impetuose e vere, fino alle maniere incolte e selvagge. Ecco Shakespeare, ecco il Poeta.⁶⁸

⁶³ L-S. Mercier, *La mort de Louis XI, roi de France*, Société typographique, Neuchâtel 1783.

⁶⁴ L-S. Mercier, *Portrait de Philippe II, roi d'Espagne*, Amsterdam 1785.

⁶⁵ L-S. Mercier, *Charles II, roi d'Angleterre, en certain lieu*, Venezia 1789.

⁶⁶ L-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., p. 102.

⁶⁷ Ivi, p. 97, nota (a). Durante il suo soggiorno a Londra nel 1780, Mercier osserva che le disparità sociali sono meno evidenti in Inghilterra che in Francia. Egli rimane colpito dalla differenza fra i dintorni di Parigi, punteggiati di sfarzosi castelli o ricolmi di case miserabili e insalubri, e i dintorni di Londra, caratterizzati da praterie, edifici molto semplici e palazzi modesti. Negli anni 1780 la scena politica inglese costituisce, agli occhi di Mercier, il paradigma della libertà repubblicana. Poi, durante il periodo rivoluzionario, questo riferimento politico perde consistenza, dato che in Inghilterra ci sono strenui oppositori della rivoluzione francese e, in generale, il sistema inglese conferisce grande importanza all'aristocrazia. Sulla visione di Mercier dell'Inghilterra e le sue contraddizioni si segnala lo studio di J. Gilet, «Le modèle anglais: histoire d'un revirement», in J-C. Bonnet (a cura di), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hétéroclite en littérature*, cit., pp. 375-396.

⁶⁸ L-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., pp. 207-208.

5. *La carriola e il filosofo*

Nella vasta produzione drammatica di Mercier, due pièce sono particolarmente significative per evidenziare i caratteri della teoria del teatro sin qui esposta: *La Brouette du vinaigrier* e *Montesquieu à Marseille*. Come si vedrà, le due dramaturgie si rivelano in qualche modo complementari e sono percorse da caratteri fondamentali della poetica di Mercier. Fra i drammi dell'autore, *La Brouette du vinaigrier*, che si può tradurre come *La carriola del commerciante d'aceto*⁶⁹, è quello che conosce maggior fortuna: rappresentato a Venezia, a Londra, ad Amsterdam, a Copenaghen e a Pietroburgo, ha avuto otto traduzioni differenti in Germania ed è stato ospitato da venticinque teatri tedeschi e austriaci, fra cui si ricorda la messa in scena di Goethe a Weimar con Iffland nel ruolo principale⁷⁰.

Perfetta illustrazione del nuovo genere drammatico proposto da Mercier, *La Brouette* pone in una cornice familiare e privata un problema sociale, ossia la critica delle barriere che dividono la ricca borghesia e il popolo più umile. Sin dalla prefazione Mercier afferma che sotto l'orgoglio superficiale dell'appartenenza a un determinato ceto sociale non vi sono che questioni pecuniarie; la divisione in classi si rivela immaginaria e antiquata rispetto all'avanzamento dello sviluppo economico borghese, per cui deve essere messa in radicale discussione: «tutto ciò che mescola i differenti stati della società e tende a rompere l'eccessiva ineguaglianza delle condizioni, origine dei nostri mali, è buono, politicamente parlando»⁷¹. La questione della divisione in classi viene introdotta nella storia di una famiglia appartenente alla borghesia parigina: Monsieur Delomer ha una figlia in età da marito e gli si presenta un pretendente benestante che sembra animato dalle migliori intenzioni. In realtà, il pubblico viene a sapere sin da subito che il pretendente, Monsieur Jullefort, è interessato solo all'eredità di Mademoiselle Delomer, la quale invece è amata sinceramente dal figlio del commerciante d'aceto, Dominique, onesto ma di umili origini. Sono diversi i momenti comici che vedono protagonista Monsieur Jullefort, che più viene a sapere del patrimonio del padre, più si innamora della figlia: «egli ha un immenso commercio, la figlia è la sua unica erede, è una ragazza adorabile, è deciso che io l'amo»⁷². La risata stigmatizza il vizio dell'avarico pretendente, che non conosce l'amore come sentimento naturale, ma solo la convenienza economica. Di alcune scene patetiche è invece il perno Dominique figlio, che quando viene a sapere della proposta di matrimonio soffre terribilmente e vuole lasciare Parigi. Meno stereotipato è il carattere di Monsieur Delomer, che sembra amare sinceramente la figlia e desiderare solo la sua felicità, anche se la sua mentalità è piena di pregiudizi: egli

⁶⁹ E. Caminer Turra traduce *Il carretto del venditore d'aceto* nella sua *Nuova raccolta di composizioni teatrali*, Savioni, Venezia 1774-1776, vol. V. Le traduzioni qui riportate sono nostre e in nota citiamo la pagina dell'edizione originale francese.

⁷⁰ H. Beriger, «Mercier et le "Sturm und Drang"», in H. Hofer (a cura di), *Louis Sébastien Mercier précurseur et sa fortune*, cit.

⁷¹ L-S. Mercier, *Préface de La brouette du vinaigrier*, cit., p. IV.

⁷² L-S. Mercier, *La brouette du vinaigrier*, cit., p. 4.

afferma «non è che con una dote che si diventa donna»⁷³ oppure «il cuore salta di gioia quando la ricchezza accompagna la bellezza»⁷⁴. Monsieur Delomer incarna il senso comune borghese dell'uomo d'affari cui aggiunge uno spiccato sentimento dell'onore. Infatti, si indigna quando viene a sapere che molti contraggono debiti con Dominique padre e nutre un grande rispetto per il mestiere del commerciante d'aceto, di cui apprezza l'onestà, nonché i tentativi di dare al figlio una vita migliore della sua (in accordo con la possibilità di superare la divisione in classi). L'idea per cui Dominique padre meriterebbe una condizione sociale più elevata viene espressa in luoghi diversi da Monsieur Delomer e da Dominique figlio, ma il commerciante d'aceto dice di essere contento e fiero della sua occupazione che, come si scopre alla fine, cela non pochi segreti.

Dalla situazione d'esordio il dramma si snoda attraverso due colpi di scena. Il primo è la notizia dell'improvviso fallimento di Monsieur Delomer, in occasione della quale Monsieur Jullefort ritira la sua proposta di matrimonio (non senza mettersi in ridicolo), mentre Dominique figlio invita Monsieur Delomer, per cui presta servizio, a non venire meno ai suoi principi nonostante la disgrazia che lo ha colpito, in virtù di un'idea di integrità morale molto forte. Il secondo colpo di scena, che scioglie felicemente la vicenda, è il momento in cui viene svelata la carriola piena d'oro dove Dominique padre ha accumulato tutti i risparmi di una vita laboriosa e frugale. Alla fine, nonostante la critica alla ricchezza che percorre tutta la pièce, Monsieur Delomer può affermare rivolto alla carriola: «metallo prezioso, hai fatto tanto male, per una volta fai del bene»⁷⁵.

È importante osservare che questi colpi di scena non intervengono in modo troppo rapido, forzando l'andamento drammatico. Il caso e la sorpresa hanno un valore teorico e non solo strutturale. Mercier riesce quindi (per lo meno in questa pièce) a non cadere nelle convenzioni tipiche delle commedie che denuncia nel trattato *Du théâtre*. Inoltre, pur terminando la pièce con il classico matrimonio che sta a coronamento del lieto fine, egli si scarta dalla struttura tipica della commedia in cui i figli si contrappongono ai padri: la forte solidarietà che lega Dominique padre e figlio sposta il conflitto dal livello generazionale al piano sociale. Gli ostacoli alla felicità sono di ordine materiale, non ideale o personale. Vicino alla commedia, pur evitandone le trappole, si può azzardare che ne *La Brouette* vi sia anche qualche cenno di tragedia, o quanto meno che venga presentato un volto interessante dell'eroismo borghese, ad esempio quando Dominique figlio dichiara: «non sapete l'effetto che avrebbe su di voi lo sguardo di un uomo che vi dice: "mi avete ingannato", non ne siete abituato: il colpo sarebbe fatale»⁷⁶. Il senso morale assume le fattezze di una nobiltà d'animo degna degli eroi tragici. In accordo con la sua teoria drammatica, Mercier dipinge un quadro tratto dalla realtà quotidiana in cui emerge, quasi spontaneamente, un'immagine morale

⁷³ Ivi, p. 14.

⁷⁴ Ivi, p. 17.

⁷⁵ Ivi, p. 93.

⁷⁶ Ivi, p. 55.

eccezionale (e non un precetto astratto): l'umile carriola che nasconde segreti preziosi è metafora di una morale capace di oltrepassare le apparenze per diffondere la sua verità.

La relazione fra verità e apparenza, anche se in senso diverso rispetto al pregiudizio sociale, sta alla base anche di *Montesquieu à Marseille* (1784). Tradotta in tedesco cinque anni dopo la pubblicazione, con un titolo in parte modificato che ne svela il contenuto (*Montesquieu oder die unbekannte Wohltat* significa *Montesquieu o il beneficio anonimo*)⁷⁷, questa pièce ha avuto certamente meno fortuna de *La Brouette*, ma può vantare lettori illustri, primo fra tutti il giovane Hegel⁷⁸. Essa narra di un episodio realmente accaduto, reso noto dopo la morte di Charles-Louis de Secondat di Montesquieu, barone di La Brède: venuto a conoscenza per caso della sorte sventurata di un mercante marsigliese di nome Robert, catturato dai pirati, Montesquieu decide di riscattarlo anonimamente; in seguito, fa di tutto per nascondere la propria identità, così che il suo atto di generosità non venga in alcun modo riconosciuto o ricompensato. Si crea la paradossale situazione di un giallo alla rovescia: per tutta la pièce non si ricerca il colpevole, ma il benefattore⁷⁹. Si ritrova il procedimento già incontrato ne *La Brouette* per cui un contesto essenzialmente familiare diviene lo specchio di una situazione sociale (molte riflessioni sull'ingiustizia della schiavitù vengono suscitate dalla condizione in cui è ridotto Robert padre dai pirati). Mercier offre il ritratto della famiglia di Robert, ridotta all'indigenza, che conduce una vita di fatiche e sacrifici eppure resta unita nella speranza, fino al momento di gioia e incredulità che riunisce tutti intorno al padre ritornato a casa. Un'altra famiglia esemplare è quella di Monsieur e Madame de Pérouville, cui Montesquieu si rivolge per pagare il riscatto: bambini felici, due coniugi che si sostengono l'un l'altro, grandi lavoratori e non alieni al mondo della cultura; molto interessante è la figura di Madame de Pérouville, lettrice di Montesquieu e interlocutrice del filosofo in varie conversazioni colte, che diviene il pretesto per affermazioni femministe come «proprio fra le donne si trovano spesso i veri amici dei letterati»⁸⁰ e «la maggior parte delle donne non gode che della metà del proprio essere: cionondimeno, le donne il cui sentimento è fine, sono dotate di un grande spirito naturale, più di quanto non lo siano i più spirituali fra gli uomini»⁸¹.

Come per *La Brouette*, il colpo di scena (in questo caso costituito dal riscatto di Montesquieu e dal ritorno di Robert padre) e il matrimonio finale potrebbero

⁷⁷ L-S. Mercier, *Montesquieu oder die unbekannte Wohltat*, Schwan, Mannheim 1789.

⁷⁸ La pièce viene infatti citata come esempio di magnanimità in G.W.F. Hegel, *Theologische Jugendschriften*, a cura di H. Nohl, Mohr, Tübingen 1907; tr. it., *Scritti teologici giovanili*, 2 voll., Guida, Napoli 1977, vol. II, pp. 539-540.

⁷⁹ In questa dinamica gli spettatori hanno un punto di vista onnisciente, mentre i personaggi scoprono solo a poco a poco la verità. Forte è la consonanza con l'idea di Diderot per cui gli spettatori sono «testimoni ignorati di quanto accade» D. Diderot, *De la poésie dramatique* (1758) tr. it. *Sulla poesia drammatica*, in *Teatro e scritti sul teatro*, cit., p. 268.

⁸⁰ L-S. Mercier, *Montesquieu a Marsiglia*, cit., p. 52.

⁸¹ Ivi, p. 60.

far sembrare la pièce una tipica commedia, ma vi sono importanti differenze. Con un protagonista come Montesquieu sarebbe stato facile cadere nella struttura tradizionale delle commedie per cui tutti i personaggi minori non fanno che ruotare intorno alla figura principale. In realtà, la caratterizzazione di Montesquieu sfugge a questo pericolo perché egli non impone mai la sua presenza, anzi, spesso scappa dalla scena. Egli appare un personaggio paradossale, a partire dal tipo di dono che esercita nei confronti della famiglia Robert. Esso ha tanto più valore in quanto si inserisce nel contesto commerciale delle agenzie d'affari e delle imprese mercantili di Marsiglia; peraltro, la pièce sottolinea varie volte il valore positivo del commercio, che, in accordo con le idee dello stesso Montesquieu, favorisce la pace e gli interessi condivisi delle nazioni: «il commercio fa sì che i popoli si comunichino le loro idee attraverso le loro merci, le conoscenze umane ci guadagnano, i vecchi pregiudizi decadono e, ovunque vi sia del commercio, spesso si diffonde una mitezza nei costumi»⁸². Nondimeno, il dono di Montesquieu racchiude una radicale differenza rispetto a qualsiasi forma di commercio: nascondendo la mano del donatore, esso rende impossibile la dinamica implicitamente obbligatoria dare-ricevere-ricambiare. Il dono anonimo tenta di evitare il ritorno non solo di altri doni in cambio, ma anche dei ringraziamenti che lusingano l'amor proprio e che Montesquieu, letteralmente, non fa che fuggire. Si tratta di un dono al limite del possibile, gratuito, incondizionato e unilaterale⁸³. Mettere in scena un gesto che si vuole così assoluto significa rappresentare un filosofo che rinuncia alla glorificazione dell'eroismo, un protagonista che, in accordo con la teoria teatrale di Mercier, rifiuta il protagonismo.

È interessante osservare che questa figura del dono viene evocata anche ne *La Brouette*, quando si chiede a Dominique padre che cosa avrebbe fatto dei suoi risparmi se non avesse avuto eredi. Egli risponde che li avrebbe donati interamente a chi ne avesse avuto bisogno, con un'enfasi che si potrebbe fraintendere come frutto di uno spirito genericamente caritatevole. In realtà, dato che anche *La Brouette* si svolge in un contesto commerciale simile a quello di *Montesquieu*, quest'idea del dono suggerisce la medesima possibilità di un atto esemplare, un momento di speciale intensità etica, una prova di grandezza d'animo nella vita quotidiana, esattamente come si è detto a proposito degli ideali morali di Mercier.

Ne consegue che filosofia e azione sono pressoché indistinguibili in questi drammi. *Montesquieu à Marseille* ne è una dimostrazione anche dal punto di vista formale, dal momento che alterna conversazioni politico-filosofiche a scene di movimento, rincorse, esclamazioni. Se la fluidità drammaturgica, va detto, non è eccezionale, la ricerca di un equilibrio fra le parti è un tentativo notevole

⁸² Ivi, p. 49.

⁸³ Per una trattazione approfondita del senso del dono di Montesquieu si rimanda a A. Tagliapietra, *Il dono segreto e il segreto del dono*, Introduzione a L.-S. Mercier, *Montesquieu a Marsiglia*, cit. Più in generale, per una storia dell'idea di dono, si veda A. Tagliapietra, *Il dono del filosofo. Sul gesto originario della filosofia*, Einaudi, Torino 2009.

anche dal punto di vista letterario. Vi è una stratificazione interna alla scrittura drammatica, in cui si compenetrano varie forme letterarie. Il dramma si rivela così un genere complesso e composito. Ad esempio, il ritorno a casa di Robert viene efficacemente descritto in una didascalia: «*vogliono parlare, ma il cuore è troppo stretto. Qui tutto è affidato alla declamazione muta degli attori. Essi devono emettere qualche grido inarticolato che solo loro possono determinare, a seconda di quello che sentono*»⁸⁴; d'altra parte, sono molte le riflessioni filosofiche, dalla lode della costituzione inglese all'influenza del clima sui costumi, dalla meditazione delle leggi alla critica del dispotismo. Mercier consegna alla posterità il ritratto di un filosofo vicino al popolo, novello Socrate che conversa di politica e morale nei luoghi più disparati, senza mai fare proselitismi. Montesquieu tratta i contenuti delle proprie opere come materia di discussione, con spirito critico e con un linguaggio accessibile a chiunque: «tanto peggio per me se non possono leggermi tutti. Ogni scoperta è una nuova idea, e ogni idea deve esplicitarsi attraverso la parola; è colpa mia se non possono leggermi tutti, e cercherò di correggermi»⁸⁵. Al di là dei lineamenti della filosofia morale e politica di Montesquieu inseriti da Mercier nel corpo del dramma, è la sua condotta a incarnare il suo pensiero, riassunta paradigmaticamente nel suo dono: «*non è il genio di Montesquieu che intendo raccontare, ma la sua generosità. Mostrerò un giorno della sua vita, non la sua vita intera*»⁸⁶. L'attenzione di Mercier è dunque rivolta alla singolarità dell'esistenza, alle ricadute pratiche della teoria, all'azione che riflette la speculazione. Non a caso con queste parole viene descritto Mercier stesso: «egli è un filosofo pratico, come ne ho incontrati di rado; [...] vero, senza artifici e ipocrisie, nella conversazione e nella condotta, così come nei suoi scritti»⁸⁷. Mercier non ricerca caratteri ideali ma vite concrete da metter in scena per potervi rinvenire contenuti filosofici non didascalici, né mediati dalla distanza del sistema. Le qualità umane dei personaggi arrivano dunque a coincidere con i valori filosofici e la biografia diviene fonte di ispirazione morale. Così la scrittura di Mercier mette in scena l'intreccio profondo tra vita, filosofia e libertà.

⁸⁴ L-S. Mercier, *Montesquieu a Marsiglia*, cit., p. 89.

⁸⁵ Ivi, p. 114.

⁸⁶ L-S. Mercier, *Prefazione a Montesquieu a Marsiglia*, cit., p. 41.

⁸⁷ J. H. Campe, *Été 89. Lettres d'un Allemand à Paris*, Éditions Du May, Parigi 1989, pp. 189-190.

Italian Thought
(a cura di Enrica Lisciani-Petrini)



El Pensamiento Italiano y sus «usos» en Argentina

Constanza Serratore

(Universidad Nacional de San Martín – LICH)

constanza.serratore@gmail.com

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: Italian Thought and its “uses” in Argentina.

Abstract: In this article I will try to show the “readings” and “uses” of Italian Thought in Argentina. In this way, accompanied by the corresponding historical references, I will seek to reposition and contextualise the “readings” and “uses” of three specific moments of Italian Thought: the “use” of Machiavelli’s thought in the 19th and 20th centuries; the “use” of Gramsci’s thought in the mid-20th century by the national left; the “readings” of the most prominent contemporary authors: Agamben, Negri and Esposito.

Beyond the compilation of “uses” and “readings”, my intention in this text is to show the influence of Italian thought on the evolution of Argentine thought. Its relationship with life, indeed, with the impure and contaminated life, the reflection directed to the present, to the act, turn out to be the central elements that lead me to think that it is very likely that this “other” that has infected us is Italian Thought.

Keywords: Italian Thought, Thoughts in Argentina, Machiavelli, Gramsci, Agamben, Negri, Esposito.

1. *Introducción*

En este artículo me propongo analizar el «uso» o las lecturas del pensamiento italiano en Argentina. Para ello, he elegido – quizá arbitrariamente – tres «usos» de autores o movimientos del pensamiento italiano con el fin de subrayar las lecturas realizadas en nuestro país. Asimismo, enclavaré cada uno de estos autores o movimientos en el siglo en el que su pensamiento se pone en relación con el pensamiento argentino, y no haré pié en su evolución. Por ejemplo, trabajaré a Niccolò Macchiavelli y las lecturas de fines del s. XIX y comienzos del s. XX a la luz de los acalorados debates acerca de la formación de nuestro Estado; a Antonio Gramsci en las lecturas de la izquierda de mediados del s. XX en Argentina; la recepción de los autores contemporáneos más significativos – Antonio Negri,

Giorgio Agamben y Roberto Esposito – que ingresaron en nuestras lecturas académicas en el s. XXI a la luz de las discusiones biopolíticas introducidas especialmente por Edgardo Castro.

Antes de comenzar, es necesario realizar una serie de aclaraciones metodológicas y conceptuales. En primer lugar, utilizaré el concepto de «uso» y evitaré el término «recepción» porque éste último supone una relación de pasividad por parte del receptor que no se condice con lo que ocurrió entre el pensamiento italiano y el argentino.

En segundo lugar, así como está ampliamente analizado en relación con el pensamiento italiano¹, sostengo que en el caso argentino también se trata de un «pensamiento» y no estrictamente de una filosofía. La historia misma de la formación de nuestra joven nación y de sus primeros intelectuales de la generación de 1837 pone en evidencia el concepto de «contaminación». Las producciones de estos primeros intelectuales – escritores y hombres de acción política al mismo tiempo – dio como resultado textos literarios, llenos de referencias históricas directas o indirectas, declaraciones políticas y la plena conciencia de que sus textos eran fundacionales.

En tercer lugar, la dificultad de la realización de este artículo reside en el desconocimiento de mi parte de la existencia de un trabajo previo que rastree la articulación entre el pensamiento italiano y el argentino. Por este motivo, el texto oscilará entre reflexiones del orden conceptual y referencias históricas que ayuden a organizar el marco a partir del cual se hacen las aseveraciones correspondientes. Obviamente es un primer texto introductorio a partir del que espero poder realizar estudios más profundos.

2. Los «usos» de Machiavelli en Argentina

Losada, en su texto de 2019 acerca de los usos y las lecturas de Machiavelli durante el s. XIX y comienzos del s. XX, sostiene que «Maquiavelo no fue valorado por los principales intelectuales y publicistas del siglo XIX argentino»². En efecto, entre las principales objeciones de la generación del '37 – en especial de Juan Bautista Alberdi (1810-1884) y Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888),

¹ En relación con la distinción entre el pensamiento italiano, la teoría francesa y la filosofía alemana, y más específicamente sobre las características del *Italian Thought* Cfr: R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010; G. Agamben, *Categorie italiane*, Laterza, Roma-Bari 2020; T. Negri, *The Italian Difference*, en *The Italian Difference. Between Nihilism and Biopolitics*, comp. L. Chiesa y A. Toscano. Melbourne Press, Melbourne 2009; M. Perniola, *La differenza italiana*, en «L'erba voglio», 27 (Sept-Oct 1976); D. Gentili, *Italian Theory. Dall'operismo alla biopolitica*, il Mulino, Bologna 2012; P. Virno y M. Hardt, *Radical Thought in Italy. A potential Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1997; C. Serratore, *Por qué una genealogía del pensamiento político italiano contemporáneo*, en «Revista Pléyade», Nro 12, CAIP Editorial, Santiago de Chile 2013, pp. 1-14.

² L. Losada, *Maquiavelo en la Argentina. Usos y lecturas, 1930-1940*, Katz editores, Buenos Aires 2019, p. 17.

autopercibidos como los padres fundadores de la nación y del Estado argentino – se leía que el pensador florentino reivindicaba la tiranía. De este modo, puedo afirmar que no es en Machiavelli donde los liberales fundacionales argentinos encuentran referencias teóricas y doctrinarias.

En el s. XIX las referencias rioplatenses repudiaban al “maquiavelismo” por diversos motivos. Uno de ellos podría ubicarse en el contexto histórico de España y sus (antiguas) colonias en relación con la circulación y la recepción tanto de *Il Principe* como de *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*. La prohibición de la circulación de la obra de Machiavelli en España fue en 1583, de modo que las obras del florentino fueron leídas en ediciones no castellanas o en traducciones manuscritas entre los s. XVI y XVIII. En efecto, *Il Principe* tuvo una primera edición en español en 1821 y la segunda en 1842 – los *Discorsi* habían tenido su primera versión castellana en el s. XVI –³. Aún así, sostengo que la carencia de traducciones no fue el elemento decisivo en la falta de circulación de la obra ya que la lengua toscana era ampliamente leída por el público letrado español.

Otro elemento significativo puede encontrarse en el hecho de que Machiavelli fue leído por los intelectuales españoles como el propulsor de la separación de la política y la religión y como el defensor de la razón de Estado. Tal fue la lectura de Machiavelli en España que hizo Pedro de Robadeneyra – exponente del anti-maquiavelismo ibérico – al punto de oponer al príncipe de Machiavelli un “príncipe cristiano”, o Francisco Suárez que lo asoció con el absolutismo borbón. Lo cierto es que en las colonias hispanoamericanas, las autoridades censuraron las obras del florentino e hicieron lo posible para impedir su circulación⁴.

2.1. El «uso» de Machiavelli por los Padres Fundadores

Esteban Echeverría (1805-1851), Juan Bautista Alberdi y Domingo Faustino Sarmiento coincidieron en las consideraciones sobre Machiavelli: era un autor obsoleto y un enemigo de la libertad⁵. En términos muy generales, se puede sostener que las referencias teóricas e intelectuales de esta generación miraban las fuentes del socialismo romántico o del liberalismo doctrinario francés o anglosajón, así como el federalismo estadounidense.

³ Cfr: M. Bergoña Arbulu Barturen, *La fortuna de Maquiavelo en España: las primeras traducciones manuscritas y editadas de Il Principe*, en «Ingenium. Revista de Historia del Pensamiento Moderno», nro. 7, 2013, pp. 3-28.

⁴ Cfr: V. Quesada, *La vida intelectual en la América española durante los siglos XVI, XVII, XVIII*, La Cultura Argentina, Buenos Aires 1917, pp. 238-240.

⁵ Resulta muy interesante comparar la lectura del Machiavelli absolutista en América hispanoparlante con el Machiavelli republicano de América angloparlante. En efecto, Machiavelli fue un autor sin visibilidad durante las revoluciones de independencias hispanoamericanas, no así en Estados Unidos. Cfr: Gordon Wood *The creation of the American Republic, 1776-1787*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1919; J. Pocock, *El momento maquiavélico: el pensamiento del florentino y la tradición republicana atlántica*, Tecnos, Madrid 2008.

Tal es así que Esteban Echeverría en su *Dogma socialista* (1846) sostiene que el maquiavelismo es equiparable a la soberanía popular y, por lo tanto: «La voluntad del pueblo jamás podrá sancionar como justo lo que es esencialmente injusto. Alegar razones de Estado para cohonestar estos derechos es introducir el maquiavelismo y sujetar de hecho a los hombres al desastroso imperio de la fuerza y la arbitrariedad»⁶.

En *Fragmento preliminar al estudio del derecho* (1837), Juan Bautista Alberdi había comparado a Machiavelli con Rousseau en lo que él entendía que eran sus implicancias despóticas: «Nada hay pues de más esencialmente limitado que su soberanía; la doctrina de su omnipotencia es de la más inmoral y feroz tiranía. En este sentido, Rousseau es tan temible como Maquiavelo: uno por haber hecho la teoría del despotismo de los reyes, otro por haber hecho la teoría del despotismo de los pueblos»⁷.

Fue Domingo Faustino Sarmiento fue quien dejó, quizá, la semblanza más conocida al comparar a Machiavelli con Rosas: «Facundo, provinciano, bárbaro, valiente, audaz, fue reemplazado por Rosas, hijo de la culta Buenos Aires sin serlo él; por Rosas falso, corazón helado, espíritu calculador que hace el mal sin pasión y organiza lentamente el despotismo, con toda la inteligencia de un Maquiavelo»⁸.

En síntesis, puedo sostener que el liberalismo argentino del s. XIX «usó» a Machiavelli para nombrar todos aquellos males que obturaban la organización política y constitucional de la Argentina. Machiavelli es leído como el autor del atraso, utilizado para mostrar las dificultades de la Argentina para constituirse como una nación moderna, paragonado con la barbarie, con las herencias hispánicas y las guerras civiles.

2.2. Machiavelli y el presente

La versión de estos autores no fue, sin embargo, la única de Machiavelli en nuestro país en el s. XIX. A fin del siglo aparecen otras lecturas que ponen en evidencia que el autor pudo ser utilizado también para echar luz sobre la cuestión del poder.

Leandro N. Alem (1842-1896) en su intervención en la legislatura bonaerense sostiene: «Maquiavelo no es un genio malo, ni un demonio, ni un escritor vil y miserable, es simplemente el hecho. Y no es solamente el hecho italiano, es el hecho europeo, el hecho del siglo diez y seis. Parece horrible y lo es, efectivamente, al frente de la idea moral del siglo diez y nueve. Y esta lucha del hecho contra el derecho dura desde el origen de las sociedades»⁹. La referencia a Machiavelli

⁶ E. Echeverría, *Dogma socialista*, Montevideo 1946, p. 122.

⁷ J.B. Alberdi, *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, cap. II, «Realización del derecho», art. I, «Estado político, Estado civil, gobierno», en *Obras completas*, t. I, La tribuna nacional, Buenos Aires 1886, p. 188.

⁸ D.F. Sarmiento, *Facundo*, Emecé, Buenos Aires 1999, pp. 25-26.

⁹ L. Alem, *Discursos y escritos*, Ferrari, Buenos Aires 1914, pp. 102-105.

por parte de Alem indica que el florentino también pudo ser un autor presente en la reflexión intelectual desapasionada: Machiavelli aparece como el retrato de un hombre de gobierno.

En el siglo XX, Julio Costa (1852-1939) publicó un texto cuyo destinatario fue Roque Sáenz Peña titulado *El Presidente*. Este texto seguía el modelo de *Il Principe*. En la lectura de Costa, el texto del florentino estaba abocado a la cuestión del poder entendido como fenómeno fundamental de la política. *El Presidente* no era un texto dedicado a exaltar el personalismo – como lo era *Il Principe*: «La diferencia sustancial entre el gobierno del siglo XVI que constata *El Principe*, y el del siglo XX que constata *El Presidente*, es una diferencia de ubicación. El gobierno ha cambiado de lugar. Estaba en el príncipe, ahora está en la sociedad»¹⁰. La referencia no supone que Machiavelli sea un autor obsoleto, sino que las enseñanzas del autor mantenían toda su vigencia: si bien el principado había quedado atrás, en todo hombre político hay un príncipe.

En relación con Machiavelli, a modo de síntesis, lo que trato de mostrar es que las lecturas mencionadas, si bien pueden parecer poco rigurosas, son el fruto de su contexto de producción. Deben tenerse en cuenta las dificultades propias de las traducciones libres y personales, el recurso a los lugares comunes fomentado por los prejuicios que se tenía sobre el autor. Sin embargo, creo que el elemento más fuertemente determinante reside en las condiciones institucionales y materiales desde las cuales se lee a Machiavelli. Se trata de un país que hasta fines del siglo XIX tenía instituciones intelectuales y académicas incipientes y su contexto económico y político era altamente inestable.

3. Los «usos» de Gramsci en Argentina

A mediados del siglo XX comenzó a conocerse la obra de Antonio Gramsci en Argentina. El itinerario de este autor en nuestro país es inescindible de las lecturas de la izquierda organizada alrededor de Héctor Agosti (1911-1984) – Secretario de Cultura del Partido Comunista Argentino (PCA).

Como en el caso de Machiavelli, Gramsci fue leído por autores cuyas interpretaciones no son coincidentes. En efecto, en este repaso de los «usos» de Gramsci en nuestro país, es muy interesante tener en cuenta no sólo sus lecturas sino especialmente el campo de las polémicas en las que éstas estaban insertas.

3.1. Las lecturas de la izquierda argentina

Tal como sostiene Gómez¹¹, Argentina fue – luego de Italia – el primer país en el estudio y la difusión de los escritos de Gramsci. Sabemos que en Italia fue

¹⁰ J. Costa, *El Presidente*, Moen, Buenos Aires 1912, p. 160.

¹¹ S. Gómez, *Rodolfo Mondolfo y su recepción desterrada de Antonio Gramsci*, en «Revista Pilquen – Sección Ciencias Sociales», vol. 19, nro. 3, Universidad Nacional del Comahue, 2016, pp. 92-102.

Palmiro Togliatti (1893-1964) quien en 1947 se ocupó de organizar los textos de Gramsci en la editorial Einaudi con el título de *Lettere del carcere*. Esta edición pretendió ser una introducción a la posterior publicación titulada *Quaderni del carcere*. Tres años después de la edición italiana de los *Quaderni*, en Argentina se conoce la primera publicación en idioma extranjero de las *Lettere*. Esta edición en español fue realizada por Lautaro, impulsado por Gregorio Weingberg, director de la *Colección crítica y polémica*. Más allá del hecho significativo de ser la primera traducción en lengua extranjera, la publicación de *Lettere* no tuvo gran repercusión en los medios intelectuales argentinos.

No obstante ello, la situación fue diferente cuando la misma editorial publicó en castellano la versión de los *Quaderni*. A diferencia de las *Lettere*, los *Quaderni* habían sido dispuestos, elaborados e intervenidos por Togliatti durante el período 1948-1951. La nueva organización de los textos y las supresiones a las referencias stalinistas colaboraron para que alrededor de la figura de Agosti se aglutinara un grupo de jóvenes de la nueva izquierda local y elaborara su propia interpretación de los textos de Gramsci. Se trataba de intelectuales como Juan Carlos Portantiero (1934-2007), José María Aricó (1931-1991), Héctor Schmucler (1931-2018), Raúl Sciarreta (1922-1999) y Oscar del Barco (1928). Fueron estos intelectuales comunistas que, junto con Lautaro, tradujeron al español cuatro de los seis libros de los *Quaderni*¹². Aún así, en 1963 el PCA expulsó a gran parte del equipo traductor de la obra gramsciana debido a grandes tensiones en el interior del Partido.

El PCA estaba atravesado por disputas internas y Lautaro representaba el sector más marginal del Partido. Tal es así que la difusión de los textos gramscianos comprometió a un grupo muy reducido de intelectuales. La principal revista del PCA era *Cuadernos de cultura*, dirigida por Agosti. Si bien manifestaba una clara apertura hacia la cultura italiana en los años '50, fueron pocos los espacios por los que discurrieron los trabajos inspirados en la obra del sardo. En la revista, desde 1950 hasta 1966, se pueden encontrar muchas referencias a Gramsci, pero sólo una única publicación dedicada a una breve crónica teatral sobre Pirandello (nro. 29, mayo de 1957, pp. 104-106). Previo a esta publicación, se puede rastrear un acercamiento a Gramsci a través de la publicación de una conferencia de 1952 de Togliatti titulada «El antifascismo de Gramsci», precedida por un texto de Agosti que llevó por título «Noticias sobre Gramsci» (nro. 9 del 10 de febrero de 1954, pp. 38-41).

La izquierda local desarrolló un gran apego por la cultura italiana más allá del «uso» y la difusión pionera de la obra gramsciana. Desde mi punto de vista,

¹² Se trató de *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Lautaro, traducción de Isidoro Flauman, prólogo de Héctor Agosti, Buenos Aires 1958; *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Lautaro, traducción de Raúl Sciarreta, Buenos Aires 1960; *Literatura y vida nacional*, Lautaro, traducción de José Aricó, prólogo de Héctor Agosti, Buenos Aires 1961; *Notas sobre Maquavelo, la política y el Estado moderno*, Lautaro, traducción y prólogo de José María Aricó, Buenos Aires 1962.

esto tiene diversas razones y alguna de ellas puede hallarse en el contexto de lectura de Gramsci tanto en Italia como en Argentina en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. El PCI encontró en el amparo político e intelectual de Gramsci y Togliatti la distancia crítica y la independencia que les permitieron alejarse del comunismo ruso y delinear una nueva y efectiva lectura e interpretación del comunismo que se extendió a la Argentina.

Después de 1955, puede advertirse la influencia del pensamiento italiano en la cultura argentina. En las postrimerías del peronismo, se pueden hallar una serie de publicaciones dedicadas a la literatura y al cine italiano¹³. Los jóvenes comunistas argentinos encontraron en el marxismo italiano y el prestigio del PCI nuevas claves estéticas que, sin salirse del arco del comunismo, les permitía hacer una crítica al comunismo de cuño soviético. De hecho, se encuentra en *Realismo y realidad de la Narrativa Argentina*¹⁴ de Portantiero un «uso» de Galvano Della Volpe (1885-1968), el neorrealismo italiano y la obra de Gramsci que echa luz sobre las ansias de modernización.

Asimismo, con una política de traducciones abiertas, ingresa un vasto y amplio número de libros y publicaciones periódicas como *Belfagor*, *aut aut*, *Rinascita*, *Società* e *il Contemporaneo* a través de librerías especializadas como «Leonardo» en Buenos Aires o «Paideia» en Córdoba.

4. Los «usos» del pensamiento italiano en el s. XXI

En lo que refiere al pensamiento italiano de nuestro siglo, puedo afirmar que – a diferencia de lo que he subrayado a propósito de Machiavelli y Gramsci – se trata de lecturas y discusiones que o bien nacieron en el ámbito académico o bien tuvieron un lugar fundamental desde el punto de vista teórico para sustentar movimientos políticos o sociales.

Es probable que estas lecturas respondan a dos cuestiones esenciales: en primer lugar, el ingreso de los filósofos italianos a nuestros estudios está directamente relacionado con las publicaciones de los textos foucaultianos sobre la biopolítica. Es decir, lo primero que cautivó la atención tanto de las y los profesores universitarios como del mundo editorial fue – sin lugar a dudas – la interpretación que autores como Negri, Agamben y Esposito realizaron de los conceptos de «biopolítica» y «biopoder» acuñados por Foucault en sus cursos de fines de los años '70 y en el último capítulo de *Historia de la sexualidad* de 1976.

En segundo lugar, después del proceso de *default* que vivimos en Argentina desde el 2001 con sus consecuencias extremas como pobreza, desocupación,

¹³ Entre la serie de publicaciones que prestaron especial atención al cine y la literatura italiana, cfr: *Poesía Buenos Aires* (1950-1960); *Capricornio* (1953-1954, 1965); *Gaceta Literaria* (1956-1960); *Ficción* (1956-1971); *Nueva expresión* (1958); *Eco Contemporáneo* (1961-1969); *Cinecrítica* (1959-1962); *Tiempo de Cine* (1960-1964); y la edición latinoamericana de *Cinema Nuovo* (1964).

¹⁴ J.C. Portantiero, *Realismo y realidad de la Narrativa Argentina*, Procyón, Buenos Aires 1961.

deserción escolar, desnutrición infantil, etc., era hora de renovar el discurso intelectual. No alcanzaba ya con las formulaciones de la izquierda, tampoco el peronismo ni el radicalismo (partidos políticos tradicionales de Argentina) eran capaces de producir discursos políticos e intelectuales que pudiesen dar cuenta de la situación de violencia que se vivía en las calles.

Desde mi punto de vista, fueron ciertos sectores de la academia los que más supieron escuchar estas demandas de renovación. Profesores como Castro y sus discípulos comenzamos a «usar» los conceptos que llegaban a nuestras manos desde Italia. Leíamos con avidez, buscábamos en estas páginas la posibilidad de pensar nuestro presente en los confines del mundo. La filosofía francesa, alemana o anglosajona no satisfacían nuestras necesidades. Nos sabíamos en la periferia, no nos tocaban los discursos a favor o en contra del liberalismo, la igualdad o la libertad. Vivíamos en una situación extrema en la que debíamos pensar en términos de vida o muerte, de cuerpos vivos o cuerpos muertos, de formas de vida.

4.1. Antonio Negri

Fue quizá Antonio Negri quien visitó Argentina en más oportunidades. Desde la publicación conjunta con Michel Hardt de *Empire* (2000), fue uno de los autores que más influencia ejerció en el campo del pensamiento de la sociología y las ciencias políticas argentinas.

En efecto, la traducción de *Imperio* al español realizada en Barcelona en 2002 por la editorial Paidós fue de una inmediata acogida en nuestro país no sólo por su fuerza en el campo de la política efectiva. En la Argentina del 2001 donde todo parecía estar quebrado, Negri-Hardt ofrecían argumentos que tenían una fuerte pregnancia conceptual particularmente entre los dirigentes de distintas fuerzas sociales y estudiantiles.

La importancia de *Empire* no se refleja solamente en la realidad Argentina. A mis ojos, fue convertido en una moda en el mundo, aunque no fue sólo una moda. El término «imperio» es utilizado en el mundo no sólo por los intelectuales. En nuestras latitudes, el término «multitud» cobra un significado muy fuerte especialmente para los populismos. Considero que el concepto de «multitud» permite un desplazamiento hacia el concepto de «pueblo» tal como lo expresa el filósofo argentino – muy cercano al poder kirchnerista –, Ernesto Laclau¹⁵.

¹⁵ Cfr.: E. Laclau, *La razón populista*, Fondo de Cultura Económico, Buenos Aires 2005. La tesis del capítulo siete reside en el análisis de diferentes momentos de la constitución de los pueblos. Los sujetos concretos alrededor de los que hace girar su pensamiento son Mao, Mussolini, Berlusconi y Perón. Lo que busca mostrar Laclau es la contingencia de la constitución discursiva de los «pueblos». En el capítulo ocho analiza los problemas de la construcción del «pueblo» argentino a la luz del peronismo. En las conclusiones, Laclau tiene un contrapunto interesante con Negri y Hardt porque éstos consideran que la conjunción de los oprimidos es un devenir espontáneo, mientras que para Laclau el pueblo sólo es posible si hay una mediación articulada por la política. Lo cierto es que para la Latinoamérica populista, *La razón populista* ha devenido un texto fundamental para reconstruir procesos contemporáneos.

El Pensamiento Italiano y sus «usos» en Argentina

«Imperio» y «multitud» sirvieron de argumento teórico para que en los últimos años en nuestro país se exploraran estrategias anti-capitalistas¹⁶.

4.2. Giorgio Agamben

El viernes 30 de septiembre de 2005, el periódico *Página 12* en la sección «Cultura y Espectáculos» publica una nota titulada «El filósofo del momento se llama Giorgio Agamben»¹⁷. Se trataba de una nota sobre una mesa redonda realizada en el Centro Cultural Ricardo Rojas a la que asistieron los profesores argentinos Janine Puget, Mónica Cragolini, Edgardo Castro y Ricardo Forster. La discusión de estos intelectuales anticipaba la llegada de Agamben a Argentina para realizar una serie de conferencias a la luz de la reciente publicación en español de *Profanaciones*.

Agamben viaja a Argentina a principios de octubre de 2005 por primera y única vez y recibe el diploma de Profesor Honorario entregado por el Rector de la Universidad de Buenos Aires. Asimismo, realiza tres presentaciones públicas: la primera fue el 3 de octubre en el Aula Magna de la Facultad de Odontología de la Universidad de Buenos Aires, la segunda se realizó el 11 de octubre en la Sala Ortiz de la Biblioteca Nacional organizado por la Universidad Nacional de San Martín y el Istituto Italiano di Cultura de Buenos Aires, la tercera conferencia tuvo lugar el 12 de octubre en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata.

En el 2008 la Universidad Nacional de San Martín realizó las primeras jornadas dedicadas al pensamiento de Giorgio Agamben en el contexto de las Jornadas de Filosofía Contemporánea. Se trataba de la cuarta edición de las Jornadas que estaban a cargo de Edgardo Castro, Profesor titular de la Cátedra de Filosofía Contemporánea de la Universidad.

La primera traducción al castellano de Agamben fue en 1995. En efecto, se trató de *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* publicado por la editorial española Pre-Textos. Sin embargo, la primera traducción realizada en América Latina fue en 2004. Se trató de *Estado de Excepción. Homo sacer II, 1* por la editorial Adriana Hidalgo. A partir de esa fecha, la editorial tradujo para América Latina gran parte de la obra de Agamben. En efecto, la última publicación fue *Studiolo*, editado en el 2021.

4.3. Roberto Esposito

Roberto Esposito viaja a Argentina en el 2006 invitado por los profesores Cabbanchick y Castro. Como en el caso de Agamben, los profesores coordinaron un

¹⁶ Cfr. A.R. Bonnet, *Reseña de Imperio de Negri y Hardt*, en «Theomai», nro. 5, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires 2002.

¹⁷ Cfr. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-586-2005-09-30.html> Vista el 22/02/22.

seminario preparatorio para quienes nos estábamos especializando en la obra de Esposito que se llevó a cabo el 14 y el 15 de septiembre. El 25 de septiembre el Prof. napoletano da su primera conferencia en la Biblioteca Nacional titulada «Biopolítica y Filosofía». Luego da una conferencia en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires titulada «De lo impolítico a la biopolítica». A diferencia de Agamben, Esposito vuelve a Latinoamérica en el 2008 invitado por la Universidad de Chile.

Esposito es un autor que – al igual que Agamben y a diferencia de Negri – circula principalmente en el ámbito académico. La primera obra que conocimos en español fue *Communitas* traducido en el 2003. Excepto algunos seminarios de posgrado sobre filosofía política, esta obra no tuvo gran circulación hasta que en 2005 se tradujo *Immunitas*. Ambos textos comenzaron a enseñarse como el anverso y el reverso uno del otro, tal como nos lo sugiere el mismo autor en relación con los conceptos en cuestión. A partir de entonces, Esposito comienza a tener mayor difusión en Argentina. Fue con *Bíos. Biopolítica y Filosofía* traducido en el 2006 que el autor ingresa en las discusiones encendidas sobre biopolítica.

Cabe destacar, sin embargo, que si bien Agamben fue de gran acogida en el ambiente psicoanalítico y jurídico, así como Negri lo había sido en los ámbitos de la sociología y la ciencia política, Esposito es un autor que pertenece estrictamente al ámbito filosófico y es estudiado en particular por aquellos que tenemos algún conocimiento del pensamiento italiano moderno y contemporáneo.

4.4. *Lecturas biopolíticas en Argentina*

No hace falta aclarar que los autores contemporáneos mencionados – Negri, Agamben y Esposito – tienen producciones que exceden ampliamente las reflexiones biopolíticas. Sin embargo, es importante señalar para los fines de este artículo que esta cuestión fue la que facilitó el ingreso de las traducciones de sus textos a nuestro país, así como su circulación, discusión, múltiples publicaciones y la creación de grupos de estudio.

Más allá de sus presentaciones en nuestro país – que fueron de vital importancia para la circulación de las obras –, es fundamental tener en cuenta que sus «usos» y «lecturas» circularon de la mano de Edgardo Castro quien no fue solo el responsable de haberlos invitado, sino quien enseñó estos autores en sus clases de Filosofía Contemporánea y a quienes les ha dedicado numerosos seminarios de posgrado.

Desde el punto de vista conceptual, los «usos» que hemos hecho de estos autores son sustancialmente diferentes. Como mencioné al inicio de esta sección, a comienzos del siglo XXI en Argentina era la cuestión de la vida – y no la de la muerte – lo que nos convocaba a pensar: ¿cómo pensar la vida como aquello que arranca al sujeto individual de su experiencia?, ¿cómo pensar la vida como aquello que reorganiza sus políticas y reconfigura sus modos de producción? La biopolítica es el campo trazado por Michel Foucault y recuperado por los pensadores italianos que ingresa a nuestras universidades para pensar el borde entre la vida biológica y la forma de vida. No se trataba sólo de mantenernos vivos, sino de preguntarnos qué significa la vida, una vida ...

Antonio Negri opone al concepto de «vida desnuda» su noción de «monstruo político» en tanto afirmación de la virtualidad creadora y de las resistencias a las capturas de la biopolítica. El «monstruo» es la «multitud» que en 2001 invadía nuestras calles constituyéndose como cuerpo colectivo que desborda los límites de lo individual.

En el caso de Giorgio Agamben, el discurso es completamente opuesto al de Negri. La «vida desnuda» mentada en la serie *Homo Sacer* es la que está expuesta a la violencia tanatopolítica. Es decir, se trata de una vida que puede eliminarse impunemente sin cometer asesinato, que es blanco de los dispositivos de control que se orientan hacia el cuerpo biológico de una vida cualquiera, desubjetivada y despojada de valores políticos. Es más, esta vida administrada por la biopolítica ha sido despolitizada y reducida a sus funciones vitales mismas desde siempre.

Roberto Esposito señala la oscilación foucaultiana del signo de la biopolítica. Ni completamente positivo -como lo piensa Negri – ni completamente negativo -como lo piensa Agamben –. Esta vacilación de fondo aparece en lo que llamo la «afirmatividad» del pensamiento espositano y que resulta ser lo que se pone en evidencia en el encuentro entre la vida y la política a través del cuerpo – el tercer elemento de la relación –¹⁸. Los cuerpos de los inmigrantes italianos del siglo XIX, los desempleados de comienzos del s. XXI a partir de la declaración de la cesación de pago de Argentina frente al mundo, los inmigrantes refugiados islámicos, africanos, ucranianos aparecen en el pensamiento de Esposito como el resultado de la oscilación entre la vida sacrificable por el neoliberalismo y la posibilidad de construir subjetividades no normativas y reinventar sus cuerpos.

5. Conclusiones

Sostiene Esposito que «Europa concibió su propia identidad en términos polémicos respecto al otro». Y continúa «Se pensó a sí misma contra alguien o algo – contra amenazas reales o aparentes – y buscó su unidad precisamente a través de este enfrentamiento, también cuando éste venía motivado a través de las categorías de la defensa de la libertad, de la asunción de responsabilidades, del cuidado del otro»¹⁹.

En efecto, Esposito encuentra el origen de la autoconciencia occidental en el primer núcleo europeo representado por lo helénico, más particularmente en la devastación de Troya que es, al mismo tiempo, su destrucción y la separación respecto del extranjero, del asiático.

¹⁸ Cfr. C. Serratore, *La vida del cuerpo y el cuerpo de la vida*, en *Políticas del deseo, éticas de los placeres. Entre el poder y la vida, la encrucijada de la sexualidad en Deleuze y Foucault*, RedEditorial, Buenos Aires 2020.

¹⁹ R. Esposito, *Enemigo, extranjero, comunidad*, en *Los filósofos y la política*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1999, p. 69.

Ahora bien, Esposito no se detiene en el concepto de extranjero entendido como otro absoluto sino que propone pensar un extranjero como quien nos es simétrico, recíproco. «El extranjero es *nuestro* otro», sostiene.

En este sentido, la categoría de «contaminación» tan explorada por el *Italian Thought* es también una clave de lectura para considerar la vigencia y penetración del pensamiento italiano en el pensamiento argentino. Tal como señala Esposito en *Immunitas* y posteriormente en *Pensiero vivente*, el miedo mayor de nuestra era es el contagio que fluye por todos los ganglios de la vida. Es decir, se trata de la infiltración o intrusión del otro en un nosotros que es fundamental para organizarnos como Estado y como nación. El extranjero italiano – pero también el judío – inmigrados en Argentina en el siglo XIX son extranjeros internos que permanecen dentro de nuestra frontera, marcando nuestra cultura y nuestro lenguaje con sus costumbres y sus lenguas. En este caso, la comunidad argentina – aún a riesgo de caer en cierta idealización – no ha construido muros internos respecto de lo italiano, sino que ha permitido abrir la puerta a lo que también somos: vidas contaminadas e impuras.

Para concluir, quiero recuperar la categoría de «fraternidad» que Esposito pone en juego en *Bíos*²⁰ y en *Terza persona*²¹ a la hora de analizar el pensamiento freudiano. Categoría que es fundamental «usar» en nuestros tiempos para tomar consciencia de que cada uno de nosotros si bien está limitado por otro, es también un fuera de sí mismo y lo otro de sí mismo. Somos todos inmigrantes, extranjeros, refugiados, apátridas, etc.

²⁰ R. Esposito, *Bíos. Biopolítica e Filosofia*, Einaudi, Torino 2004, pp. 191-194.

²¹ R. Esposito, *Terza Persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Einaudi, Torino 2007, p. 157.

L'origine della politica e delle istituzioni

Una prospettiva genealogica sul pensiero di Roberto Esposito

Rita Fulco
(Università degli studi di Messina)
rita.fulco@unime.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: The origin of politics and institutions. A genealogical perspective on Roberto Esposito's thought.

Abstract: The purpose of this paper is to consider the importance of some concepts elaborated by Simone Weil and Hannah Arendt within Roberto Esposito's thought. Arendt's philosophy gives him the opportunity to weave some important conceptual constellations, which concern plurality, revolution and foundation. While, Weilian analysis of politics and conflict gives him a lot of food for thought, also in relation to the question of "instituting thought". However, the main concept that Esposito decides to explore with both Hannah Arendt and Simone Weil is the *origin* and, in particular, the *origin of the political*, in regard to which he follows the different paths proposed by the two thinkers.

Keywords: Roberto Esposito, Simone Weil, Hannah Arendt, Impolitic, Institutions.

1. *Ermeneutiche dell'impolitico e della fondazione*

Attraverso quale percorso la categoria di *impolitico* si intreccia con quella di *istituzione*? A dispetto della loro eterogeneità, la riflessione su queste due categorie appare un *fil rouge* nella proposta filosofica di Roberto Esposito, che, a partire dai suoi lavori degli anni Ottanta, ha fatto del concetto di impolitico un vero e proprio pungolo per ridefinire, mettere in crisi e ripensare la politica e, di conseguenza, le istituzioni. In questo orizzonte, credo sia importante il confronto con due pensatrici che hanno assunto – nonostante la relativa marginalità della loro presenza all'interno dei suoi ultimi lavori – un ruolo determinante nella riflessione di Esposito sul politico, proprio a partire dalla loro collocazione tra i pensatori "impolitici", e cioè Hannah Arendt e Simone Weil. Mi sembra interessante, dunque, alla luce dei recenti sviluppi del suo pensiero, una lettura genealogica volta a individuare almeno alcuni snodi teoretici attraverso i quali la lettura espositiana del politico ha incrociato categorie weiliane e arendtiane che,

a mio avviso, hanno contribuito alla ridefinizione del paradigma istituyente, al centro della sua riflessione attuale¹.

In *Categorie dell'impolitico*, le pagine che Esposito ha dedicato a Simone Weil come pensatrice “impolitica” hanno aperto pioneristiche e inedite prospettive negli studi weiliani, creando un vivace dibattito². Weil, in realtà, proprio per il suo permanere su una soglia mobile tra riflessione spirituale, ricerca e impegno politico, si inserisce perfettamente nell’orizzonte dell’“impolitico” come soglia tra la politica e ciò che non lo è. Ritrovare nel volume, tra i pensatori impolitici, anche Hannah Arendt ha suscitato, invece, sorpresa. Esposito stesso, consapevole dello straniamento causato nei lettori, ha spiegato in che termini, a suo avviso, Arendt possa essere ascritta tra i pensatori impolitici:

tale ascrizione – avanzata peraltro in maniera problematica e parziale: relativa soprattutto alla sua più recente produzione – non riguarda il punto di rifrazione da cui il politico è guardato (a questo sempre rigorosamente interno: tranne forse che per la prospettiva di fuga che l’ultima opera apre al “frattempo” del pensiero); quanto il progressivo restringimento del suo margine di determinazione affermativa: e cioè l’esito di sostanziale irrepresentabilità che sperimenta una concezione della politica come pluralità (e natalità: l’origine per la Arendt è sempre plurale).³

Proprio tale scelta prospettica – cioè l’inserimento di Arendt e Weil tra i pensatori impolitici – mi sembra un’occasione importante per chiarire i contorni della riflessione espositiana e, innanzitutto, il significato teoretico attribuito al lemma “impolitico”, che non indica certamente un’*antipolitica*, né, tanto meno, un atteggiamento *a-politico*. Tali termini si “costituiscono”, infatti, a partire da ciò che negano, cioè la politica. Per questo motivo restano, comunque, inevitabilmente implicati al suo interno⁴. Esposito pensa l’impolitico – e quindi anche gli autori e le autrici che in questo orizzonte individua – come caratterizzato dal rifiuto della tendenza alla conciliazione, ma anche dal rifiuto del principio teologico-politico della rappresentanza verticale: il potere mondano fallisce nel rap-

¹ Sul pensiero istituyente, cfr. R. Esposito, *Pensiero istituyente. Tre paradigmi di ontologia politica*, in M. Di Pierro, F. Marchesi (a cura di), *Almanacco di Filosofia e Politica 01. Crisi dell'immanenza: Potere, conflitto, istituzione*, Quodlibet, Macerata 2018, saggio che anticipa la monografia con lo stesso titolo, R. Esposito, *Pensiero istituyente. Tre paradigmi di ontologia politica*, Einaudi, Torino 2020; Id., *Istituzione*, il Mulino, Bologna 2021. Sull’*institutional turn* di Roberto Esposito mi sono soffermata più ampiamente in R. Fulco, *A political ontology for Europe: Roberto Esposito's instituent paradigm*, in «Continental Philosophy Review», 54, 2021, pp. 367-386, disponibile in Open Access all’indirizzo <https://doi.org/10.1007/s11007-021-09542-z>. Sulle molteplici prospettive in gioco nella questione delle istituzioni si veda il lavoro prezioso di E. Lisciani-Petrini, M. Adinolfi (a cura di), «Discipline Filosofiche», 2, 2019: *Il problema dell'istituzione. Prospettive ontologiche, antropologiche e giuridico-politiche*.

² Tutt’oggi sono molte le studiose e altrettanti gli studiosi che si confrontano con Esposito su questa questione. Si vedano, ad esempio, alcuni dei saggi contenuti in R. Fulco, T. Greco, *L'Europa di Simone Weil. Filosofia e nuove istituzioni*, Quodlibet, Macerata 2019.

³ R. Esposito, *Categorie dell'impolitico*, il Mulino, Bologna 1999², p. 15.

⁴ Su questa questione si veda D. Gentili, «Il pensiero dell’impolitico di Roberto Esposito», in Id., *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, il Mulino, Bologna 2012, pp. 155-165.

presentare un'istanza superiore. Non può esservi, in definitiva, un potere che sia incarnazione del Bene. Questo, attesta, da un lato, il carattere del tutto infondato del Politico; dall'altro, conferisce al pensiero impolitico una potenza critica radicale. Una tale potenza critica provoca un ripensamento profondo della politica stessa: forse non può esistere un governo "giusto", ma occorre pensare istituzioni che tendano ad essere sempre più giuste. È importante, cioè, la consapevolezza dell'ineliminabilità del conflitto tra le forze opposte che abitano le istituzioni; forze che non vanno negate, o neutralizzate, ma governate. Realismo politico e capacità di visione di una grande politica dovrebbero, dunque, costituire un binomio *inscindibile*, ed è proprio la fecondità di tale binomio che mi pare essere all'opera nei recenti lavori di Esposito sul pensiero istituyente, ma anche in quelli che ripensano la biopolitica alla luce della pandemia⁵.

Chiarito questo primo punto, è certamente nella monografia dedicata alle due pensatrici, *L'origine della politica. Hannah Arendt o Simone Weil?*⁶, che Esposito meglio delinea il tipo di relazione tra il proprio pensiero e quello Weil e Arendt. Mi sembra particolarmente significativo il fatto che, a quasi vent'anni di distanza dalla prima edizione del libro a loro dedicato, Esposito, in occasione della ristampa, abbia avvertito l'esigenza di una nuova introduzione, nella quale prova a tirare le somme del suo rapporto con le due filosofe. Questo dimostra, a mio avviso, che il dialogo "a margine" con Weil e Arendt in realtà segna una tappa fondamentale nel suo percorso filosofico, in particolare di quella che condurrà al pensiero istituyente. La ragione di questo suo interesse può essere compresa nella giusta luce interpretando tale "margine" non come sinonimo di "luogo marginale", secondario, ma come quella *soglia* in cui *dentro* e *fuori* entrano in contatto, si piegano uno nell'altro, si implicano a vicenda. Il concetto-margine su cui Esposito decide di muoversi insieme ad Arendt e Weil è, infatti, quello indicato dal titolo del volume, *l'origine*, e, in particolare, *l'origine della politica*, di cui Esposito analizza i differenti percorsi proposti dalle due pensatrici:

Di essi il libro indaga alcuni elementi, riconducibili soprattutto alla relazione tra origine e storia o, nel lessico delle autrici, tra *polemos* e *polis*. Tra la guerra originaria – quella di Troia innanzitutto – e la costituzione della città politica. In che modo l'origine si rapporta a ciò che segue – dall'esterno o dall'interno? Come il suo inizio o come il suo contrario? Come momento genetico o come punto di contrasto? La guerra è parte di una politica che implica sempre una dimensione agonistica oppure il negativo che questa si lascia alle spalle?⁷

⁵ Sul rapporto tra biopolitica e pandemia si veda R. Esposito, *Immunità comune. La biopolitica ai tempi della pandemia*, Einaudi, Torino 2022, riflessione in diretta continuità con il volume, ormai classico, Id., *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2002 (seconda edizione 2020).

⁶ R. Esposito, *L'origine della politica. Hannah Arendt o Simone Weil?*, Donzelli, Roma 1996 e 2014 (nuova edizione con nuova introduzione). Citerò sempre da questa seconda edizione, le cui pagine non coincidono con la prima.

⁷ Ivi, p. IX. Sul rapporto tra Arendt e Weil si veda anche R. Esposito, *Le feu*, in M. Narcy, E. Tassin (sous la direction de), *Les catégories de l'universel*, L'Harmattan, Paris 2001, pp. 165-188.

Perché, in definitiva, è così importante per Weil e per Arendt interrogare l'origine della politica? La loro riflessione viene sempre suscitata dall'attualità, dunque il loro interrogarsi sulla questione dell'origine ha senso, innanzitutto, in relazione alla comprensione del loro proprio presente, che, per entrambe, ha coinciso con la deriva totalitaria delle istituzioni⁸.

Le domande fondamentali di Weil e di Arendt, fatte risuonare nelle pagine espositiane, sono incalzanti: «il totalitarismo ha una tradizione? O nasce dalla sua distruzione? Quanto è profonda la sua radice? Risale a due decenni, due secoli o due millenni? E in ultima analisi: è interno o esterno alla sfera della politica e del potere? Nasce da un suo deficit o da un suo eccesso?»⁹. Queste questioni si snodano in modo quasi ossessivo tanto in Arendt che in Weil, lungo l'intero arco della loro vita, sia in modo esplicito che tra le righe delle loro opere. La posta in gioco è quella di comprendere quali possibilità vi siano di dar vita ad un essere-al-mondo non oppressivo, criticando o trasformando radicalmente le categorie della politica occidentale.

All'origine della *storia* occidentale sia Weil che Arendt individuano una *guerra*, quella di Troia – da cui si comprende l'importanza dell'*Iliade* nelle riflessioni di entrambe¹⁰ –, che segna anche l'inizio della *politica* occidentale; guerra che non si conclude con un armistizio, ma con la *distruzione totale* della città: «La politica, in questo caso, nasce da un *polemos* il cui risultato è la distruzione di una *polis*. È su questa antinomia costitutiva che si misurano le due autrici con piena consapevolezza di ciò che da essa deriva non soltanto per la ricostruzione di quell'evento iniziale, ma per la interpretazione di tutto ciò che ne segue»¹¹. Lo spettro di tale inizio della storia, coincidente con una distruzione, infesterà, infatti, per sempre, sia la storia che la politica dell'Occidente, costringendolo ad interrogarsi sul ruolo avuto da un inizio di tal sorta nella costituzione delle costellazioni concettuali alla base della sua politica: «È questo nodo di origine e politica – la destinazione

⁸ Un fantasma che continua, purtroppo, a circolare, in Europa e nel mondo intero, anche oggi, per quanto in forme differenti. La biopolitica, infatti, all'opera nel nazionalsocialismo, ha assunto, oggi, forme meno esplicitamente violente, ma può sempre mutarsi, nuovamente, in tanatopolitica: è su questo rischio che Esposito tiene desta l'attenzione, scrutandone le trasformazioni, già a partire dai primi anni Duemila: cfr. R. Esposito, *Biopolitica, comunità, immunità*, in L. Bazzicalupo, R. Esposito (a cura di), *Politica della vita*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 123-133; Id., Esposito, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004; Id., *Totalitarismo o biopolitica? Per un'interpretazione filosofica del Novecento*, in «Micromega», 5, 2006, pp. 57-66. Centrato sulla questione dell'*immunitas* anche in relazione al totalitarismo nazista è il volume di S. Spina, *Immunitas e persona. La filosofia di Roberto Esposito*, ETS, Pisa 2021.

⁹ R. Esposito, *L'origine della politica. Hannah Arendt o Simone Weil?*, cit., p. 8.

¹⁰ Lo scritto più importante che Weil dedica al poema omerico è S. Weil, *L'Iliade ou le poème de la force*, in *Écrits historiques et politiques (1937 – 1940). Vers la guerre. Œuvres complètes*, tome II, vol. 3, textes établis, présentés et annotés par S. Fraisse, Gallimard, Paris 1989; trad. it. di M.C. Sala, *L'Iliade o il poema della forza*, in Ead., *La rivelazione greca*, a cura di M.C. Sala e G. Gaeta, Adelphi, Milano 2014. Arendt, invece, accenna alla guerra di Troia in vari luoghi, tra cui, il frammento dedicato alla guerra totale, in H. Arendt, *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlass*, a cura di U. Ludz, Piper, München 1993; trad. it. di M. Bistolfi, *Che cos'è la politica*, Einaudi, Torino 2006.

¹¹ R. Esposito, *L'origine della politica. Hannah Arendt o Simone Weil?*, cit., p. 21.

politica dell'origine, ma anche la costitutiva originarietà della politica – a catturare l'attenzione di due pensatrici che della *polis* hanno fatto l'oggetto prevalente della loro riflessione. [...] La questione dirimente è proprio quella del rapporto tra l'origine, quell'origine, e ciò che da essa si origina»¹².

Per quanto le cause dell'oppressione siano individuate da Arendt e Weil a partire da nuclei teoretici e politici diversi, ciò che interessa Esposito è proprio la differenza delle loro conclusioni. Per Arendt, il totalitarismo costituisce una peculiarità del Ventesimo secolo, un'assoluta novità nelle sue forme e per le sue caratteristiche, mentre per Weil esso avrebbe la sua radice nel concetto di politica così come elaborata dall'Occidente e, dunque, sarebbe, a rigore, un destino inevitabile che la storia si limiterebbe solo a rivelare. Non sorprende che Esposito si soffermi in modo dettagliato su tale differenza, che è una differenza cruciale:

La Arendt legge il fenomeno totalitario in termini di assoluta eccezionalità [...] precisamente perché non ha l'intento di costringere gli uomini all'ubbidienza, ma quello di annientarli. [...] Nasce dentro il Moderno, ma non come qualcosa di originariamente iscritto nei suoi cromosomi, o come un esito fin dall'inizio predeterminato: piuttosto esso è il prodotto di una serie di opzioni soggettive rese, a un certo punto e solo a partire da esso, inevitabili visto il contesto generale in cui erano inserite.¹³

Arendt, dunque, sottolinea la sostanziale estraneità del totalitarismo rispetto alle forme precedenti che l'oppressione ha assunto in Occidente. Esso sarebbe un evento dovuto non ad una "predisposizione" originaria delle categorie politiche occidentali, quanto alla convergenza di differenti volontà singolari, che hanno piegato tali categorie a un imprevedibile e inedito disegno. A proposito della convergenza di volontà singolari e, quindi, di un certo pensiero della socialità, l'analisi di Esposito si estende al modo in cui vengono pensate da Arendt tanto la *pluralità* che la *comunità* politiche e, in particolare, sull'assenza, nelle pagine arendtiane, di qualsiasi riferimento ad un'istanza teologica superiore. Nonostante questa convergenza, Esposito nota come la pluralità, così come presentata da Arendt, per quanto cuore irrinunciabile della politica, resti, nel Moderno, irrepresentabile: la rappresentanza si risolve, infatti, in un meccanismo che rende autonomo il rappresentante rispetto ai rappresentati, con il risultato di una depoliticizzazione della società¹⁴. Tuttavia, determinante

¹² Ivi, p. 20.

¹³ Ivi, p. 9.

¹⁴ A proposito della questione della "pluralità" è importante precisare la distanza tra il concetto di *communitas* di Esposito e quello arendtiano di *polis*, differenza a cui Esposito ha dedicato un saggio in cui mette in questione la sovrapposizione che Arendt propone – soprattutto in *The Human condition* – tra "dimensione pubblica" ed essere-in comune. La complessa lettura della *communitas* offerta da Esposito, infatti, non può essere identificata con la vita nella *polis* così come descritta da Arendt, cfr. R. Esposito, *Polis o communitas?*, in S. Forti (a cura di), *Hannah Arendt*, Mondadori, Milano, 1999, pp. 94-106, poi ripreso, con lo stesso titolo, in R. Esposito, *Termini della politica I. Comunità, immunità, biopolitica*, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 65-76. Sul concetto espositiano di "comunità" l'ovvio rimando è a R. Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 1998.

per quella che Esposito chiama «la progressiva afasia affermativa del discorso arendtiano»¹⁵ è, in particolare, il concetto di *rivoluzione*. A partire da un'anima plurale e sorgiva, la rivoluzione americana – oggetto della riflessione di Arendt¹⁶ –, con il suo carattere per eccellenza anti-rappresentativo, basato sull'autolegitimazione, dovrà necessariamente *volgersi* – questo il senso di *revolutio* – alla tradizionale rappresentanza. Per quanto la rivoluzione americana sia indicata da Arendt come la più resistente al cortocircuito teologico-politico, essa non riesce, in fin dei conti, a sottrarvisi. Secondo Esposito questo problema, che nello scritto *On Revolution* è affrontato in chiave storica, nell'ultima opera di Arendt, *The Life of Mind*¹⁷, è discusso in chiave teoretica «come paradosso della volontà»¹⁸. La volontà, infatti, metafisicamente fondata sulla libertà, è attraversata da un'intrinseca scissione tra volere e non volere. Per questo non giunge a tradursi in azione politica, oppure riesce «a poterlo fare solo attraverso la soppressione violenta di quell'alterità conflittuale che la costituisce, e dunque attraverso un'unificazione ancora più forzata di quella rappresentativa: uscendo da se stessa. Facendosi soppressione, imposizione, dominio»¹⁹. Sono sufficienti, credo, questi elementi per comprendere quanto tale nucleo teoretico in cui operano, al contempo, il *novum* e la “tendenza alla fondazione” – entrambi in gioco nella rivoluzione americana – abbiano lavorato, direi, dall'interno il percorso filosofico di Esposito, che nelle sue ultime riflessioni sul pensiero istituyente le riporta all'ordine del giorno. Nel movimento dell'*istituire* agiscono al contempo, infatti, da un lato, la spinta del *novum* – inteso come sgorgare di un elemento originario nel processo storico, capace di renderlo nuovo, di essere, cioè, un vero e proprio *evento*²⁰ – e, dall'altro, una spinta più “conservativa” (insita perfino nell'etimologia di *revolutio*) che, comunque, guida verso una “nuova fondazione del nuovo”, se così si può dire. Occorrerebbe attuare, quindi, una sorta di continuità del discontinuo, problema comune a ogni teoria della fondazione a partire da eventi di rottura, poiché se lo scopo di questi ultimi è, appunto, la fondazione di qualcosa di nuovo, allora *sempre* lo spirito rivoluzionario coinciderebbe con quello che produce l'avvio di istituzioni durature²¹. Un problema trasversale alle questioni affrontate da Esposito

¹⁵ R. Esposito, *Categorie dell'impolitico*, cit., p. 16.

¹⁶ Cfr. H. Arendt, *On Revolution*, Penguin Books, London-New York 1990; trad. it. di M. Magrini, *Sulla Rivoluzione*, Edizioni di Comunità, Milano 1983.

¹⁷ H. Arendt, *The Life of Mind*, Harcourt Brace Jonovitch, London-New York 1978; trad. it. di G. Zanetti, *La vita della mente*, a cura di A. Dal Lago, il Mulino, Bologna 1987.

¹⁸ R. Esposito, *Categorie dell'impolitico*, cit., p. 16.

¹⁹ Ivi, p. 17. Imprescindibili, per una comprensione approfondita delle categorie arendtiane, le riflessioni di S. Forti, *Hannah Arendt tra filosofia e politica*, Mondadori, Milano 2006. Interessanti e stimolanti anche quelle di N. Mattucci, *La politica esemplare. Sul pensiero di Hannah Arendt*, Franco Angeli, Milano 2012.

²⁰ Esposito lo chiariva già in R. Esposito, *Categorie dell'impolitico*, cit., p. 95. Sulla questione dell'evento, in chiave filosofica e storica si veda R. Fulco, A. Moresco (a cura di), *Almanacco di Filosofia e politica 04. Sull'evento. Filosofia, storia, biopolitica*, Quodlibet, Macerata 2022.

²¹ Cfr. R. Esposito, *L'origine della politica. Hannah Arendt o Simone Weil?*, cit., pp. 26-27.

nella sua recente riflessione e, per quanto l'autore di riferimento per questa nuova fase del suo pensiero sia, in particolare, Claude Lefort, credo che anche la riflessione arendtiana di *On Revolution* abbia giocato un ruolo determinante nel ripensamento della categoria di istituzione.

2. *Ermeneutiche del conflitto*

Dalla sua soglia impolitica Weil pensa tanto il totalitarismo che le istituzioni da una prospettiva che appare diametralmente opposta a quella di Arendt. Se ritiene, da un lato, che il totalitarismo, nella sua forma novecentesca, sia un fenomeno nuovo, dall'altro è convinta che esso sia *interno* alla logica del Politico occidentale. Attraverso un'analisi genealogica, la storia europea ne mostrerebbe le tracce, soprattutto nei massacri e nelle violenze perpetrate non solo in epoca moderna, ma anche in quella antica. Attraverso successive iperboli, Weil ne individua i caratteri già nell'imperialismo francese ma, soprattutto, in quello romano. Come, tuttavia, Esposito giustamente nota, tali tracce «si possono moltiplicare al punto di costituire una continuità coincidente in ultima analisi con la linea dominante della storia occidentale. E – quel che più conta – proprio nella sua costitutiva dimensione politica»²². È evidente che, se così fosse, la strada per trovare, all'interno del Politico, un *pharmacon* contro la violenza del Politico stesso, sarebbe preclusa. Dunque, non potrebbero esistere istituzioni, anche le più democratiche, immuni da una deriva totalitaria. La riflessione di Weil, però, pessimista sul piano della teoria politica, appare aperta rispetto alla possibilità di un'interazione tra il piano dell'immanenza e una dimensione ulteriore – soprannaturale o contronaturale – che, a determinate condizioni, ne potrebbe non eliminare del tutto, ma certamente limitare le storture. In quest'ottica si può leggere il suo auspicio rispetto alla creazione di *nuove* istituzioni, in particolare nelle opere degli ultimi anni: «Al di sopra delle istituzioni destinate a proteggere il diritto, le persone, le libertà democratiche, occorre inventarne altre destinate a discernere e abolire tutto ciò che nella vita contemporanea schiaccia le anime sotto l'ingiustizia, la menzogna e la bruttezza. Occorre inventarle perché sono sconosciute, ed è impossibile dubitare che siano indispensabili»²³. Le *istituzioni* politiche, infatti, come ribadito in più luoghi nelle riflessioni weiliane, non sono dei contenitori vuoti, dei meccanismi funzionanti *indipendentemente* dai soggetti

²² Ivi, pp. 9-10.

²³ S. Weil, *Collectivité – Personne – Impersonnel – Droit – Justice*, in *Écrits de New York et de Londres (1942-1943). Questions politiques et religieuses. Œuvres Complètes*, tome V, vol. 1, textes établis, présentés et annotés par R. Chenavier, J. Riaud, P. Rolland avec la collaboration de M.-N. Chenavier-Jullien et F. Durand-Échard, Gallimard, Paris 2019; trad. it. e cura di M.C. Sala, *La persona e il sacro. Collettività – persona – impersonale – diritto – giustizia*, con un saggio di G. Gaeta, Adelphi, Milano 2012, p. 55. Su queste questioni, inevitabilmente legate alla riflessione weiliana sulla soggettività, mi sono soffermata in R. Fulco, *Soggettività e potere. Ontologia della vulnerabilità in Simone Weil*, Quodlibet, Macerata 2020, a cui mi permetto di rinviare.

che le governano, ma costituiscono, piuttosto, un luogo in cui volontà, speranze, bisogni, progetti, si confrontano e prendono determinate forme a partire da valori condivisi: «Le forme delle istituzioni politiche hanno, anzitutto, lo scopo principale di consentire al capo e al popolo l'espressione dei propri sentimenti. Esse hanno la stessa funzione delle lettere d'amore, dello scambio di anelli, e di altri doni tra gli innamorati [...]. Le istituzioni politiche costituiscono essenzialmente un linguaggio simbolico»²⁴.

Mi sembra che possa qui essere rintracciata una convergenza tra questa modalità di descrizione – relativa all'importanza del rapporto tra le istituzioni e la vita di coloro che sono governati – e il recente pensiero di Esposito, il quale sottolinea la centralità del legame tra istituzioni e vita. Le più recenti ricerche espositiane sul pensiero istituyente sottolineato la necessità che la creatività delle istituzioni risponda al bisogno di *istituire* la vita: vita e istituzioni non possono costituire due ambiti divergenti o, addirittura, opposti. Come abbiamo compreso soprattutto negli ultimi anni, in cui la pandemia da covid-19 ha scosso profondamente il nostro rapporto con le istituzioni. Il legame inscindibile tra *polis* e *bios*, tra politica e vita, che Esposito ha esplorato in modo magistrale già all'inizio degli anni Duemila, è tornato oggi, prepotentemente, ad animare il dibattito filosofico e politico, con la questione *immunitaria*, sollevata proprio dalla pandemia. Al netto di tutte le inadempienze e della critica al sovra-utilizzo della decretazione d'urgenza, egli si chiede, infatti, come avremmo potuto reggere all'attacco del virus *senza* le *istituzioni*. Ispirandosi all'ultimo Foucault, individua perciò nell'*integrazione* tra il paradigma biopolitico e quello istituyente il compito della filosofia contemporanea. Un percorso all'interno del quale il pensiero istituyente dovrebbe, dal suo canto, provare a superare la contrapposizione, evidente nel paradigma biopolitico, tra vita e istituzioni. Occorrerebbe, cioè, fuoriuscire, da un lato, dall'interpretazione mortifera e statica delle istituzioni e, dall'altro, da un'interpretazione della vita come impossibile da istituire²⁵.

In questo orizzonte può essere inserito l'auspicio weiliano che il linguaggio simbolico delle istituzioni possa costituire la *traduzione* dei bisogni e dei desideri di coloro che contribuiscono al mantenimento e all'innovazione delle stesse istituzioni e che, quindi, in esse ripongono la loro fiducia. L'apparato legislativo e quello giudiziario costituiscono lo specchio dei valori di una determinata comunità. Le leggi, dunque, hanno uno statuto privilegiato nell'edificare e nel mantenere le istituzioni. Per quanto possa sorprendere – alla luce della sua radicale critica del diritto²⁶ – Weil sostiene che gli unici mezzi a disposizione per salvarsi dall'arbitrio delle prospettive personali, guidate dai più disparati interessi, siano

²⁴ S. Weil, *Légitimité du gouvernement provisoire*, in *Écrits de New York et de Londres (1942-1943). Questions politiques et religieuses*, cit.; trad. it. di D. Canciani e M.A. Vito, *Legittimità del governo provvisorio*, in Ead., *Una costituente per l'Europa. Scritti londinesi*, Castelvechi, Roma 2013, p. 91.

²⁵ Cfr. R. Esposito, *Istituzione*, cit., p. 136.

²⁶ Su questo tema si veda T. Greco, *La bilancia e la croce. Diritto e giustizia in Simone Weil*, Giapichelli, Torino 2006.

proprio le *leggi* e, di conseguenza, la moralità di coloro che devono emanarle, interpretarle e applicarle, cioè i magistrati e i governanti.

Non a caso ella si concentrerà, soprattutto negli ultimi anni della sua vita, sulla necessità di una “educazione spirituale” che investa i singoli cittadini e, in particolar modo, tutti coloro che avranno una responsabilità di governo. La questione centrale, in assenza di una intrinseca “bontà” del Politico, per Weil è la *metanoia*, intesa, però, non come atteggiamento ascrivibile a un orizzonte religioso. Si tratta, piuttosto, di una *conversio* della mente, la quale, lungi dall'essere infallibile, ha, invece, fallito, trasformando il potere, che doveva porsi a servizio della vita, in terribile strumento di morte. In questa prospettiva vanno lette le intense pagine che Roberto Esposito dedica al concetto weiliano di *eroe*. Prendendo le mosse da Platone, Weil aveva, infatti, stabilito un'interessante dialettica tra i due dei che presiedono a questa figura:

Eros combatte Ares senza usare le sue armi – a prescindere dalla forza. Ma appunto lo combatte, e lo combatte fortemente. Con un valore non solo pari, ma superiore a quello di Ares. Che gli consente infine di prenderlo in pugno. Nonostante la sua ispirazione contraria, pure l'Amore lotta. Fa guerra. Anche se contro il dio della guerra. Si oppone alla guerra, ma con una pace che assomiglia in tutto alla guerra, salvo il fatto che non è una semplice guerra ma il suo contrario: guerra della guerra. Alla guerra.²⁷

La connessione tra *amore* e *nous* – evidente nella *metanoia* auspicata da Weil, affinché vi sia coincidenza tra capacità di amare e capacità di pensare, e, quindi, capacità di pensare a una lotta non in nome di Ares ma di Eros – Esposito la ritrova nell'ultima opera di Arendt, l'incompiuta *The Life of the Mind*. L'eroe del pensiero, o il “pensiero eroico”, acquista, in essa, quei tratti guerrieri che lo mantengono in piedi nel conflitto; pronto a decidersi in ogni momento, giudicando la giustezza di una causa, senza sottrarsi alla lotta: «Perché quel conflitto è la sua origine e il suo destino, tanto che solo in esso – in quel combattimento – Egli può finalmente “stare”. Trovare riposo e tregua: l'“immobilità” del movimento [...]. Egli – il pensiero – non si limita più a combattere. È ormai il combattimento al quale – come alla “prima guerra” – siamo eternamente affidati»²⁸.

È il pensiero, dunque, quel margine attraverso cui Weil e Arendt – ed Esposito con loro – riflettono sull'origine della politica, affidando ad esso il compito di condurre una lotta *giusta*. Per questo, certamente, Esposito è convinto dell'importanza che entrambe le filosofe conferiscono al pensiero: «Se avessi scritto oggi il libro, mi sarei soffermato in modo più disteso sul significato che entrambe le pensatrici attribuiscono alla dimensione del pensiero»²⁹. Anche se è un'attività della mente, apparentemente rivolta in modo privilegiato all'interiorità, esso può acquisire una dimensione comune e politica, poiché strettamente legato alla

²⁷ R. Esposito, *L'origine della politica. Hannah Arendt o Simone Weil?*, cit., pp. 103-104.

²⁸ Ivi, p. 119.

²⁹ Ivi, p. X.

facoltà del *giudizio*. Quest'ultima, come Arendt afferma in più luoghi, è la *più politica* tra le facoltà umane: «La più politica non soltanto perché è la facoltà attraverso la quale, prima di decidere un'azione, si distingue il giusto dall'ingiusto. Ma perché si esplica, per ognuno, mettendosi al posto degli altri, condividendo qualcosa con loro»³⁰. Non a caso, Hannah Arendt è menzionata a più riprese nei recenti lavori di Esposito. In *Istituzione*, Esposito colloca Arendt tra i grandi pensatori che hanno offerto non solo un'analisi della politica, ma una vera e propria *ontologia politica*: «Va [...] riconosciuto che quello arendtiano è il più intenso pensiero istituyente del Novecento. Tutta la ricerca della pensatrice converge nell'impegno di costruire istituzioni politiche capaci di resistere all'urto del tempo»³¹. Weil – anche a causa della sua prematura scomparsa – affronta anche la questione delle istituzioni, ma sempre partendo da alcune contingenze e con scritti di occasione. I suoi scritti più sistematici riguardano, infatti, il rapporto con il marxismo. La sua ultima opera incompiuta, *l'Enracinement*, si colloca, invece, su una difficile soglia tra politica e spiritualità. A prescindere da queste differenze teoretiche importanti, mi sento di poter affermare che il pensiero di Esposito, nel suo insieme, è debitore alle due filosofe e credo che, senza le loro categorie, sarebbe stato profondamente diverso, come Esposito stesso afferma nella nuova prefazione al volume dedicato a Weil e Arendt, nella quale, dopo aver parlato dell'importanza del concetto di *impersonale* e del suo legame con quello di *impolitico*, aggiunge: «Con quest'ultimo rimando, che tocca questioni di teologia e politica [...] sono arrivato ai miei testi più recenti, lungo la linea discontinua che collega la nozione di “impolitico” a quella di “impersonale”. Che le pagine che seguono, scritte quasi vent'anni fa, le metta in tensione attraverso la relazione tra le due più radicali pensatrici del Novecento, testimonia del loro rilievo nello sviluppo della mia ricerca»³².

Credo che se riscrisse oggi quella prefazione, riconoscerebbe un debito nei confronti delle due pensatrici anche rispetto al pensiero istituyente. Che concerne l'essere-nel-mondo degli uomini, la loro esistenza plurale, che si rivela, in definitiva, origine e obiettivo delle riflessioni di Esposito, e non solo di quelle su Weil e Arendt. Dunque, il suo confronto con le due pensatrici, lungi dal costituire una deviazione a margine del suo percorso filosofico, si colloca ben saldamente al suo interno, costituendone, direi, un segnava che indica una direzione rimasta sempre costante, nonostante alcuni “tornanti”: come affermava Simone Weil, “pensare è un atto eroico”; allora come adesso, come sempre, non vi è possibilità di prendere decisioni politiche orientate alla giustizia se non a partire da un rigoro – e per questo eroico – esercizio del pensiero.

³⁰ Ivi, p. XII.

³¹ R. Esposito, *Istituzione*, cit., p. 134.

³² R. Esposito, *L'origine della politica. Hannah Arendt o Simone Weil?*, cit., p. XVI.

Controversie



Want/Need: A Reassessment from the Perspective of Stanley Cavell's Emersonian Perfectionism

Raffaele Ariano

(Università Vita-Salute San Raffaele – Milano)

ariano.raffaele@hsr.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Abstract: This article attempts to reframe the concepts of want and need, typical of screenwriting studies, in terms of Stanley Cavell's Emersonian perfectionism, and follows up some of the philosophical and cultural-historical implications of this reframing. Beginning with a discussion of the difficulties and opportunities of an interdisciplinary inquiry that crosses the now well-guarded boundaries between philosophy of film, film studies, and screenwriting manuals, the article then goes on to provide a literature review of the concepts of want and need. It considers the limitations of existing attempts to philosophically ground these concepts in terms of Aristotelian virtue ethics and argues that Cavell's notion of moral perfectionism is a more fit candidate for the task. Finally, it refers to the analytical framework of Howard S. Becker's sociology of the arts to provide a hypothesis on the relation between the perfectionism of the screenwriting concepts of want and need and American culture. Overall, the article sets out both to deepen our philosophical and cultural-historical understanding of the concepts of want and need, and to use them to extend Cavell's analysis on the perfectionism of American cinema beyond the limits of the handful of authors and film genres he took into account.

Keywords: Stanley Cavell, Perfectionism, Want, Need, Screenwriting, Howard Becker.

1. *Introduction*

The aim of this article is to provide a survey of the debate on two related concepts – *want* and *need* – that are a common staple for screenwriting manuals, to then attempt their philosophical reassessment from the perspective of Stanley Cavell's moral perfectionism. On the one hand, I am convinced that this reassessment can be a first step in a clarification process to eventually make these concepts suitable for the scientific enterprise we call film studies. On the other hand, it could be a way to broaden the scope of Cavell's inquiry into the Emersonian perfectionism of American films, while not simply focusing on a film, a genre or a director that Cavell did not take into account, as William Rothman does for in-

stance¹. Rather, it can expand Cavell's inquiry by linking perfectionism to writing practices and narrative structures deemed (by some at least) to be widespread in Hollywood cinema. Last, the closing remarks will use the interpretative framework offered by Howard S. Becker's sociology of the arts, and in particular his notions of convention and cooperation, to try to formulate a hypothesis on how to conceive of the relations between American culture, Cavell's notion of perfectionism, and the screenwriting practices described by the concepts of want and need.

2. The complex relation between film studies, philosophy of film, and screenwriting manuals

Leaving sociology aside for the moment, the topic I am addressing is situated at the intersection of three discourses whose reciprocal relationships are both complex and problematic. Two of them, film studies and the philosophy of film, are academic disciplines. This means they find their place within the institutional context and are subject to the epistemological standards of modern academia, and that their purposes are, generally speaking, theoretical rather than practical. The third discourse is the one developed in screenwriting manuals, and in the multifarious galaxy of screenwriting courses, workshops, and seminars held mainly, but not exclusively, in film schools. Screenwriting manuals present the reader with practice-oriented knowledge that could be described as prescriptive: their discourse is validated not from a scientific method of research, but from their supposed "effectiveness". The promise to the reader, whether an experienced screenwriter or a beginner, is that, by following the suggestions and generalizations contained in the manual, he or she will be able to write a good, or at least a better, screenplay. Despite the insistence of screenwriting teachers such as Robert McKee that good screenwriting is about «forms, not formulas»², it is hard to shake the feeling that these manuals tend to present themselves as providers of a catch-all wisdom, with their authors coming across more as "gurus" than scholars.

It is not surprising, then, that film scholars tend to be suspicious of screenwriting manuals. Viewed from the perspective of empirical accuracy, the generalizations these books draw concerning the narrative structure of films seem to employ overly broad strokes. On the other hand, although it can be said that such manuals and courses enjoy *some* success, it is not clear in what way and to what extent they influence the actual activity of film-makers. David Bordwell, who together with Kristin Thompson³ seems to be the only prominent film scholar to

¹ W. Rothman, *Must We Kill the Thing We Love? Emersonian Perfectionism and the Films of Alfred Hitchcock*, Columbia University Press, New York 2014.

² R. McKee, *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, HarperCollins, New York 1997, p. 3.

³ K. Thompson, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Harvard University Press, Cambridge MA 1999.

systematically take them into account, shows that waves of screenwriting manuals «have been published for nearly a century, proliferating at moments when the industry welcomed outsiders»⁴, and argues that they enjoyed a significant resurgence in the 90s and 2000s. However, Bordwell states that «[w]e can't take these manuals wholly on faith – we'll need to test them against finished films»⁵, implying that he considers screenwriting manuals more part of the cultural and social context of contemporary Hollywood film-making than reliable sources for a scientific study of the subject. Only Patrick Cattrysse seems more optimistic. Although he admits that «from an academic's point of view, the practitioner's terminology is considered imprecise and confusing», he is convinced that «bridging the gap between theoreticians and practitioners would benefit both parties», and envisions the creation of an «interlingua» able to «launch (or perhaps re-launch) a discipline called Screenwriting Studies»⁶.

When philosophy is brought into the equation, things become even more complicated. Daniel McInerney convincingly underlines the near ubiquitous presence in screenwriting manuals of references to Aristotle – especially to his *Poetics*, but also to the *Nicomachean Ethics*⁷. He also puts forth an Aristotelian account of the concepts of want and need, to which I will return. Nevertheless, McInerney's attempt at bridging the gap between philosophy and screenwriting manuals stands virtually alone in contemporary scholarship. The exact relationship between the philosophy of film and film studies, too, is a debatable matter. After having described philosophy of film as «a subfield of contemporary philosophy of art», Thomas Wartenberg dwells upon its at least partial overlap with the subfield of film studies we call film theory⁸. Wartenberg's solution to the problem – that the difference lies in the fact that philosophy of film, like philosophy in general, but unlike film theory, has to address «the grounds for its own existence»⁹ – is unsatisfying, as film theory also seems to be interested in discussing its own epistemological and methodological foundations, as exemplified both by film theory traditions directly influenced by philosophy, such as the Marxist and Lacanian “screen” theory of the 1970s¹⁰ and the phenomenological

⁴ D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley 2006, pp. 27, 247-248.

⁵ *Ibidem*.

⁶ P. Cattrysse, *The Protagonist's Dramatic Goals, Wants and Needs*, in *Journal of Screenwriting*, 1 (1), 2010, 83-97, p. 84.

⁷ D. McInerney, *Internal Needs, Endoxa, and the Truth: An Aristotelian Approach to the Popular Screenplay*, in *Film-Philosophy*, 17 (1), 2013, pp. 81-95.

⁸ T. Wartenberg, *Philosophy of Film*, in *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), Available HTTP: <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/film/> (accessed 6 June 2022).

⁹ *Ibidem*. For a wider account of Wartenberg's understanding of philosophy of film as a discipline, see T. Wartenberg, *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, Routledge, Abingdon 2008; ed. it., *Pensare sullo schermo. Cinema come filosofia*, a cura di R. Mordacci, Mimesis, Milano 2011.

¹⁰ See for example L. Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema*, in *Screen*, 16, 3, Autumn 1975, pp. 6-18.

strain of the 1990s and 2000s¹¹, and by film theorists, such as Sergej Ėjzenštejn with his *The Film Sense*¹², not influenced by philosophy but highly engaged with theoretical discourse. Hence, the general problem remains unsolved, and with it the question of the legitimacy of applying such technical terms as «perfectionism», derived from the philosophical debate, to the study of film. Given the impossibility of solving the problem of the relationships between film studies, philosophy of film, and screenwriting manuals here, my argument will assume what I would call a “local” and “hypothetical” theoretical stance. The aim of my article will be to formulate a hypothesis to be used in further research, rather than draw up a clear-cut solution to a pre-existing theoretical problem.

3. *Want (or desire) and need: a survey*

Screenwriting manuals usually ignore, or at least show limited interest in, distinctions that are shared heritage for academic narratology, for instance those between story (*fabula*) and plot (*sjuzet*), or between reader/viewer and narratee¹³. Yet this does not mean that their focus is not on the narrative structures of films. On the contrary, almost everything they contain is intended as an attempt to unveil the structures of (allegedly good) popular narratives. This also – I would say especially – holds true with regard to character construction, including the concepts of want and need, which constitute the object of my article.

The idea that story design and character design cannot be separated finds a typical justification in the manual by McKee¹⁴. To support his claim that «Structure is character, character is structure»¹⁵, McKee establishes a distinction between «characterization» and «true character». While characterization is simply «the sum of all observable qualities» of the character, true character is the core of humanity that is both revealed and changed by the choices the character makes «under pressure»¹⁶, that is, in those moments in the film where conflict brings about the story's «turning points». This means that all the narrative structures identified by McKee – set-ups and payoffs, plots and subplots, acts, midpoint, crisis, climax, resolution scene, etc. – are indeed not only connected to, but in some sense derived from how the true character of the protagonist has been built. The «spine of action» of the film depends on the character's «dramatic goals» and on the specific level on which his or her dramatic conflicts are situated (whether they are inner, personal, social, physi-

¹¹ See V. Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992, and L. U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham NC 2000.

¹² S. Ėjzenštejn, *The Film Sense*, Meridian Books, New York 1957.

¹³ P. Cattrysse, *The Protagonist's Dramatic Goals, Wants and Needs*, cit., pp. 91-93ff.

¹⁴ R. McKee, *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, cit., pp. 100-109.

¹⁵ Ivi, p. 100.

¹⁶ Ivi, p. 101.

cal or any combination thereof). Therefore, it can be said that from the perspective of contemporary screenwriting manuals, character construction is the keystone of the narrative structure of the film.

To come to our main topic, screenwriting manuals often argue that complex characters (and interesting stories) arise from a conflict between the want (sometimes referred to as the desire) of the main character and his or her need. Wants and needs can be opposed both along the axis of revelation of the true character and along the axis of its change. This means that, as the story unfolds, a need that contradicts the character's want may be revealed. Alternatively, the conflict between the character's want and need may have been made clear to the spectator from the beginning. In both cases, a crucial dramatic dimension of the story will revolve around the protagonist's ability or inability to become aware of this conflict, and to change or not change accordingly. In this perspective, a happy ending will be one where the protagonist finally drops his or her want in order to embrace his or her true need, whereas in a down ending this change does not occur.

Cattrysse provides a useful synopsis of some recurring examples in screenwriting manuals. *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942, US), for instance, is the story of a man, Rick (Humphrey Bogart), who «wants to forget about Paris and bury himself in Casablanca», but whose *need* is to «discover what happened in Paris (in order to regain his proper self)». In *Some Like It Hot* (Billy Wilder, 1959, US), Joe (Tony Curtis) «wants to cheat Sugar» into a sexual relationship, but what he actually *needs* is to love Sugar and be truthful to her. And so forth (nine further classic examples can be found in Cattrysse's article¹⁷). I think that this exercise can easily be carried out with more recent and narratively less conventional American films too. For instance, we could say that in *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* (Alejandro González Iñárritu, 2014, US), Riggan (Michael Keaton) *wants* to have a comeback as a successful Broadway director, but what he really *needs* is a kind of love and sense of self-worth that no audience will be ever able to grant him.

Cattrysse also draws up a useful taxonomy of screenwriting manuals according to whether they understand the opposition between wants and needs as a contrast between external and internal goals, or between conscious or unconscious goals¹⁸. The first group includes Margaret Mehring, who distinguishes between outer physical struggles and inner psychological ones¹⁹, Christopher Vogler, who distinguishes between the external and the internal «journey» of the character²⁰, Paul Lucey, who accordingly distinguishes between an A-sto-

¹⁷ P. Cattrysse, *The Protagonist's Dramatic Goals, Wants and Needs*, cit., p. 86.

¹⁸ Ivi, pp. 85-89.

¹⁹ M. Mehring, *The Screenplay. A Blend of Film Form and Content*, Focal Press, London 1990, p. 195.

²⁰ C. Vogler, *The Writer's Journey. Mythic Structure for Storytellers & Screenwriters*, Michael Wiese Productions, Studio City, CA 1992, p. 17; ed. it., *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*, a cura di J. Loreti, Dino Audino, Roma 2020.

ryline and a B-storyline²¹, and Craig Batty²². McKee, with his distinction between «conscious» and «unconscious desires»²³, David Trottier²⁴, and Mark McIlrath²⁵ belong to the second group. A gloss can be added to Cattrysse's useful taxonomy. In his recent seminars, McKee expressed a renewed definition the problem, but it has not yet found a place in his writing. Namely, alongside the opposition between conscious and unconscious desires, he posited the character's need for human «flourishing» and to become «a self-fulfilled human being»²⁶. This definition cannot be understood as running along either the axis of internal/external, or of conscious/unconscious goals; rather, it brings the topic onto the soil of Aristotelian ethics.

Cattrysse convincingly argues the inadequacy of both the internal vs external and the conscious vs unconscious dichotomies. His proposal of a redefinition does not engage with philosophical concepts, but rather shifts the problem from what could still be described as a *sui generis* narrative analysis to a study of audience involvement: Cattrysse's solution, in fact, is that the want/need conflict should be understood as the conflict between what the character wants at the level of story, and what the character «should do» according to the way the plot presents the story vis-à-vis the moral value system of a specific audience²⁷. McInerny takes his cue from Cattrysse in sketching his «Aristotelian approach to the Popular Screenplay», but conceptualizes the morally normative dimension of the conflict between wants and needs along quite different lines²⁸. Focusing on McKee, and such Aristotelian classics as *Poetics*, *Rhetoric*, *Topics*, and the *Nicomachean Ethics*, McInerny argues that the dramatic conflict in popular screenplays that opposes the want and the need of the main character can be understood as an Aristotelian dialectical debate between different concepts of happiness, that is, between a trivial, narrow-minded idea of happiness (what the character wants, in line with some culturally received idea of happiness) and a more refined and rational one, expressed by the need for the human flourishing that only a virtuous life can afford.

²¹ P. Lucey, Paul, *Story Sense. Writing Story and Script for Feature Films and Television*, McGraw-Hill, London 1996, p. 51ff.

²² C. Batty, *Wants and Needs: Action and Emotion in Scripts*, in *ScriptWriter*, 31, 2006, pp. 12 – 18.

²³ R. McKee, *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, cit., p. 38.

²⁴ D. Trottier, *The Screenwriter's Bible. A Complete Guide to Writing, Formatting, and Selling Your Script, Third Edition. Expanded & Updated*, Silman-James Press, Los Angeles 1998, p. 24.

²⁵ M. McIlrath, *Creative Treatments*, in *ScriptWriter*, 17, 2004, pp. 34 – 37; M. McIlrath, *Beyond Aristotle*, in *ScriptWriter*, 26, 2006, pp. 38 – 42; M. McIlrath, *Story Patterns*, in *ScriptWriter*, 35, 2007, pp. 39 – 44.

²⁶ R. McKee, *Genre: Long-form TV Series Day*, seminar conducted at Regent's University, London, 13 November 2016.

²⁷ In the closing section of this article, I will offer sociological considerations that can be considered a different way of arriving at part of Cattrysse's same conclusions.

²⁸ D. McInerny, *Internal Needs, Endoxa, and the Truth: An Aristotelian Approach to the Popular Screenplay*, cit.

4. *A reassessment from the perspective of Cavellian perfectionism*

Towards the end of his article, McInerney writes: «against post-structuralist conceptions of narrative meaning, an Aristotelian approach to the popular screenplay affirms that there is, because of the common end of our human nature, only one true story about the human good»²⁹. The universalistic cast of such a statement – perfectly in line with the rationalist universalism of Aristotle's virtue ethics, but less so with the striking variety of the images of happiness presented by Hollywood films – is what, in my opinion, suggests a Cavellian reassessment of the problem. If our intention is to ground the concepts of want and need philosophically, we will have to do it in ways that are compatible with the moral pluralism of American popular film narratives. The “Emersonian” perfectionism discussed by Cavell seems a fit candidate for the task, as it does not envision the attainment of any final state of perfection (virtue) normatively common to all rational beings.

This does not mean that Aristotle plays no role in what, refashioning a pre-existing technical term in his own way, Cavell calls perfectionism. In the opening pages of *Conditions Handsome and Unhandsome*, the book where Cavell first systematically put forth his idea, the list of thinkers whose work offered an at least limited contribution to his reflections does indeed include Aristotle³⁰. *Cities of Words*, Cavell's second book-length presentation of the concept, devotes an entire chapter to Aristotle's *Nichomachean Ethics*³¹, in which, together with some peculiarly Cavellian reflections on the similitudes between Aristotle's method and John Austin's method in *A Plea for Excuses*³², he attempts to connect Aristotle's idea of the other to what Cavell finds in Ludwig Wittgenstein's later philosophy³³. In the end, however, the main focus is on the classical Aristotelian notions of happiness, virtue, and friendship. Yet Cavell's list of perfectionist authors by no means stops at Aristotle, insofar as it also includes the likes of Plato, Augustine, Montaigne, Pascal, Rousseau, Kant, Mill, Arnold, Marx, Nietzsche, Freud, Dewey, and even Heidegger and Wittgenstein³⁴. It is an extremely heterogeneous group, and

²⁹ Ivi, p. 92.

³⁰ S. Cavell, *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism*, Chicago University Press, Chicago 1990, p. 5; ed. it. *Condizioni ammirevoli e avvilenti. La costituzione del perfezionismo emersoniano*, a cura di M. Falomi, Armando Editore, Roma 2014.

³¹ S. Cavell, *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Harvard University Press, Cambridge MA 2004, pp. 352-372.

³² J. L. Austin, *A Plea for Excuses: The Presidential Address*, in *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, Vol. 57, 1956 – 1957, pp. 1-30.

³³ See S. Cavell, *Knowing and acknowledging*, in *Must We Mean What We Say: A Book of Essays. Updated Edition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002 (ed. originale 1969), pp. 220-245; S. Cavell, *Part Four: Skepticism and The Problem of Others*, in *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, Oxford 1979, pp. 326-496.

³⁴ S. Cavell, *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism*, cit., p. 5

one that does not fit within any of the three main metaethical schools – not within Consequentialism, or Deontology, or even the Virtue Theory inspired by Aristotle – that make up the contemporary debate in moral philosophy. This theoretical syncretism derives from the fact that Cavell conceives of perfectionism not as «a competing theory of the moral life, but [as] something like a dimension or tradition of the moral life that spans the course of Western thought»³⁵, a dimension of the moral life, as it were, that «any theory of it may wish to accommodate»³⁶. Elsewhere, he also describes perfectionism as a «register», as well as the «precondition» and «beginning», of «moral thinking»³⁷. It is equally significant that in the genealogy of moral perfectionism Cavell also includes texts by literary authors (Dante, Shakespeare, Henrik Ibsen, and George Bernard Shaw, among others) and two American film genres that he identifies and discusses in *Pursuits of Happiness* and *Contesting Tears*, as well as *Cities of Words*: the «Hollywood Comedy of Remarriage» and the «Melodrama of the Unknown Woman»³⁸.

For the sake of clarity, I will begin by briefly recalling perfectionism as set out by Cavell in his close reading of these comedies and melodramas. In his opinion, the Comedies of Remarriage often show a couple whose relationship has something incestuous about it. It is the entanglement of two individuals who, in a sense, are not yet fully formed and whose process of individuation is not complete, and thus they need to separate from each other in order to seek what Cavell recurrently calls an «education». In *The Lady Eve* (Preston Sturges, 1941, US), for example, Jean (Barbara Stanwick) and Hopsie (Henry Fonda) entertain the fantasy of having known each other since childhood, of being so to speak brother and sister. The origin of their love is projected into the pre-genital phase of their psychosexual development (Cavell obviously has Freud in mind here); it is thus understandable that they both have a fear of sexuality, as symbolized by Hopsie's scientific absorption with snakes, a typical sublimation of the subject, and Jean's horror at them. Hence, they need to grow apart in order to change and reveal themselves to themselves³⁹. Similarly, in *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934, US), as Cavell writes, «[t]he intimacy conditional on narcissism or incestuousness must be ruptured in order that an intimacy of difference or reciprocity supervene»⁴⁰.

Sometimes, it is specifically the woman whom these comedies show to be in need of an education and who must threaten to or actually leave the marriage,

³⁵ Ivi, p. 2.

³⁶ Ivi, p. xxxi.

³⁷ S. Cavell, *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, cit., p. 222.

³⁸ S. Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge MA 1981; ed. it. *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, a cura di E. Morreale, Einaudi, Torino 1999; S. Cavell, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago University Press, Chicago 1996.

³⁹ S. Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, cit., pp. 45-70.

⁴⁰ Ivi, p. 103.

at least temporarily, because the gender role society has assigned her, the role of wife and mother as it is conceived at that time in history, is not compatible with the attainment of full moral autonomy – see, for example, the battle of the sexes between the characters of Spencer Tracy and Katherine Hepburn in *Adam's Rib* (George Cukor, 1949, US)⁴¹. In this respect, Cavell finds that the Comedies of Remarriage provide a comedic translation of the dramatic, but also ethical and political, conflict that is portrayed by Ibsen in his theatrical piece *A Doll's House* («HELMER: [...] First and foremost you are a wife and a mother. // NORA: I don't believe that any longer. I believe that I am first and foremost a human being, like you – or anyway, that I must try to become one»⁴²), but also re-enacted by such film dramas as *Kramer vs. Kramer* (Robert Benton, 1979, US)⁴³ – or, going beyond Cavell's time, the recent *Marriage Story* (Noah Baumbach, 2019, US). Cavell goes as far as to state that the Comedies of Remarriage of the 1930s and 40s should be considered a chapter within the history of American feminism⁴⁴.

On the other hand, in these comedies Cavell sees marriage as having the role that friendship plays in as diverse perfectionist authors as Plato, Aristotle, Emerson, and Nietzsche. In perfectionism, a significant other – a master of philosophical truth-telling like Socrates, a virtuous peer, but also a book of genius in which, as Emerson writes, «our own rejected thoughts [...] come back to us with a certain alienated majesty»⁴⁵ – has the role of catalyzing and fostering moral change. It is the example offered by this other, the way in which he or she emblemizes the individuality and freedom that the subject might attain, that sets the perfectionist process in motion. When an actual marriage takes place – usually in the form of a *remarriage* – the erotic relationship appears as the arena in which, in Cavell's reading of these comedies, this perfectionist intercourse unfolds. Sometimes it is the screwball heroine who is shown as exemplary, the freer one of the pair who is closer to the pursuit of desire – such as Katherine Hepburn's character in *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938, US)⁴⁶; at other times, it is the male characters who lead, usually not because they are virtuous or pious, but because they are the typically American breed of street-smart, down-to-earth scoundrels portrayed by Clark Gable in *It Happened One Night*, or Cary Grant in *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940, US)⁴⁷ – heroes of the ordinary, so to speak.

⁴¹ See S. Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, cit., pp. 189-228 and S. Cavell, *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of Moral Life*, cit., pp. 70-81.

⁴² H. Ibsen, *Et dukkehjem*, 1879, Eng. ed, *A Doll's House and Other Plays*, Penguin, London 2016, p. 252; see S. Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, cit. pp. 20-23.

⁴³ S. Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, cit. pp. 26-27.

⁴⁴ Ivi, pp. 16-17.

⁴⁵ R. W. Emerson, *Self-reliance*, in *The Complete Essays and Other Writings of Ralph Waldo Emerson*, Random House, New York, 1950, p. 145.

⁴⁶ S. Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, cit. p. 111-132.

⁴⁷ Ivi, pp. 161-187.

A similar perfectionist aspiration runs through the films that Cavell calls Melodramas of the Unknown Woman. The sole, substantial difference – as substantial as the difference between comedy and drama – is that in this case the female protagonist finally understands that, given the present state of the society and culture she lives in, a significant other with whom she might mutually pursue a perfectionist education is nowhere to be found. In these melodramas, love and marriage, for Cavell meaning the socialization of desire, the attainment of a public dimension from the supposedly most utterly private sphere (a topic that Cavell draws from his interpretation of Wittgenstein), must be forgone in order to pursue freedom and individuality: this is the case of the protagonist of *Now Voyager* (Irving Rapper, 1942, US)⁴⁸, and again of *Stella Dallas* (King Vidor, 1937, US), who finally understands, in Cavell's words, «that she is free to leave not just this marriage but any marriage, which she had allowed herself to believe would transform her»⁴⁹.

Even from the brief summary expounded so far, it is apparent that Cavell's discussion is closely linked to virtually every other aspect of his philosophy⁵⁰ and, most importantly, that the perfectionism he finds in his close readings of individual films is of a very distinctive kind. It is a perfectionism first of all embodied in a very specific set of cinematic conventions, belonging to what we could call two subgenres of 1930s and 40s Hollywood comedy and melodrama: they entail specific character and plot types, specific themes, a certain sense of rhythm, and use of film form more generally, specific ways of indulging audiences with clear-cut happy or down endings, etc.⁵¹. Secondly, it is a perfectionism in which a core “Emersonian” idea is fleshed out through reference to a set of topics, authors, and philosophical debates which, however diverse and wide-ranging, form the specific intellectual path of Cavell's philosophy: Wittgenstein and the ordinary, otherness and publicity, democracy, feminism, Heidegger, psychoanalysis, etc.

However, nothing in Cavell's close readings contradicts the possibility of taking a step back from the specific film genres and philosophical topics he is interested in and looking for films that, in a more general way, embody an idea of character (character construction as well as character development) that we can deem analogous to the concept of the self that Cavell builds through Em-

⁴⁸ S. Cavell, *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of Moral Life*, cit., pp. 227-246.

⁴⁹ Ivi, p. 280.

⁵⁰ The literature on the subject of Cavellian perfectionism is considerable, but see at least: P. Donatelli, *Moral Perfectionism and Virtue*, in *Critical Inquiry*, vol. 45, n. 2, Winter 2019, pp. 332-350; the issue *Perfectionism and Pragmatism* of the *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, edited by P. Donatelli and S. Laugier, II, 2, 2010; S. Laugier, *Recommencer la Philosophie: Stanley Cavell et la Philosophie en Amérique*, Vrin, Paris 2014; D. Lorenzini, *Ethique et Politique de Soi: Foucault, Hadot, Cavell et les Techniques de l'Ordinaire*, Vrin, Paris 2015; E. Hammer, *Ethics and Politics*, in *Stanley Cavell: Skepticism, Subjectivity, and the Ordinary*, Wiley, Hoboken 2002, pp. 161-190.

⁵¹ For a convincing account of the historical evolution of the conventions of romantic comedy as a film genre, see L. Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2011.

erson. This task becomes feasible, especially if we leave aside Cavell's dealings with his two film genres and make reference to the "blueprint" of perfectionism that, drawing inspiration from Henry David Thoreau⁵², and even more so from Ralph Waldo Emerson and Friedrich Nietzsche, Cavell sketches in the opening chapters of *Conditions Handsome and Unhandsome*. Here, Cavell describes the «Emersonian» perfectionism he is interested in as the «idea of being true to oneself – or to the humanity in oneself, or of the soul as on a journey (upward or onward) that begins by finding oneself lost to the world»⁵³; or again, as an idea of «the absolute responsibility of the self to make itself intelligible, without falsifying itself»⁵⁴, where the emphasis is «before all on becoming intelligible to oneself»⁵⁵. Hence, perfectionism is «a call for a change expressed as a (re)turn» to the self⁵⁶. This exhortation to change implies the «double picture, or picture of doubleness» of what we are. Perfectionism sees the self as having «always been attained» and at the same time «always having to be attained»⁵⁷; this self is such that «it can contain, let us say, an intuition of partial compliance with its idea of itself, hence of distance from itself, space for consciousness of itself, or of consciousness denied»⁵⁸. To put it differently, Cavell's Emersonian perfectionism is the idea that at any given moment of our lives we have within us the capacity for change. The certainty concerning this capacity derives from a specific ontological and anthropological stance that, drawing upon authors like Emerson, Nietzsche, and Freud, sees us not as monolithic beings, perfectly transparent to ourselves, but rather as contradictory, opaque, split. Such is our condition, not just in certain phases of our life – although moments of existential crisis make it more apparent – but always. Therefore, we cannot imagine a state of final perfection that will render further acts of self-knowledge and self-expression impossible, or meaningless; nor can we determine the direction of our change in advance. Perfectionism, writes Cavell, «does not imply a single, or any, direction, hence, in one sense, no path (plottable from outside the journey)»⁵⁹.

Once we have fallen back on this "thinner" characterization of the concept of perfectionism, the parallels between the idea of subjectivity therein and the one implicit in the screenwriting notions of want and need become easy to identify. Regardless of whether we understand the want/need dialectic in terms of the opposition between inner and outer goals, conscious or unconscious desires, or in terms of human flourishing, direct equivalents can be found in

⁵² See S. Cavell, *The Senses of Walden* [1972], The University of Chicago Press, Chicago 1981.

⁵³ S. Cavell, *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism*, cit., p. 1.

⁵⁴ Ivi, p. xxvii.

⁵⁵ Ivi, p. xxxi.

⁵⁶ Ivi, p. xxx.

⁵⁷ Ivi, p. xxi.

⁵⁸ Ivi, p. xxxi.

⁵⁹ Ivi, p. xxxiv.

Cavell's invocations of change and of being true to oneself, and the responsibility to make oneself intelligible. On the one hand, it seems possible – although certainly at the price of losing the fascinating complexity of Cavell's close readings – to repeat Cattrysse's abovementioned exercise and describe the «controlling idea» (McKee) of Cavell's perfectionist comedies and melodramas through the notions of want and need. So we could say, for example, that *His Girl Friday* is the story of a woman, Hildy (Rosalind Russell) who *wants* to leave her job as a Chicago reporter to build a traditional family in the suburbs with a dull insurance broker, but whose *need* is to embrace an idea of herself as a woman and of marriage that is compatible with self-development and adventure; that *Stella Dallas* portrays a woman, the title character played Barbara Stanwyck, who *wants* to better herself and be accepted by high society, but actually *needs* to shake off the entire hierarchy of values implicit in this idea of betterment⁶⁰; that in *Kramer vs Kramer*, Ted (Dustin Hoffman) is a man whose *want* is to be undisturbed in his successful career as an advertising executive, but whose *need* is to discover in himself a caring father; etc. On the other hand, Cavellian perfectionism might be seen as a way to re-describe and further what is already implicit in the formulation of screenwriting manuals. The narrative arcs of the characters recalled in section three of the article – those of *Casablanca*, *Some Like It Hot*, and *Birdman* – can be defined as perfectionist in the same way as such screenwriting manual commonplaces as the idea that interesting characters are intrinsically split between what they are and what they could become, between what they think they know about themselves and what they could discover, between what they have managed to discover and what they are able to make intelligible to others through their words and deeds. In other words, perfectionist can be considered to be the idea, often held by screenwriting teachers, that “good” stories are either about self-revelation, change, or both, as well as the ultimate idea that comedies are films where such endeavors are successful, and dramas where they end in failure. At this point, as foreseen, a Cavellian perfectionist rather than Aristotelian description of our two concepts seems to hold a twofold advantage. It allows us to significantly broaden the scope of Cavell's reflection on perfectionism in cinema to include all those films that have been written or can be analyzed according to the concepts of want and need. At the same time, it is able to deepen our understanding of the two concepts and offer them a philosophical framework, without straightjacketing the films they should be able to generate and describe within an overarching, universalistic idea of virtue.

⁶⁰ For the sake of the argument, I have simply produced an equivalent of Cavell's brilliantly inventive, but also contrived, line of reading the film as presented in *Cities of Words*. If I had to follow what I believe is actually the significantly more tear-wrenching and trivial idea controlling the film, I would have written something along these lines: «but actually *needs* to sacrifice that dream so her daughter can fulfill it in her place».

5. «The inner agenda of a nation»

If my attempt to broaden the scope of Cavell's notion of Emersonian perfectionism is convincing, Cavell's idea that there is a deep connection between perfectionism and American culture also receives additional corroboration and might be worthy of further investigation.

Since the time of his early book on Thoreau – in a passage which later became famous: «Why has America never expressed itself philosophically? Or has it – in the metaphysical riot of its greatest literature?»⁶¹ – Cavell asked himself if the perfectionism of the American transcendentalists could be understood as the one native American philosophy. In his abundant writing on Emerson and Thoreau, Cavell maintained that they provided a country of immigrants with «a philosophy of immigrancy»⁶²; that Emerson defined the role of «the philosopher in American life»⁶³ and worked towards an «inheritance of philosophy not only for himself but for America»⁶⁴. For Cavell, the American transcendentalists were the thinkers who, more than any others, gave the founding myths of America – ideas of individuality, democracy and future, the exaltation of an ordinary life and freedom to be rediscovered against both the authorities and the aristocratic traditions of “old” Europe – the depth and complexity of philosophical reflection⁶⁵. Cavell also explicitly links cinema to this cultural and philosophical “difference”: Cavell's book on remarriage, for example, describes these films as a utopian expression of the «inner agenda of a nation»⁶⁶ and alludes to the United States' Declaration of Independence – the well-known passage on the rights of «life, liberty, and the pursuit of happiness» – already in its title. And it is also significant that, even before any direct engagement with the American transcendentalists and the Comedies of Remarriage on Cavell's part, the reason for his interest in classic Hollywood movies adduced in *The World Viewed* can be linked to his appreciation of the anti-aristocratic and democratic spirit of American culture: what is striking, Cavell argues, is that, in exactly those decades during which virtually every other art had turned to the self-reflexivity, specialism, and

⁶¹ S. Cavell, *The Senses of Walden*, cit., p. 33.

⁶² S. Cavell, *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*, Harvard University Press, Cambridge: MA, 1994.

⁶³ S. Cavell, *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*, University of Chicago Press, Chicago, 1988, pp. 3-26.

⁶⁴ S. Cavell, *This New Yet Unapproachable America*, University of Chicago Press, Chicago, 1989, p. 83. Also see the essays collected in S. Cavell, *Emerson's Transcendental Etudes*, Stanford University Press, Stanford, 2003; and S. Cavell, *Philosophy the Day After Tomorrow*, Harvard University Press, Cambridge: MA, 2005, especially pp. 111-131 and 213-235.

⁶⁵ It is in this perspective that we can appreciate the full importance of Cavell's defense of Emerson and perfectionism in general from the accusation of implicitly endorsing an anti-democratic and elitist idea of society, variously leveled by authors of the likes of John Rawls, John Updike, and Harold Bloom: see S. Cavell, *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism*, cit., pp. 33-63 and 129-138.

⁶⁶ S. Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, cit., p. 18.

antagonism towards the audience typical of avant-garde and modernist practices, Hollywood cinema had miraculously retained its mythological and popular aura⁶⁷.

Probably due to his philosophical upbringing in the analytic tradition, Cavell does not usually frame his reflections in specifically social and historical terms, not even when dealing with topics – such as the relation of certain thinkers and film genres with the recurring cultural myths of America – in which such an approach would be more directly called for. Thus, we would be looking in vain if we were to search Cavell's *oeuvre* for a clear-cut answer to the question of how this relation should be conceptualized – whether in terms of historical influence, or the capacity of thinkers and films to “express” widespread values and ideas, or to “mirror” and “bring to consciousness” pre-existing social relations, etc. It is true, within the general economy of Cavell's work, that this omission does not seem particularly problematic. As his reflections on perfectionism and America are usually limited to a handful of authors and directors, a hermeneutic approach focusing on their subjective intentions and authorial outlooks can still be considered adequate. But what about the concepts of want and need? How can we understand the relation between the idea of America and the supposed perfectionism of concepts such as those of want and need, whose definition and epistemic value are so vague, and whose original “authors” cannot be named, because they are an a posteriori description of widespread, pre-existing writing practices?

Becker's classic sociology of the arts textbook, *Art Worlds*, might perhaps come to our aid⁶⁸. Cultivating what he calls a «congenital anti-elitism» in line with a «tradition of relativistic, skeptical, “democratic” writing about the arts», Becker applies the theoretical instruments of the Chicago school of sociology to an understanding of art as essentially a «collective activity»⁶⁹. In the context of this inquiry, which at one point Becker describes as a «sociology of occupation applied to artistic work»⁷⁰, artistic conventions are understood as «patterns of cooperation». Conventions are the socially and historically grounded «shared understanding» that makes it possible for a varied array of social actors – not only art producers, but also distributors, support personnel, teachers, policy-makers, and even audiences – to form the «networks of cooperation» in which art works can be produced, circulated, and consumed. The extent to which a specific convention or set of conventions needs to be shared among the different types of actors varies and is a matter of empirical study: for example, in order to take part in the network of cooperation that makes up a certain art world,

⁶⁷ S. Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition* [1971], Harvard University Press, Cambridge: MA, pp. 3-15 and 25-37.

⁶⁸ H. S. Becker, *Art Worlds. Updated and Expanded Edition* [1982], University of California Press, Berkeley, 2008.

⁶⁹ *Ivi*, p. xxiii, xxv, 1-39.

⁷⁰ *Ibidem*.

Want/Need

audiences (or art consumers, to be more neutral) usually need to know only those conventions that are necessary for them to have an appropriate aesthetic, that is, «emotional and intellectual response» (where what “appropriate” means changes from time to time and from art world to art world); they do not need to be familiar with all the conventions which would have been necessary had they wanted to participate, for example, as art producers, or distributors. However, the audience’s knowledge of *some* conventions at least is a necessary condition for an art world to exist: without it, the audience would not have a framework in which to understand the art works and thus would lack any reason to provide art producers with the symbolic, economic, and word-of-mouth support to sustain them in the future.

In this theoretical framework, the concepts of want and need, as well as more generally all the concepts used in screenwriting manuals and courses, can be understood as an attempt by teachers and theoreticians to create explicit awareness of sets of conventions concerning character and plot construction that have been shared practices within the screenwriting sub-section of the art world of Hollywood cinema. Why such explicit (renewed) explanations of traditional practices is at times needed can be explained with reference to both Bordwell and Becker. Bordwell’s abovementioned remark that screenwriting manuals proliferate when the film industry is more in need of outsiders⁷¹ is coherent with a general tendency described by Becker: «culture industries» like cinema, the publishing world and music, distinct in that they produce and distribute for mass audiences whose taste and reactions cannot be completely predicted, tend to encourage anyone to propose distribution ideas and entrust the process of selection to the “Darwinian” process of the market, thus unloading on prospective art producers at least part of the costs of production⁷² (in the case that interests us, the cost of writing a finished screenplay to be submitted to a film producer).

Another tendency of the culture industries described by Becker brings us back to the topic of the relations between America and the perfectionism of the concepts of want and need. Unlike art worlds such as those of contemporary art, experimental theater or atonal music, with an economic sustainability calibrated on limited audiences and the resulting ability to make use of a very specialized and even esoteric set of artistic conventions, culture industries like Hollywood cinema need to rely extensively on conventions that are known to all or almost all members of society, «deeply embedded in the culture», and available to «people who have little or no formal acquaintance with or training in the art», in order to enable collaboration with their wide audiences⁷³. Some of these conventions might be medium-specific and owe their familiarity to the mass success of the medium itself: for example, the fact that a film lasts about 120 minutes, that a femme fatale might at some point betray the male leading character, that a love

⁷¹ D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, cit., pp. 27, 247-248.

⁷² H. S. Becker, *Art Worlds*, cit., p. 126.

⁷³ Ivi, pp. 41-45.

story with a great deal of humorous moments will probably have a happy ending, etc. Other such conventions are not medium-specific, instead depending on wider cultural dynamics that only cultural, historical, and social sciences might try to account for. An example of this second category is offered by the way the plot and character construction conventions set out by the concepts of want and need tap into psychological, moral, and even political notions of subjectivity that are widespread in American culture – the same that Cavell tries to appreciate in philosophical terms by linking them to the authorial influence of Emerson and the academic notion of moral perfectionism.

Cavell's work on perfectionism can be described as an attempt at a «popular philosophy», in the sense given by Immanuel Kant and John Dewey, whose democratic aim is pursued through a movement between multiple “high” and “low” layers: on the one hand, by re-elevating Emerson and Thoreau to the inherently “high” enterprise of philosophy, showing that their literary production, known by generations of young Americans, had taken the idea of self-reliance in the *American way of life* to the level of a philosophical worldview; on the other, by offering a perfectionist reading of a handful of Hollywood films that are sophisticated enough to welcome such a reading and at the same time popular enough to be shared cultural heritage, thus using them to bring philosophy back from the specialized sterility of academic discourse⁷⁴ to the wider cultural conversation. This article suggests that this process of “democratization” can be pushed even further, to the point of bypassing concerns over cultural legitimacy or the distinction between “high” and “low”: by accepting the sometimes frowned-upon (but only by academic scholars) concepts of screenwriting manuals into the academic study of film, by using conceptual analysis to connect them to the philosophical discourse, and by referring to sociology to account for their ubiquitous position in American film-making and culture at large.

⁷⁴ See S. Cavell, *An Audience for Philosophy*, in *Must We Mean What We Say*, cit., pp. xvii-xxix.

Ragione naturale e dimensione trinitaria in Severino Boezio, con un'annotazione su Tommaso d'Aquino

Vincenzo Ceci
(Pontificio Ateneo Sant'Anselmo – Roma)
cc.vins24@libero.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: Natural Reason and the Trinitarian Dimension of God in Severinus Boethius, with a note on Thomas Aquinas.

Abstract: Having acquired the Aristotelian lesson that identified metaphysics as the apex of the sciences, Boethius sensed the need to elevate the Trinitarian dogma to such epistemological condition. Therefore, he elaborates dialectically – meaning with exclusively philosophical tools of neo-Platonic origin – the Trinitarian faith professed by Catholics, in an attempt to give it logical transparency and realize its rational demonstration. Indeed, *De Trinitate* qualifies as a pamphlet of philosophical/natural theology. Thomas will comment on its first two chapters, probably with the main purpose of moderating its rationalism and, after formalizing the epistemological profile of dogmatic theology, he assigns to the latter the study and deepening of Trinitarian questions in order to take them permanently away from philosophy.

Keywords: Trinitarian dogma, medieval philosophy, christian neoplatonism, augustinian heritage, intelligence of faith, natural theology.

1. *La Trinità nella produzione boeziana*

Tra le tematiche affrontate dagli *opuscula theologica*, la dimensione trinitaria di Dio è senz'altro la più ricorrente. Il filosofo romano ne tratta nella prima sezione del *De fide catholica* (1-50), in un breve passo del *Contra Eutychen et Nestorium* (III,85-97), nell'*Utrum Pater et Filius et Spiritus Sanctus*, e infine nel *De sancta Trinitate*, che rappresenta l'espressione definitiva della sua ricerca trinitaria¹.

Il *De fide* espone brevemente la dottrina cattolica a fronte delle eresie ariana, sabelliana e manichea. Si avvale del ricorso alla Sacra Scrittura piuttosto che di definizioni dogmatiche, o di chiarimenti lessicali e rielaborazioni filosofiche;

¹ Cfr. M. Lluch-Baixaui, *Boezio. La ragione teologica* (Eredità medievale 97/8), Ascoli 1997, p. 46.

impiega, pertanto, una ragione essenzialmente espositiva ed esegetica. E, in ciò, si pone come *unicum* dell'intera produzione teologica boeziana; in effetti, la sua attribuzione è solo probabile, né vi sono elementi per un'ulteriore discussione sulla sua autenticità².

L'*Utrum Pater* persegue un chiarimento linguistico e un approfondimento dogmatico: il problema dei nomi divini, predicabili secondo l'essenza o secondo la relazione, introduce la riflessione sui rapporti intradivini o intratrinitari. E la breve sezione del *Contra Eutychen*, richiama la formula del dogma trinitario come esemplificazione del lessico analizzato in precedenza (*natura, essentia, substantia, subsistentia, persona*). Da entrambi i testi, evidentemente, emerge una razionalità di tipo teologico, ove la ragione è interna alla fede.

Il *De Trinitate* persegue la dimostrazione logica del dogma trinitario: acquisito mediante la fede, diviene oggetto della ragione, che lo elabora dialetticamente per risolverlo nella chiarezza razionale. In quest'ottica, fede e ragione hanno un rapporto estrinseco: la fede trasmette un contenuto, la ragione lo dimostra autonomamente, con processi logici/dialettici e con categorie filosofiche. Vi emerge, evidentemente, una razionalità di tipo filosofico, ove la ragione è esterna alla fede.

L'eterogeneità dei fini, pertanto, palesa la differenza epistemologica dell'ultimo opuscolo rispetto ai precedenti. Essi, e precipuamente l'*Utrum Pater*, tendono a una migliore comprensione del dogma trinitario, della sua struttura teoretica e dei termini che la esprimono; mentre il *De Trinitate* tende al superamento del dogma medesimo, ovvero alla realizzazione di un corrispettivo razionale fondato sulla dialettica piuttosto che sull'atto del credere.

Ci si chiede, dunque, se Boezio ponesse la Trinità nell'orizzonte della conoscenza naturale. La risposta affermativa, per l'appunto, è la tesi che il presente studio intende dimostrare. Così, dall'analisi del *De Trinitate*, dovrà emergere l'orientamento razionalistico dell'autore, quindi la dimostrazione dialettica della dimensione trinitaria di Dio; ma anche la sua esatta estensione, il suo rapporto con la fede e col dogma trinitario, e la sua ragion d'essere. Per una maggiore intelligibilità, verrà posto il confronto coi modelli epistemici del tempo, nonché con le fonti impiegate, la più importante delle quali è costituita dalla multiforme opera di Agostino.

L'ultimo paragrafo della ricerca espone la posizione trinitaria di Tommaso d'Aquino. Perché proprio l'Aquinate? Questi, realizzando un commento al *De Trinitate* di Boezio, formalizzò le conclusioni inverse: la ragione naturale non può conoscere la Trinità; e questa lezione divenne definitiva. In questo senso, tra i commentatori e gli interlocutori degli *opuscula*, l'Aquinate appare come il più autorevole. E' nostra persuasione, inoltre, che il *Doctor Angelicus* abbia commentato il *De Trinitate* proprio per moderarne lo slancio razionalistico; e di tale persuasione, chiaramente, occorrerà argomentare il fondamento.

² Cfr. L. Obertello, *Severino Boezio* vol. 1 (Collana di monografie 1), Genova 1974, pp. 252-285.

Un'ultima premessa di tipo metodologico: per maggiore chiarezza e sinteticità, nel corso del testo ci avverremo, come già ci siamo avvalsi, di diciture che suppongono la distinzione scolastica tra teologia e filosofia; ciò avverrà nel rispetto dei contenuti e della loro dimensione storica, evitando derive anacronistiche.

2. *Analisi dottrinale*

Per apprezzare come autentica dimostrazione razionale la proposta boeziana del *De Trinitate*, sarà sufficiente analizzarne il testo passaggio per passaggio.

Innanzitutto va chiarita la posizione della Sacra Scrittura, o meglio la sua assenza. La prospettiva della dimostrazione razionale, ovvero la scelta del metodo filosofico, ne esclude aprioristicamente la presenza nell'impianto del ragionamento. C'è il riferimento (I,1-10) a un'altra espressione della fede, più qualificata razionalmente benché di natura non filosofica; si tratta del dogma trinitario, come emerso dai concili di Nicea e Costantinopoli, e come rielaborato da un'accreditata tradizione teologica risalente al *De Trinitate* di Agostino³. Tuttavia, anche questo riferimento non diviene parte costitutiva del ragionamento, della giustificazione dialettica della dottrina trinitaria; esso, piuttosto, funge da premessa, da momento propedeutico che pone l'oggetto teoretico, ossia la verità trinitaria da elaborare dialetticamente: l'atto della fede l'acquiesce, l'attività della ragione la dovrà dimostrare mediante l'impiego di categorie filosofiche. In altre parole, la *fides qua* viene del tutto superata nella *ratio*; e la *fides quæ* permane nei suoi lineamenti dottrinali, ma tradotta in un sapere razionale e dimostrativo⁴. Pertanto, la fede ha una funzione necessaria ma provvisoria: necessaria, poiché trasmette una verità non deducibile razionalmente, cioè la Trinità di Dio; provvisoria, poiché verrà gradualmente sostituita da un corrispettivo razionale. A tal proposito, così si esprime G. d'Onofrio: "l'indagine su un problema (*qæstio*) relativo ai temi della fede non può non prendere le mosse dal contenuto della Rivelazione, ma deve poi procedere con gli strumenti naturali della razionalità indagatrice [...] Boezio esorta il lettore ad affrontare il problema entro le possibilità dell'intelligenza umana"⁵. E' questo, dunque, il paradigma del rapporto tra fede e ragione perseguito da Boezio nel *De Trinitate*. L'autore non l'esplicita poiché l'*opusculum* costituisce un lavoro di sintesi, per

³ Più esattamente, l'autore fa riferimento al *Credo Atanasiano*, in Occidente ripreso e sviluppato soprattutto da Agostino, in *De Trin.* I,5,8, cfr. L. Obertello, (cur.), nota n. 5 in Boezio. *La consolazione della filosofia. Gli opuscoli teologici* (I classici del pensiero), Milano 1979, p. 359.

⁴ La dicitura «*fides qua*» e «*fides quæ*», divenute canoniche a motivo del loro potenziale esplicativo, sono desunte da un passo di Agostino (cfr. Agostino d'Ippona, *De Trin.* XIII,2,5), in cui la *fides quæ* costituisce il momento oggettivo della fede, ovvero la dottrina in cui si crede, e la *fides qua* ne costituisce il momento soggettivo, ovvero l'atto con cui si crede.

⁵ G. d'Onofrio, *Vera philosophia* (Institutiones. Saggi, ricerche e sintesi di pensiero tardo-antico, medievale e umanistico 1), Roma 2013, p. 126-127.

giunta molto breve. Ma lo si evince dalla gradualità del discorso, il quale inizia nel segno della fede, che pone l'oggetto teoretico, e continua in quello della sola ragione, che lo elabora filosoficamente.

Per l'appunto, ricostruiamo ora i lineamenti generali di tale elaborazione. Il che, tuttavia, costituisce un'operazione non semplice, giacché Boezio non dichiara la finalità dimostrativa delle singole unità teoretiche, né la loro connessione con l'economia generale del ragionamento, e non dà indicazioni circa l'ordine e la struttura del proprio discorso – egli si esprime, per così dire, *sine glossa*. E' al commentatore, quindi, che spetta il periglioso onere di esplicitare tale ordine e detta struttura. In essa sono distinguibili quattro grandi nuclei: l'unicità della sostanza divina (α), l'unità della sostanza divina (β), la natura delle relazioni (γ), le relazioni rispetto all'unità della sostanza divina (δ). Li analizzeremo separatamente, talvolta integrandone la comprensione mediante l'individuazione delle fonti.

α) Lo studio della Trinità pone anzitutto il problema dell'unicità di Dio, a salvaguardia del monoteismo biblico. Occorre spiegare come le tre Persone non siano tre dèi. Di tale questione, l'autore si occupa assai rapidamente (cap. I)⁶. Egli enuncia la tesi: il Padre è Dio, il Figlio è Dio e lo Spirito Santo è Dio, ma non si tratta di tre dèi bensì di un solo Dio (*non tres dii*)⁷. Poi ne indica la condizione di possibilità: ciò avviene a motivo della non-differenza (*indifferentia*). E si accinge a esplicitare la tesi. La differenza, come d'altronde l'identità, può procedere secondo il genere, secondo la specie e secondo il numero (*tum genere, tum specie, tum numero*). Le prime due possibilità le menziona ma non le argomenta, essendo palesemente incompatibili col discorso; infatti, ciò che differisce da Dio secondo il genere o secondo la specie, ovviamente non è Dio. Così prende in considerazione la differenza secondo il numero. Ebbene, essa è fondata sugli accidenti, e gli accidenti suppongono la materia. Ora, Dio è forma senza materia, pertanto non può darsi né una differenziazione secondo il numero, né una pluralità di dèi.

β) Dai medesimi elementi filosofici, Boezio inizia ad argomentare l'unità dell'essenza divina (cap. II), affrontandola prima rispetto a se stessa, e poi rispetto alle Persone – sembra attenersi al principio aristotelico, per il quale la conoscenza deve procedere dalle cose più note a quelle meno note⁸. Dio è forma pura (*vere forma nec imago est*), ovvero forma priva di materia; mancando di tale composizione o pluralità di elementi, la sua sostanza risulta semplice, e quindi intrinsecamente una. A questa prima deduzione, segue un *corollarium* che ne conferma e rafforza il contenuto: l'assenza della materia determina l'assenza di accidenti e quindi di composizione; e l'essere forma, determina l'impossibilità di inerire ad un soggetto e quindi di entrare in composizione. E conclude: "In Dio

⁶ Per non appesantire l'apparato critico, indicheremo a piè di pagina solo le citazioni letterali, ponendo come indicazione generale degli altri riferimenti il solo capitolo, indicato tra parentesi all'interno del testo.

⁷ Il testo latino del *De Trinitate* boeziano è attinto da J. P. Migne, (cur.), *Patrologia Latina*, coll. 1247-1256.

⁸ Cfr. Aristotele, *Phys.* I,1 184a 16-21.

dunque non vi è alcuna diversità (*diversitas*), alcuna pluralità (*pluralitas*) che nasce dalla diversità, alcuna molteplicità (*accidentibus multitudo*) che deriva dagli accidenti, e perciò alcun numero (*numerus*)”⁹.

Ecco, pertanto, una prima configurazione dell’unità dell’essenza divina in se stessa. Inoltre, essendo pura forma, cioè non avendo parti, Dio coincide sempre con Se Stesso, e quindi è ciò che è; così, l’esser forma lo qualifica come Essere (*esse ipsum est*)¹⁰. Pertanto, dal punto di vista ontoteologico, Dio va considerato come Uno ed Essere. Tali attributi, assieme al Bene, costituiscono la struttura metafisica del Dio boeziano – l’autore, come afferma C. Micaelli, li approfondisce secondo relazioni binarie, quali Essere-Bene (*De Hebdomadibus*) e Essere-Uno (*De Trinitate*), e solo indirettamente secondo una relazione triadica (*Consolatio*)¹¹. L’identità tra Uno ed Essere rimanda all’*heno*-ontologia porfiriana¹², posta quale alternativa all’*henologia* plotiniana. Infatti il filosofo di Apamea, lavorando alla conciliazione di Platone e Aristotele, identificava i due attributi in un *unicum*¹³, allontanandosi dall’insegnamento di Plotino, che ne faceva due distinte ipostasi. In effetti, il neoplatonismo di Boezio presenta spesso caratteristiche post plotiniane¹⁴. Tra l’altro, l’*heno*-ontologia quale identità di Uno ed Essere rappresenta anche la posizione agostiniana¹⁵, impiegata dall’Ipponate come sintesi di teologia negativa, per il Dio Uno, e teologia positiva, per il Dio Essere¹⁶. E lo stesso principio sta alla base della minore radicalità boeziana, rispetto al coevo Dionigi lo Pseudo Areopagita, nella teologia apofatica. Invece l’identità tra Uno e Bene, che il filosofo romano realizza mediante un serrato procedimento dialettico¹⁷, rimanda a Plotino che talvolta identifica l’Uno col Bene¹⁸, in conformità alla lezione di Platone che, nella *Repubblica*, pone il Bene come origine e apice della dimensione intelligibile¹⁹. Ad ogni modo, si tratta di una posizione assai comune ai

⁹ Boezio, *De Trin.* II,55; trad.: L. Obertello, in Boezio. *La consolazione della filosofia. Gli opuscoli teologici* (così per tutte le citazioni tradotte).

¹⁰ Anche in ambito dogmatico (cfr. *Contra Eut. et Nest.* III) Boezio qualifica Dio come Essere: Egli è *essentia*, ovvero ciò che è massimamente (*est maxime*). L’autore, evidentemente, si riferisce all’etimologia di «essentia» proposta da Agostino, ad es. in *De Trin.* VII,5,10.

¹¹ Cfr. C. Micaelli, *Dio nel pensiero di Boezio* (Storie e testi 4), Napoli 1995, p. 126.

¹² Cfr. C. Moreschini, «Neoplatonismo e dottrina trinitaria negli Opuscoli di Boezio» in *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica* CXIII, 2021/1, pp. 19-49.

¹³ Cfr. G. Girgenti, *Introduzione a Porfirio* (I filosofi 75), Bari 1997, pp. 29-30, 50-57.

¹⁴ Cfr. C. Moreschini, «Boezio e la tradizione del neoplatonismo latino», in L. Obertello, (cur.), *Atti. Congresso internazionale di studi boeziani*, Roma 1981, p. 301;

¹⁵ Cfr. V. Pacioni, *Agostino d’Ipbona. Prospettiva storica e attualità di una filosofia* (Biblioteca di filosofia. Saggi 23), Milano 2004, p. 133.

¹⁶ Cfr. C. Moreschini, *Storia della filosofia patristica* (Letteratura cristiana antica 1), Brescia 2005, p. 435.

¹⁷ Cfr. Boezio, *De cons. Phil.* III,10,17-43.

¹⁸ Cfr. Plotino, *Enn.* VI,9,46; 62-63. Sulle ragioni intrinseche di tale identità, che certamente suppone anche la fedeltà a Platone, cfr. M. Isnardi Parente, *Introduzione a Plotino* (I Filosofi 38), Bari 2002, pp. 94-102.

¹⁹ Cfr. Platone, *Rep.* 504a – 509b; peraltro viene affermato del tutto chiaramente che l’Idea del Bene è superiore all’essere/essenza (*ousia*) per dignità e potenza (509b).

neoplatonici, compresi quelli latini, pagani o cristiani; e tuttavia, sia rispetto ad essi, sia rispetto alle sue fonti, Boezio manifesta dei tratti di indubbia originalità, ad esempio nel suddetto procedimento dialettico, supposto all'identificazione di Bene e Uno.

Torniamo alla dimostrazione boeziana. Spiegata l'unità dell'essenza divina in se stessa, l'autore la spiega rispetto alle Persone (cap. III). Il Padre è Dio, il Figlio è Dio e lo Spirito Santo è Dio; ma poiché, come appena mostrato, non può darsi né una pluralità di dèi né la composizione dell'essenza divina, essi dovranno essere lo stesso ed unico Dio. I Tre, dunque, non costituiscono numero, giacché sono uno. Ma come possono i Tre non moltiplicare l'uno? Il problema, evidentemente, è di natura aritmetica, per l'appunto inerente al numero. Ed è riflettendo filosoficamente sul numero che Boezio intende risolverlo – la sua prossimità al neopitagorismo lo induceva a ritenere come massimamente scientifici i procedimenti dialettici risolti nella matematica. Si serve, tuttavia, di un argomento plotiniano²⁰. Vi sono due specie di numeri: il numero con cui si numera (*quo numeramus*), e il numero che viene numerato (*qui in rebus numerabilibus constat*); quest'ultimo corrisponde alla realtà, ovvero all'oggetto, che in quanto tale è sempre uno. La ripetizione del numero numerato, cioè dell'oggetto, non ne moltiplica il numero, che resta sempre uno. E così, una spada chiamata con tre nomi diversi (*ensis, mucro, gladius*), sarà comunque una; e allo stesso modo Dio, chiamato prima Padre, poi Figlio e poi Spirito Santo, sarà comunque uno. E di converso: il sole, pur chiamato tre volte col medesimo appellativo (*sol, sol, sol*), resterà un solo sole; e Dio, pur appellato tre volte col medesimo nome, ovvero Dio (Padre), Dio (Figlio) e Dio (Spirito Santo), resterà un solo Dio. Quindi, “se Dio viene predicato per tre volte del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo, questa triplice predicazione non produce un numero (*non igitur ... trina prædicatio numerum facit*)”²¹. Pertanto l'essenza divina, sia considerata metafisicamente in se stessa, sia considerata teologicamente secondo le tre Persone, non è soggetta al numero. Ma attenzione: fin qui, i Tre sono stati studiati secondo l'identità di essenza, per la quale sono la stessa essenza. Ma v'è qualcosa per la quale si distinguono, o non sarebbero tre.

γ) Così, la dimostrazione deve proseguire, e riguardare le Persone non più rispetto all'unità/unicità dell'essenza, bensì rispetto a se stesse (cap. IV). D'altronde, e sia detto per inciso, il precedente passaggio, se non integrato con la dottrina della relazione, rischierebbe di considerare il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo come tre modi della sostanza, o come puri fonemi/fenomeni, e il discorso boeziano assumerebbe connotati modalistici (sabelliani) – non estranei nemmeno al medioevo, si pensi al caso di Abelardo. Per l'appunto, il filosofo romano introduce la nozione di relazione, o meglio il discorso aristotelico sulle categorie²² (*prædicamenta*), di cui aveva già curato il commento – il quale, assieme a quelli

²⁰ Cfr. Plotino, *Enn.* VI,2.4.

²¹ Boezio, *De Trin.* III,27,30.

²² Cfr. Aristotele, *Cat.* 4, 1b 25-27.

al *Peri hermenéias* e all'*Isagoge* di Porfirio, avrebbe costituito il primo ingresso di Aristotele in area latina, nonché la grande lezione di logica trasmessa da Boezio al medioevo, *aetas boetiana*²³. Plotino aveva negato che le categorie potessero avere un impiego teologico²⁴, ma in ambito cristiano, prima con Gregorio di Nazianzo²⁵, poi soprattutto con Agostino²⁶, la categoria di relazione era divenuta un elemento costitutivo della teologia trinitaria: in Occidente, anche coloro che cercheranno concettualizzazioni e terminologie alternative alla *relatio*, come Riccardo di San Vittore o Bonaventura da Bagnoregio, avranno in essa un imprescindibile termine di confronto.

Certo, altro è predicare le categorie delle creature, altro è predicarle del Creatore. Esse “sono tali, quali i loro soggetti consentono che siano”²⁷, e dunque si predicano di Dio in modo adeguato a Dio, come dell'uomo in modo adeguato all'uomo. In Dio, infatti, la sostanza stessa non va considerata in senso stretto, bensì come ultrasostanziale (*ultra substantia*)²⁸. Passaggio riassunto con molta immediatezza dal Crocco: “la sostanza, per essere applicata alla natura divina, deve essere trasferita nella sfera della trascendenza e concepita come *ultra-substantia*”²⁹. Certamente, se predicata di Dio, la sostanza va pensata come identica a Dio stesso, e mai come soggetto di accidenti. Ma se altra è la sostanza, altre saranno le restanti categorie, e a loro volta non andranno considerate in senso stretto. La qualità, ad esempio la giustizia, cessa di essere un attributo che inerisce alla sostanza, e si identifica con essa; e la quantità cessa di essere l'attributo dell'estensione corporea, e quindi delle parti giustapposte alle parti, per trovare il proprio adeguamento nell'identità con la sostanza. Dio, pertanto, non va considerato come giusto o grande, come si considera giusto o grande l'uomo che possiede la giustizia e la grandezza; Egli, data l'assenza di composizione, sarà

²³ Cfr. M-D. Chenu, *La théologie au douzième siècle*, Parigi 1957, pp. 161-178. Chiaramente, a costituire la dote logico-grammaticale dei medievali, fino al XII secolo, vi sarà anche il commento all'*Isagoge* realizzato da Mario Vittorino, peraltro rivisitato da Boezio.

²⁴ Cfr. Plotino, *Enn.* VI,1, 1-25.

²⁵ Cfr. Gregorio di Nazianzo, *Orat.* XXIX,16; VII,11.

²⁶ Cfr. Agostino d'Ippona, *De Trin.* V,1,1-3.

²⁷ Boezio, *De Trin.* IV,5.

²⁸ In quanto al sostantivo «substantia», va notato che l'autore l'impiega come sinonimo di «essentia», secondo l'uso latino, ma solo in ambito metafisico; in ambito dogmatico (cfr. *Contra Eut. et Nest.* III), egli distingue i due termini secondo l'uso dei greci, e designa col primo il concreto individuale, e col secondo la natura comune o generica, e quindi le tre Persone con l'uno, e l'unica divinità con l'altro. In ciò si distingueva dai suoi predecessori, che tale differenza ancora ignoravano; si veda il caso di Agostino, che ammette apertamente la propria lacuna (Cfr. Agostino d'Ippona, *De Trin.* V,8,10) – più incerto è il caso di Ilario: secondo alcuni, egli ignorava la distinzione tra οὐσία e ὑποστάσις ovvero tra *essentia* e *substantia* (cfr. M. Simonetti, E. Prinzivalli, *La teologia degli antichi cristiani*. Letteratura cristiana antica – Nuova serie 26, Brescia 2015, p. 150), secondo altri la conosceva almeno parzialmente (L. Chitarin, *S. Ilario di Poitiers nella controversia sul mistero trinitario*. Collana Strumenti – Patristica 4, Venezia 2015, p. 16). Posto ciò, anche Boezio, per designare il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo, preferisce il vocabolo «persona», caro ai latini, introdotto all'inizio del III secolo da Tertulliano (Tertulliano, *Adv. Prax.* 2; 7; 11).

²⁹ A. Crocco, *Introduzione a Boezio*, Napoli 1975, p. 78.

piuttosto la stessa giustizia e la stessa grandezza (*idem est esse Deo quod justo... idem est enim esse Deo quod magno*). Anche le altre categorie, aggiunge il filosofo romano, “non si predicano nello stesso modo di Dio e delle altre realtà”³⁰. E via via, riflette su ciascuna di esse per definire se e come, al netto della semplicità, e quindi della spiritualità e dell’eternità, possano acquisire un significato idoneo. Ne risulta che, posta l’ultrasostanza, la qualità e la quantità rappresentano entità sostanziali, ma identiche ad essa; mentre le altre categorie sono accidenti predicabili di Dio solo metaforicamente. A tal proposito, le parole del filosofo sono assai chiare: “Alcune [categorie] invero indicano per così dire la realtà, altre in certo qual modo le circostanze della realtà; e quelle mostrano la realtà sostanziale di quel che predicano, queste invece individuano in qualche modo qualche cosa di non sostanziale ma piuttosto di estrinseco. Perciò quelle predicazioni che designano l’essere son dette «predicazioni secondo la realtà (*secundum rem*)»; e quando si riferiscono a dei soggetti, son chiamate «accidenti secondo la realtà (*vocantur accidentia secundum rem*)», quando invece si riferiscono a Dio, che non è soggetto (*subjectus non est*), allora la predicazione vien chiamata «secondo la sostanza della realtà (*secundum substantiam rei*)»³¹.

Almeno nella sostanza, il Vescovo d’Ippona era giunto a un risultato analogo in una delle sezioni più impegnative, dal punto di vista speculativo/filosofico, del suo trattato sulla Trinità³²; e una posizione non dissimile fu assunta dall’Arcivescovo di Canterbury, nella grandiosa teologia filosofica del *Monologion*³³. L’ingegnosa applicazione delle categorie a Dio, operata mediante l’interazione con nozioni neoplatoniche, quali la trascendenza divina, la semplicità, l’unità, la spiritualità e l’eternità, costituisce un momento assai elevato del pensiero cristiano, sia dal punto di vista dell’elaborazione metafisica che di quella teologica.

δ) La disamina boeziana delle categorie culmina nell’analisi della *relatio* (cap. V), la quale, opportunamente adeguata, verrà predicata delle singole Persone, sì da assicurarne sia la consistenza ontologica, sia la compatibilità con l’unità dell’essenza divina. Seguiamo rapidamente il nuovo guadagno speculativo del nostro filosofo. Il quale, anzitutto, si chiede se la relazione sia un attributo della sostanza, come la qualità e la quantità, o sia un accidente, una realtà estrinseca alla medesima, come le restanti categorie. La risposta verte sulla seconda possibilità quindi sull’accidente, e viene così esemplificata: il padrone è tale rispetto al servo; tolto il servo, e quindi tolta la relazione, il padrone cessa di essere padrone, ma non cessa di essere, ovvero la sua sostanza rimane inalterata. Così L. Obertel-

³⁰ Boezio, *De Trin.* IV,42.

³¹ *Ibid.*, IV, 94-100. Anche altrove, nell’ambito della logica, l’autore ripete la stessa lezione: l’accidente è un attributo estrinseco e variabile, la cui presenza o assenza non altera la natura alla quale inerisce, al punto da poter essere addirittura separabile da essa (cfr. Boezio, *Comm. in Porph. Isag.* IV,17).

³² Cfr. Agostino d’Ippona, *De Trin.* V,5,6; V,8,9.

³³ Cfr. Anselmo d’Aosta, *Mon.* III,15-28. Sul confronto tra la posizione agostiniana, boeziana e anselmiana circa l’impiego delle categorie in teologia, cfr. I. Sciuto, (cur.), *Anselmo. Monologio e Proslogio* (Bompiani testi a fronte), Milano 200, pp. 20-25.

lo: “la relazione in quanto tale è soltanto un riferirsi a qualche cosa, senza interferire con la sua sostanza, ossia con quello che la tal cosa in se stessa è”³⁴. Posto ciò, Boezio riporta tale concetto alla questione delle Persone: “Se dunque il Padre e il Figlio sono predicati secondo la categoria di relazione (*ad aliquid dicuntur*), e non differiscono in nulla (*nihilque aliud*), come si è detto, altro che per la sola relazione (*nisi sola relatione*) [...] non darà luogo ad un’alterità delle realtà di cui vien detta (*non faciet alteritatem rerum*), ma, se così può dirsi [...] delle persone (*personarum*)”³⁵. La relazione, in quanto tale, non altera la sostanza; e quindi le tre Persone, in quanto relazioni, non alterano l’unità della sostanza divina. Così, grazie alla nozione di *relatio*, trova una giustificazione razionale la coesistenza di unità e trinità, ovverosia la loro simultaneità non risulta contraddittoria. Mono-teismo e Trinità, dunque, vengono entrambi preservati – tuttavia ciò comporta, e inevitabilmente, l’impiego di un linguaggio che indica composizione tra sostanza e accidenti³⁶.

Qui, dunque, la giustificazione razionale della fede trinitaria non avviene mediante il numero, che viene evocato solo in conclusione, bensì attraverso la filosofia aristotelica. L’operazione boeziana è chiara: la questione teologica delle Persone, viene tradotta nella nozione filosofica di relazione; e perseguendo la piena intelligibilità di questa, l’autore cerca la comprensione razionale di quella. Insomma, si avvale della mediazione delle *Categorie* per giustificare razionalmente il dogma.

Torniamo al *De Trinitate*. Giunto alla conclusione, avendo assicurato l’unità divina rispetto alle Persone, l’autore deve assicurarla rispetto alla generazione e alla spirazione. Esse, evidentemente, procedono dall’essenza, e da Dio può procedere solo Dio; ma siccome Questi, rispetto a Se Stesso, non si differenzia né per il genere, né per la specie, né per il numero, sarà sempre e comunque uno. D’altronde le realtà numerabili, ancorché ripetute, danno sempre uno.

Nell’ultimo paragrafo (cap. VI), l’autore riprende il tema della predicazione dei nomi, secondo la sostanza e secondo la relazione, ove i primi si dicono automaticamente di ciascuna Persona, mentre i secondi sono esclusivi: se detti del Padre, riguardano solo il Padre; se detti del Figlio, riguardano solo il Figlio; se detti dello Spirito Santo, riguardano solo lo Spirito Santo. Scrive: “Così la sostanza mantiene l’Unità, la relazione costituisce la molteplicità della Trinità; e perciò si applicano singolarmente e separatamente soltanto i termini che riguardano la relazione (*atque ideo sola sigillatim proferuntur atque separatim quæ relationis sunt*)”³⁷. In precedenza, Boezio aveva trattato questa tematica nell’*Utrum Pater*.

L’analisi della nozione di relazione, il suo impiego in ambito trinitario, e pre-

³⁴ L. Obertello, (cur.), nota n. 33 in Boezio. *La consolazione della filosofia. Gli opuscoli teologici*, p. 375.

³⁵ Boezio, *De Trin.* V,30-37.

³⁶ Cfr. G. Baget-Bozzo, *La Trinità* (Saggi), Firenze 1980, p. 113: “Sorge così una discrepanza tra la professione di fede e l’interpretazione metafisica del linguaggio che la definisce”. Ma si tratta, probabilmente, di un giudizio troppo severo.

³⁷ Boezio, *De Trin.* VI,6-9.

ciatamente la sua identità con la Persona, sono l'aspetto del trattato boeziano in cui si riflette maggiormente l'influsso agostiniano, nonostante alcuni tratti di indubbia originalità³⁸. D'altronde è lo stesso Boezio, nel Proemio del *De Trinitate*, ad evocare esplicitamente l'*auctoritas* del Vescovo d'Ippona, ove, rivolgendosi al suocero Simmaco, destinatario dell'opuscolo, dice: "Ti prego tuttavia di esaminare anche questo, se gli elementi speculativi (*semina rationum*) tratti dagli scritti del beato Agostino abbian recato qualche frutto venendo nella mia mente"³⁹. Il contesto suggerisce che l'autore si stesse riferendo alla lezione trinitaria agostiniana, e quindi quantomeno all'opera sulla Trinità. Tuttavia è plausibile che la conoscenza boeziana delle opere agostiniane andasse oltre⁴⁰, e in effetti, quasi ogni passo del *De hebdomadibus* sembra avere un corrispettivo agostiniano⁴¹; e lo stesso opuscolo, oggetto della presente ricerca, rivela "in almost all its particular detail a mosaic of phrases from Augustine, especially *De Trinitate* V and *City of God* XI,24", come sostiene Chadwick⁴². Ad ogni modo, circa il profilo ontologico della relazione, Boezio si esprime con rilevante originalità. Egli insiste sull'identità tra relazione e accidente, giacché quest'ultimo, non producendo mutazioni nella sostanza, non altera l'unità divina; e così, la simultaneità di unità e trinità diviene intelligibile e razionalmente coerente. Senza detta identità, l'autore non potrebbe risolvere la propria dimostrazione dialettica. Al contrario, Agostino afferma che *nihil accidens in Deo, quia nihil mutabile*⁴³; ora, le tre relazioni divine, in quanto divine, non mutano, e dunque non sono annoverabili tra gli accidenti. E continua: il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo si dicono secondo la relazione, non secondo la sostanza, *quod tamen relativum non est accidens, quia non est mutabile*⁴⁴. Evidentemente, i due pensatori hanno obiettivi teoretici diversi: Boezio persegue la giustificazione razionale dell'unità divina; Agostino intende conferire un'adeguata consistenza ontologica pure alle Persone. Tra l'altro, essi attuano scelte metodologiche inverse: il filosofo romano raggiunge il proprio obiettivo radicalizzando la lezione aristotelica, mentre il Vescovo d'Ippona deve relativizzarla, e piegarne la logica alle superiori esigenze della fede⁴⁵. Tutto ciò dimostra, una volta in più, l'originalità speculativa di Boezio rispetto alle sue fonti; e, in modo precipuo, l'esito talvolta personale della sua teologia trinitaria rispetto a quella di Agostino⁴⁶.

³⁸ Cfr. H. Chadwick, *Boethius. The consolations of music, logic, theology, and philosophy*, Oxford 1990, p. 212, che rileva, tuttavia, la maggiore precisione boeziana nell'identità linguistica tra Relazione e Persona.

³⁹ Boezio, *De Trin.* Proem. 30-31.

⁴⁰ Cfr. A. Trapè, «Boezio teologo e S. Agostino», in L. Obertello, (cur.), *Atti. Congresso internazionale di studi boeziani*, Roma 1981, pp. 15-25.

⁴¹ Cfr. L. Obertello, (cur.), nota n. 4 in Boezio. *La consolazione della filosofia. Gli opuscoli teologici*, p. 359.

⁴² H. Chadwick, *Op. cit.*, p. 212.

⁴³ Agostino d'Ippona, *De Trin.* V,4,5.

⁴⁴ *Ibid.*, V,5,6.

⁴⁵ Cfr. F. Courth, *Il mistero del Dio Trinità* (Amateca. Manuali di teologia cattolica. Di fronte e attraverso 331), Milano 1993, p. 195.

⁴⁶ Cfr. V. Schürr, «Die Trinitätslehre des Boethius im Lichte der "Skytischen Kontroversen"» in

3. Sintesi filosofica

Come anticipato nel primo paragrafo, e mostrato nel secondo, il processo dialettico del *De Trinitate* è di natura eminentemente filosofica, giacché il ragionamento viene sviluppato con nozioni desunte dai filosofi, che impegnano la ragione e non la fede – lo dice lo stesso autore, laddove dichiara di aver attinto a profonde dottrine filosofiche (*idcirco stylum brevitate contraho, et ex intimis sumpta philosophiæ disciplinis novorum verborum significationibus velo*)⁴⁷. Egli, evidentemente, persegue la coerenza logica e la trasparenza razionale, il che esclude l'inserimento di postulati non evidenti, quali gli articoli della Rivelazione. Con essa, la *ratio* boeziana ha un rapporto solo esterno/estrinseco: la fede insegna la verità, pone l'oggetto teoretico, indica i contenuti; la ragione ha l'onere di dimostrarli dialetticamente, di condurli alla chiarezza filosofica, di tradurli in proposizioni razionali. Nel caso qui trattato, la fede insegna che v'è un solo Dio in tre Persone, e la ragione rielabora filosoficamente detto insegnamento, sì da superare l'atto del credere nell'atto del comprendere. Sostanzialmente, il *De Trinitate* sviluppa la fede trinitaria col metodo della teologia naturale. Così, dal punto di vista categoriale, o secondo il genere, tale *opusculum* risulta simile al libro XII della *Metafisica*, per citare il più chiaro degli esempi; e quindi andrà pensato secondo il modello della teologia filosofica. E andrà compreso in analogia alla razionalità della stessa *Consolatio*, che per via dimostrativa procede alla costituzione di un complesso sistema metafisico, culminante in una rigorosa teologia naturale. Insomma, la teologia del *De Trinitate* non andrà assimilata, e in nessun caso, alla teologia dogmatica o a quella biblica, pena l'anacronismo più inammissibile.

Tuttavia, a ben vedere, l'ambito della dimostrazione non include la questione trinitaria nella sua interezza: l'autore argomenta l'unicità di Dio, l'unità della sostanza divina, lo statuto ontologico delle relazioni e la compatibilità di unità della sostanza e molteplicità delle Persone; ma il fatto che quest'ultime esistano, resta un assunto indimostrato. Boezio non dimostra l'esistenza delle Persone, si limita a giustificarne razionalmente la compostibilità con l'unità della sostanza. Più esattamente, alla sostanza divina che si realizza in tre relazioni, il *De Trinitate* non applica nessun modello di dimostrazione: né il *quia*, che procede dagli effetti alla causa, né tantomeno il *propter quid*, che procede dalla causa agli effetti, e quindi ne omette tanto il «che» quanto il «perché», per concentrarsi sul «come» della compostibilità. La contezza dell'esistenza delle Persone, pertanto, necessita dell'irriducibile concorso della fede. Commenta d'Onofrio che «le esplicitazioni razionali della verità dei dogmi, in sé superiori a ogni determinazione logica, non potranno tuttavia che essere limitate e imperfette»⁴⁸.

Nell'*opusculum* sulla Trinità, scrive C. Leonardi, «si accentua [...] il mo-

Forschungen zur Christlichen Literatur und Dogmengeschichte 18, Paderborn 1935, pp. 97-100.

⁴⁷ Boezio, *De Trin.* Proe. 16-17.

⁴⁸ L. d'Onofrio, *Op. cit.*, p. 126.

mento monoteistico su quello trinitario, e dunque la teologia naturale su quella neotestamentaria⁴⁹. Infatti, il problema del filosofo romano è soprattutto quello del Dio uno, e solo in secondo luogo quello della divinità delle Persone⁵⁰; e dunque “la sua attenzione è strettamente unitarista [...] Boezio ha interesse a garantire, anche e proprio quando parla delle persone trinitarie, l’unità divina”⁵¹. E ciò avvenne non tanto, o non soltanto, per l’implicita ammissione di un intrinseco limite della razionalità umana, ma per motivi controversistici dai risvolti politici: il teopaschismo mediato dalla posizione dei monaci sciti, e l’arianesimo dei dominatori goti⁵². Anche Lluch-Baixaui postula quest’ordine di ragioni, ma vede un riferimento, piuttosto che agli sciti o agli ariani, al politeismo: “[Boezio] nella sua trinitologia diede la precedenza al momento monoteistico rispetto a quello trinitario. Questo forse era dovuto al fatto che in una società semi-pagana la pluralità degli dei era normale e in chi era in qualche misura influenzato dal neoplatonismo la pluralità degli esseri celesti era un assioma accettato”⁵³, si pensi a Proclo. In ogni caso, per restare al dato di fatto, rileviamo con Baget-Bozzo che “la formalizzazione dell’unità è andata più innanzi in Boezio rispetto ad Agostino”⁵⁴, che pure aveva sviluppato la riflessione trinitaria a partire dall’essenza piuttosto che dalle Persone, o dalla Persona del Padre, come avevano fatto gli orientali e lo stesso Ilario di Poitiers.

Il *De Trinitate*, dunque, più che sviluppare un corrispettivo filosofico/razionale del dogma trinitario, ne mostra l’intrinseca ragionevolezza, giustificando con rigore logico l’affermazione, in apparenza critica, della simultaneità di unità e trinità. Così, nella chiarezza razionale non vien risolto l’intero dogma, bensì solo l’elemento di maggiore difficoltà. Posto ciò, siccome l’autore non dichiara le proprie intenzioni iniziali, cioè la finalità precipua del progetto filosofico intrapreso, è impossibile valutare l’adeguamento tra questo e la sua realizzazione concreta, ovvero il guadagno teoretico conseguito col *De Trinitate*; di conseguenza, la mancata dimostrazione dell’esistenza delle Persone non consente, a nostro avviso, di evocare l’aporia. In tale *opusculum*, peraltro, la speculazione boeziana si dispiega con grande profondità filosofica e spiccato concorso di erudizione, qualificandosi come prodotto intellettuale dall’elevato profilo razionale. E senz’altro, la rilettura filosofica della fede trinitaria rappresenta un momento speculativo in grado di interessare sia il credente che lo studioso.

4. La scelta del sapere dimostrativo

A motivo della tensione razionalistica che lo caratterizza, il *De Trinitate* di

⁴⁹ C. Leonardi, «La controversia trinitaria nell’epoca e nell’opera di Boezio», in L. Obertello, (cur.), *Atti. Congresso internazionale di studi boeziani*, p. 119.

⁵⁰ Cfr. «Ibid.».

⁵¹ «Ibid.».

⁵² Cfr. «Ibid.», pp. 119-120.

⁵³ M. Lluch-Baixaui, *Op. cit.*, p. 76.

⁵⁴ G. Baget-Bozzo, *Op. cit.*, p. 113.

Boezio rappresenta un *unicum* rispetto alla produzione trinitaria del suo tempo. Quest'ultima, in effetti, andava concretizzandosi o come ricerca esegetica, o come approfondimento teologico – il secondo, soprattutto nell'area greca. Scrive C. Micaelli: “la speculazione teologica, al tempo di Boezio, si stava progressivamente concentrando sull'approfondimento degli enunciati dogmatici dei Concili ecumenici o sull'esame di altre eventuali formulazioni dottrinali: la discussione tendeva sempre più a svolgersi non secondo il criterio della evidenza scritturistica, ma secondo quello della coerenza logica e della compatibilità con i postulati metafisici”⁵⁵. D'altronde resta vera anche la lezione del Congar, secondo il quale la teologia, fino alla fine del XII secolo, sarà essenzialmente biblica, al punto da venire appellata *sacra pagina* o *sacra scriptura*⁵⁶. Si pensi al *Contra Fabianum* di Fulgenzio, o più genericamente alla sua produzione antiariana: coevo di Boezio, il Vescovo di Ruspe si presenta quale erede del Vescovo d'Ippona riproponendo la questione trinitaria mediante l'esegesi, nonché attraverso la valorizzazione delle varie strutture triadiche dell'anima e del corpo. Il modello rappresentato dal *De Trinitate* boeziano, pertanto, non è riconducibile né alla prima tipologia di scritti, volta all'approfondimento dogmatico, né alla seconda, dal carattere biblico/esegetico. Al limite, può essere inteso come una rigorizzazione in senso filosofico delle opere dogmatiche, ma non come una di esse.

Mancando di un precedente vero e proprio, la domanda diviene ancor più radicale: perché l'autore pose la questione trinitaria nell'orizzonte della pura razionalità? Una risposta potrebbe provenire dal contesto storico: l'autore intendeva elevare alla chiarezza logica/razionale i nessi concettuali della teologia trinitaria, per favorire il confronto tra cattolici e sciti, e quindi la ricomposizione di un fronte ortodosso trasversale, unito e solidale da Occidente a Oriente, rispetto alla minaccia ariana costituita dai goti⁵⁷.

A nostro avviso, tuttavia, il motivo ultimo risiede altrove, ossia nella concezione boeziana delle scienze speculative, espressa al principio del capitolo II⁵⁸ – significativamente verso l'inizio del trattato. Ivi, in parte approssimando la lezione aristotelica⁵⁹, l'autore divide la filosofia speculativa in tre parti, che sono la fisica (*naturalis*), la matematica (*mathematica*) e la teologia (*theologica*); poi specifica le determinazioni ontologiche dei rispettivi oggetti, e fa corrispondere a ciascuna un proprio metodo. Così, la teologia studia realtà prive di movimento, astratte e

⁵⁵ C. Micaelli, *Op. cit.*, p. 14. Cfr. *Ibid.*, p. 28.

⁵⁶ Cfr. Y. Congar, *Théologie*, in J. M. A. Vacant, E. Mangenot, E. Amann (dir.), *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Parigi 1946, voll. XV/1, col. 354.

⁵⁷ Cfr. C. Leonardi, «Op. cit.», pp. 113-115.

⁵⁸ Anche altrove, cfr. Boezio, *Comm. in Porph. Isag.* I,3. Cfr. J. Marenbon, (ed.), *Boethius*, Oxford 2003.

⁵⁹ Cfr. Aristotele, *Met.* E1 passim. L'autore acquisì tale concezione col commentare il *corpus* logico di Aristotele e Porfirio; così, la matematica, e in essa tutte le scienze del *quadrivium* in quanto riconducibili al numero, diveniva una suddivisione della filosofia teoretica. In precedenza, ovvero ai tempi delle due *institutiones*, egli aveva considerato le scienze quali momenti propedeutici alla filosofia, come da lezione agostiniana, cfr. L. Obertello, «Motivi dell'estetica di Boezio», in L. Obertello, *Boezio e dintorni. Ricerche sulla cultura altomedievale* (Biblioteca medievale – sezione studi), Firenze 1989, p. 144.

separabili, qual è, per l'appunto, la sostanza divina in quanto priva di materia; e il suo metodo appropriato è quello intellettuale (*intellectualiter*), "poiché non fa uso dell'immaginazione, ma dell'intelletto, per contemplare la forma divina, che è puro essere"⁶⁰. E' chiaro, pertanto, che si tratti di teologia naturale/razionale, giacché il suo oggetto è configurato con categorie filosofiche, e il suo metodo verte sull'intelletto e non sulla fede. D'altronde, in questa concezione epistemologica, la teologia non è che il momento più elevato dell'ampia articolazione della filosofia. Ora, se i massimi parametri del sapere speculativo sono questi, per elevare la conoscenza trinitaria al rango di autentico sapere era necessario, nell'ottica di Boezio, ricondurre questa a quelli, alle loro categorie filosofiche, al loro metodo razionale; occorreva rielaborarla e risolverla nella sola ragione, trasformandola in un sapere filosofico. È per questo che nel *De Trinitate* non figurano citazioni bibliche, e la formula atanasiana viene posta solo come premessa: il resto del testo, per l'appunto, compie lo sforzo teoretico del passaggio dalla fede alla ragione. Insomma, è per elevare la fede trinitaria al rango di autentico sapere, che Boezio ne intraprende la razionalizzazione; o, come sintetizza B. Mondin, "La preoccupazione di Boezio è quella di conferire rigore scientifico alla verità cristiana"⁶¹.

Non va sottovalutato, inoltre, l'*input* esercitato dalle fonti. Si pensi alla metafisica di Proclo, alla sua raffinata elaborazione, alla sua complessa articolazione, che aveva costituito un grandioso corrispettivo razionale, una giustificazione filosofica e un supporto teoretico alla religione classica. E si pensi alla grande architettura dialettica con cui lo stesso Proclo e Ammonio di Ermia, suo discepolo, avevano affrontato il problema della conoscenza divina – che, in effetti, Boezio riprende nel libro V del *De consolatione philosophiæ*⁶². Questi modelli di alta razionalità, non lo spronavano ad immettere nella fede un più cospicuo importo di ragione?

In questo senso, va discusso anche il rapporto tra Boezio e Agostino. Posta la suddetta dipendenza del primo dal secondo, relativa ai contenuti, va sottolineata l'alterità delle posizioni epistemologiche. In effetti, nell'opera sulla Trinità del Dottore d'Ipbona, non figura l'intenzione di dimostrare filosoficamente la dimensione triadica di Dio; e la questione trinitaria vi viene affrontata: nella prima sezione (libri I-IV), mediante l'esegesi biblica; nella seconda sezione (libri V-VII), mediante l'analisi teologica del dogma; nella terza sezione (libri IX-XV), mediante le analogie trinitarie dello spirito umano. Ora, mentre al primo approccio è assimilabile il *De fide catholica* e al secondo l'*Utrum Pater*, al terzo non è assimilabile il *De Trinitate* del filosofo romano. La terza sezione del capolavoro agostiniano, infatti, propone un modello di conoscenza trinitaria autonomo dalla fede, ma si tratta, per l'appunto, di una conoscenza analogica, ben diversa dalla

⁶⁰ L. Obertello, (cur.), nota n. 11 in Boezio, *La consolazione della filosofia. Gli opuscoli teologici*, p. 362.

⁶¹ B. Mondin, *Storia della Teologia* vol I, Bologna 1996, p. 480.

⁶² Cfr. L. Obertello, «Proclo, Ammonio di Ermia e Boezio sulla conoscenza divina», in L. Obertello, *Boezio e dintorni. Ricerche sulla cultura altomedievale*, pp. 157-178.

rigorosa dimostrazione logica/dialettica che tende ad emergere dall'*opusculum* boeziano. Alla presente comparazione manca ancora il libro VIII, che teorizza gli sviluppi spirituali e mistici della ricerca trinitaria⁶³; ebbene, negli *opuscula* del *magister officiorum* non v'è nessun passo parallelo, nemmeno implicito. Dunque, dal punto di vista epistemologico, il *De Trinitate* boeziano non ha alcun corrispettivo nel *De Trinitate* agostiniano.

Tuttavia, quelli or ora elencati non sono gli unici orientamenti metodologici adottati dall'Ipponate. Al contrario, dalla sua vasta produzione emergono diversi paradigmi del rapporto tra fede e ragione; le opere giovanili, ad esempio, manifestano un razionalismo – almeno intenzionale – non dissimile da quello del *De Trinitate* boeziano⁶⁴. Per il convertito di Tagaste, se l'*auctoritas* fornisce un indispensabile indirizzo⁶⁵, è la *ratio* la scaturigine unica della conoscenza, infatti conoscere è altra cosa dal credere (*scire autem aliud est*)⁶⁶. E detta conoscenza, per esser tale, deve eguagliare il rigore della matematica, e conseguire il grado di certezza dei rapporti tra numeri o tra figure geometriche⁶⁷. E' in tal guisa che il filosofo deve conoscere Dio e l'anima⁶⁸; e di Dio, precipuamente la dimensione trinitaria⁶⁹. Non a caso, dunque, si è parlato di «razionalismo agostiniano»⁷⁰. Ebbene, una siffatta epistemologia non sembra divergere da quella emersa dall'*opuscolo* boeziano. Con ciò, non intendiamo stabilire un influsso diretto dei *Dialogi* sul *De Trinitate*; ma, persuasi che Boezio abbia avuto una diffusa conoscenza delle opere agostiniane, non limitata alla sola opera sulla Trinità, detto influsso può essere ragionevolmente ipotizzato. Ciò, evidentemente, andrebbe provato anzitutto in sede filologica; con la presente, tuttavia, possiamo offrire uno spunto per la ricerca. Ebbene, nel primo commento all'*Isagoge*, Boezio dà questa definizione della filosofia: *est enim philosophia amor et studium et amicitia quodammodo sapientiae*⁷¹. E altrove, ovvero in *De institutione musica* I,1 e nel *De institutione arithmetica* I,1, ripete il medesimo concetto con parole simili. Si tratta, evidentemente, della definizione tradizionalmente attribuita a Pitagora, strutturata sull'etimologia del sostantivo «philosophia»; ora, è plausibile che Boezio l'abbia acquisita dal neopitagorico Nicomaco di Gerasa⁷², al quale si era largamente ispirato per la composizione delle suddette *institutiones*. E' pur vero, d'altronde, che la medesima definizio-

⁶³ Cfr. A. Trapè, Agostino. *L'uomo, il pastore, il mistico*, Roma 2001, pp. 327-329.

⁶⁴ Cfr. V. Ceci, «Filosofía, Sabiduría y Trinidad en las primeras obras de san Agustín», in E. Eguiar-te, (dir.), *Augustinus* LXIV, Madrid 2019, pp. 221-246.

⁶⁵ Cfr. Agostino d'Ipbona, *De ord.* II,9,26.

⁶⁶ Cfr. Id., *Solil.* I,4,9.

⁶⁷ Cfr. Id., *Contra acad.* II,3,9; *De ord.* II,7,24; *Solil.* I,4,9-1,5,11; *Conf.* VI,4,6.

⁶⁸ Cfr. Id., *De ord.* II,18,47; *Solil.* I,2,7; I,15,27.

⁶⁹ Cfr. Id., *De ord.* II,5,16; *De b. vita* IV,34-35.

⁷⁰ M. Cristiani ne parla finanche nel titolo di un proprio saggio (cfr. M. Cristiani, «Ordo eruditionis. Memoria delle discipline. Tracciati di razionalismo agostiniano» in S. Caroti, A. Strazzoni, (ed.), *Quaderni di Noctua* 3, pp. 156-193).

⁷¹ Boezio, *Comm. in Porph. Isag. ed. prima* I,3.

⁷² Cfr. C. Micaelli, *Op. cit.*, pp. 6-10.

ne figura anche nei Dialoghi di *Cassiciacum*: *Quid est enim philosophia? Amor sapientiæ*⁷³. Se non può essere esclusa la possibilità che Boezio abbia desunto da detti Dialoghi la propria nozione di filosofia, parimenti non può essere escluso che da essi abbia rilevato la *vis* razionalistica.

5. Il Commento di Tommaso d'Aquino

A partire dal IX secolo, con la Scuola Palatina, il medioevo manifestò un acceso interesse per le opere boeziane, e il loro autore fu elevato al rango delle *auctoritates* – se si eccettua, ovviamente, la differenza di alcuni irriducibili antidialettici come Otloh von Sankt Emmeram. La *Consolatio*, ma soprattutto gli *opuscula*, vennero sistematicamente studiati e frequentemente commentati e citati. Inutile ripetere, in questa sede, la considerevole serie di personaggi e di studi dediti all'assimilazione del pensiero boeziano, già rilevata da ottime ricerche⁷⁴. Ma nel XIII secolo, probabilmente a motivo dell'avvenuta acquisizione, tale interesse appariva nettamente in declino, al punto che sul nostro opuscolo venne realizzato un solo commento, il *Super Boetium De Trinitate* di Tommaso d'Aquino⁷⁵. Si tratta, peraltro, di un'opera incompiuta: l'Aquinate curò solo l'esposizione del Proemio e il commento del primo capitolo e di una parte del secondo, e tralasciò i restanti quattro. Ciascuna delle tre sezioni realizzate risulta divisa in due *quæstiones*, a loro volta suddivise in quattro *articula*, per un totale, quindi, di sei *quæstiones* e ventiquattro *articula*. Gli articoli sono strutturati secondo la composizione tipica, quindi in tre parti -ove, posto un problema, la prima costituisce una proposta di soluzione; la seconda ne realizza la negazione («sed contra»); e la terza presenta la soluzione definitiva ovvero quella affermata dall'autore («responsio»), che include anche la confutazione degli argomenti contrari («ad argumenta»). Insomma, il *Commento al De Trinitate* riflette una prassi d'insegnamento tipicamente scolastica, che ritroviamo, ad esempio, nello *Scriptum super libros Sententiarum*; e tuttavia non è chiaro, ed è difficilmente indagabile, se detto commento sia la trascrizione di una serie di lezioni tenute dal *magister* o semplicemente un'opera che ricalchi la prassi scolastica⁷⁶. A prescin-

⁷³ Id., *Contra acad.* 2,3,7; Cfr. *De ord.* 1,11,32; *Conf.* 3,4,8.

⁷⁴ Cfr. J. Beumer, *El método teológico*, in M. Schummaus, A. Grillmeier, (edd.), *Historia de los Dogmas* I,6 (BAC), Madrid 1977; L. d'Onofrio, «Agli inizi della diffusione della *Consolatio* e degli *Opuscula* sacra nella scuola tardo-carolingia: Giovanni Scoto e Remigio di Auxerre», L. Obertello (cur.), *Atti. Congresso internazionale di studi boeziani*, Roma 1981, pp. 343-354; M. Lluch-Baixaui, *Op. cit.*, pp. 135-143.

⁷⁵ J-P. Torrell, *Amico della verità. Vita e opere di Tommaso* (Domenicani 26), Bologna 2017, p. 521. Su tale commento cfr. i recenti studi di A. Acerbi, «Aquinas's Commentary on Boethius's "De Trinitate"», in *The Review of Metaphysics* 66/2, 2012, pp. 317-338; e di D. Hall, *The Trinity. An analysis of St. Thomas Aquinas' "Expositio" of the "De Trinitate" of Boethius* (Studien und texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 33), Leida 1992.

⁷⁶ Cfr. P. Porro, (cur.), *Introduzione in Tommaso. Commenti a Boezio* (Testo latino a fronte – 107), Milano 2007, pp. 8-11.

dere da ciò, notiamo che l'altro commento dedicato a Boezio, ovvero l'*Expositio super Boetium de Ebdomadibus*, come suggerisce lo stesso titolo, è costituito dalla sola esposizione del testo, una proposizione alla volta, secondo il metodo impiegato anche nei commentari delle opere aristoteliche. Rileviamo, infine, l'incertezza relativa alla datazione e alla collocazione geografica della stesura del *Super Boetium De Trinitate*, nonché l'improbabilità di ulteriori chiarimenti in merito⁷⁷.

Perché realizzare il commento di un'opera già assimilata e ormai desueta? Evidentemente, Tommaso fu mosso da un fine precipuo. Egli conosceva bene la produzione del filosofo romano, infatti "impiegò volutamente le definizioni boeziane di natura e persona, felicità, eternità, provvidenza e accolse molti dei suoi argomenti speculativi"⁷⁸. Articolò la cristologia e la teologia trinitaria della *Summa theologiæ* su quella, rispettivamente, del *Contra Eutychen et Nestorium*⁷⁹ e del *De Trinitate*⁸⁰. Eccetera. Posto ciò, l'approccio razionalistico dell'opuscolo sulla Trinità doveva essergli noto e, evidentemente, risultargli critico. Scrive Hankey: "According to Thomas, whereas the argument of Augustine's *de Trinitate* in a complex of reason and authority and others use only authority, Boethius chooses the remaining alternative, reason alone"⁸¹. Al contrario, l'Aquinate era persuaso che la Trinità andasse studiata secondo la ragione nella fede, e non secondo la ragione naturale. Così – questa è la tesi che proponiamo – la propria posizione ove un'*auctoritas* affermava quella inversa, per emendare questa con quella. Ciò spiegherebbe anche l'interruzione del lavoro: Tommaso si limitò a commentare quella parte del trattato boeziano che gli permetteva di realizzare tale scopo; infatti, dopo aver affermato l'impossibilità di conoscere la Trinità senza l'ausilio della fede, giungeva a commentare il secondo capitolo boeziano, ovvero la divisione delle scienze, per introdurre la teologia della rivelazione, e lì si arrestava. Così, attraverso il recupero e il commento del *De Trinitate*, assecondava e incrementava, fino a porre la parola definitiva, le tendenze culturali e teologiche del proprio tempo. Infatti, dopo Anselmo d'Aosta e Riccardo di San Vittore, che avevano proposto una dimostrazione razionale della dimensione trinitaria di Dio⁸², si fece spazio una certa tendenza al ridimensionamento: l'accademismo di Giovanni di Salisbury; la ricerca del rigore metodologico in teologia, intrapresa da Nicola di Amiens e da

⁷⁷ Cfr. *Ibid.*

⁷⁸ M. LLuch-Baixaui, *Op. cit.*, p. 140.

⁷⁹ Cfr. *Ibid.*

⁸⁰ Cfr. W. J. Hankey, «The De Trinitate of St. Boethius and the structure of the Summa Theologiæ of the St. Thomas Aquinas», in L. Obertello (cur.), *Atti. Congresso internazionale di studi boeziani*, Roma 1981, pp. 367-375.

⁸¹ «*Ibid.*», p. 368.

⁸² Scettico e forse eccessivamente severo è il giudizio del Kasper, che parla di un "ottimismo intellettuale forse esagerato", cfr. W. Kasper, *Il Dio di Gesù Cristo* (Biblioteca di teologia contemporanea 45), Brescia 2003, p. 357.

Alano di Lilla; e soprattutto una prima distinzione tra verità di ragione e verità di fede, proposta dallo stesso Alano⁸³, ne sono le tracce più evidenti.

Entriamo rapidamente nel merito del commento al *De Trinitate*, e quindi della posizione trinitaria del *Doctor Angelicus*. Che scrive: “Si deve dire che il fatto che Dio sia uno e trino è soltanto oggetto di fede (*est solum creditum*), e non può in alcun modo essere provato dimostrativamente (*et nullo modo potest demonstrative probari*), per quanto al riguardo si possano addurre alcuni argomenti, comunque non necessari e neppure molto probabili, se non per chi già crede”⁸⁴. Ciò risulta chiaro (*patet*) giacché, nello stato attuale (*in statu vie*), la ragione naturale (*naturalis ratione*) conosce Dio esclusivamente dai suoi effetti, quindi come Causa⁸⁵; ma tale è il Dio uno, non il Dio trino: “la Trinità delle persone [...] non può essere percepita a partire dalla stessa causalità divina, dal momento che quest’ultima è comune a tutta la Trinità (*cum causalitas sit communis toti Trinitati*) [...] Perciò in nessun modo si può provare in modo dimostrativo (*demonstrative probari*) che Dio sia uno e trino”⁸⁶. La medesima posizione viene ribadita nella *Summa theologiæ*, ove afferma che la ragione, senza la fede, non può conoscere la Trinità, giacché conosce Dio in quanto causa del mondo, ma Egli lo è in quanto uno nell’essenza, non in quanto trino nelle persone. E quindi – aggiunge – le triadi concepite da Aristotele, dai platonici, dal Trismegisto e da altri ancora, non sono realmente pertinenti al Dio trino⁸⁷ – peraltro, anche nel commento al *De Trinitate* allude all’inadeguatezza di taluni modelli metafisici avanzati dai filosofi pagani, soprattutto per l’impossibilità di far corrispondere l’*Anima mundi* allo Spirito Santo⁸⁸. Con tale insegnamento, l’Aquinato è persuaso di accordarsi sia con la Sacra Scrittura (*Eb.* 11,1), sia con l’autorità dei padri (Ambrogio, *De fide* I,10,64).

Con ciò, egli ha inteso separare la *ratio naturalis* dalla Trinità; ma v’è un’altra razionalità, che suppone la fede e che viene esercitata all’interno dei suoi articoli, ed è pertinente allo studio della Trinità. Non può, evidentemente, risolvere il dogma nella chiarezza razionale, ma può comprenderlo nei termini in cui la fede lo pone. Si tratta, dunque, di una ragione teologica. Ed è proprio della fondazione di tale teologia, distinta da quella filosofica di cui parla Boezio secondo la lezione aristotelica, che si occupa la parte successiva del *Super Boetium De Trinitate*⁸⁹.

Esposta nel capitolo II del *De Trinitate*, la tripartizione delle scienze speculative, e i rispettivi metodi, vengono affrontati da Tommaso nella quinta e sesta *quæstiones* del proprio Commento, quindi nella sua parte finale. Esattamente, in V,1 si

⁸³ Alano di Lilla, *Contra hæret.* Prol. I,17.

⁸⁴ Tommaso d’Aquino, *In Boet. De Trin.* I,4; trad.: P. Porro.

⁸⁵ Cfr. *Ibid.* Nella medesima *quæstio* (I,2), Tommaso specifica che, mediante gli effetti, Dio può essere conosciuto secondo la via della causalità, dell’eminenza e della rimozione (Cfr. *S. Th.* I,13,1).

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Cfr. *Id.*, *S. Th.* I,32,1.

⁸⁸ Cfr. Tommaso d’Aquino, *In Boet. De Trin.* I,4.

⁸⁹ Tuttavia, di strettamente pertinente alla Trinità, è d’uopo ricordare anche la *Quæstio* III, *articulus* 4, ove l’Aquinato analizza in che modo, secondo la fede cattolica, ciascuna Persona sia Dio, e tutte e tre siano un unico Dio senza distinzione.

interroga sulla idoneità di detta tripartizione; in V,2 tratta l'oggetto della filosofia naturale; in V,3 l'oggetto della matematica; in V,4 quello della teologia; e, nella *quæstio* successiva, come suddetto, affronta la questione dei rispettivi metodi.

Ma restiamo in V,4. Tommaso vi affronta la difficoltà, già aristotelica, dell'apparente duplicità dell'oggetto della metafisica, se sia l'ente in quanto ente o l'ente supremo; o meglio, egli si occupa di giustificarne con maggiore certezza l'unità – discorso che verrà ripreso e integrato nel *Commento alla Metafisica*⁹⁰. E' in questo contesto che l'autore, giunto al *responsio*, introduce la distinzione tra la teologia dei filosofi, ovvero la metafisica o filosofia prima, e la teologia della Rivelazione, che suppone la fede; scrive: “così dunque la teologia o scienza divina è duplice (*duplex*): una in cui le realtà divine vengono considerate non come il soggetto della scienza, ma come i principi del soggetto, e tale è la teologia che viene portata avanti dai filosofi (*et talis est theologia quam philosophi prosequuntur*), e che con altro nome viene chiamata metafisica; l'altra invece che considera le stesse realtà divine per sé, come soggetto della scienza, e questa è la teologia che viene esposta nella Sacra Scrittura (*et hec est theologia que in Sacra Scriptura traditur*)”. Così, la prima studia la Causa partendo dagli effetti, mentre la seconda studia Dio partendo dalla Scrittura; di conseguenza, una adotta un metodo interamente razionale, l'altra suppone la fede.

Così sintetizza P. Porro: Tommaso passa “dalla tripartizione classica delle scienze speculative fissata da Aristotele e Boezio a quella che è una vera e propria quadripartizione, per effetto dello sdoppiamento della scienza divina nelle due discipline [...]: la teologia fondata sulla rivelazione [...] e la «teologia dei filosofi» o metafisica”⁹¹. E aggiunge: “uno degli intenti fondamentali del *Commento* sembra in effetti essere quello di fare spazio, nella divisione tradizionale delle scienze, a una nuova scienza: la teologia cristiana concepita esplicitamente come *scienza speculativa* accanto e anzi al di sopra di quelle filosofiche”⁹² – e quindi conformata, secondo il cosiddetto principio della subalternazione, alla lezione epistemologica degli *Analitici secondi* di Aristotele. In effetti, il commento tommasiano termina proprio con la fondazione della teologia della Rivelazione; ma se, come sostiene il Porro, essa è tra i moventi precipui di tale *Commento*, la nostra ipotesi potrebbe trovare una buona conferma: è plausibile, dunque, che l'Aquinate si accostò al *De Trinitate* per sottrarre lo studio della Trinità al razionalismo, e quindi per assegnarlo all'ambito che riteneva più pertinente, cioè alla teologia della rivelazione, qui per l'appunto fondata. Così, se Boezio, non volendo alterare la tripartizione delle scienze speculative, introduceva lo studio della Trinità nella metafisica; Tommaso, non volendo introdurre lo studio della Trinità

⁹⁰ Cfr. P. Porro, *Tommaso d'Aquino. Un profilo storico-filosofico* (Frecce 136), Roma 2012, p. 391. Un ordinamento del sapere dalla struttura analoga a quello di Aristotele e Boezio, in realtà, figura anche nel *Didascalicon* di Ugo di San Vittore.

⁹¹ *Ibid.*, p. 141.

⁹² *Ibid.*, pp. 141-142.

nella metafisica, alterava la tripartizione delle scienze speculative costituendone una quarta, ritenuta idonea.

Pertanto, l'articolazione trinitaria di Dio non respinge la ragione *sic et simpliciter*, ma solo la ragione filosofica; al contrario, si offre come oggetto della ragione teologica, ovvero di una razionalità che suppone la fede e che interagisce coi suoi postulati, per chiarirli, approfondirne il significato e ordinarne le parti. Se la ragione naturale può dimostrare il *revelatum per accidens*, così costituendo i cosiddetti *preambula fidei*⁹³ quali "argomentazioni estrinseche all'esplicitazione del dato rivelato"⁹⁴, la Trinità ben rappresenta l'irriducibile trascendenza dell'Ulteriore⁹⁵.

⁹³ Cfr. Id., *S. Th.* II,2,1. Essi sono l'esistenza di Dio e i suoi attributi, l'immortalità dell'anima umana, la libertà, la legge morale naturale. Dunque, di Dio, colgono solo l'*an sit*, giacché dagli effetti è impossibile coglierne il *quid sit*.

⁹⁴ G. Barzaghi, *Dio e ragione* (Studi tomistici 6), Bologna 1996, p. 32.

⁹⁵ Sul complesso rapporto tra fede e ragione, e tra il *revelatum per se* e il *revelatum per accidens*, cfr. Tommaso d'Aquino, *Contra gent.* I,2-8.

Le *Lumières* nel pensiero di Hegel La ricezione hegeliana de *Le Neveu de Rameau*

Laura Paulizzi
(École Normale Supérieure – Paris)
laurapaulizzi@gmail.com

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: The Enlightenment in Hegel. Hegel's interpretation of *Le Neveu de Rameau*.

Abstract: This article investigates the importance of the *lumière* not only in the formation of the young Hegel, but more tellingly in the dialectical construction of his system. With this aim in mind, we have chosen to follow an internal track within the Hegelian work, starting with a critical comparison with Denis Diderot, one of the most illustrious exponents of Enlightenment philosophy. The presence of *Le Neveu de Rameau* in the VI section of the *Phenomenology of Spirit* is eloquent. For Hegel, the dialogue represents a precious historical evidence of the pre-revolutionary 18th century, a reflection of an alienating culture. It is this culture that Rameau expresses and which represents the disorientation suffered by the individual in modern era (*Bildung*).

This investigation highlights the dynamics of the relationship between the individual and the collective, between the citizen and the State, a central theme in Hegelian philosophy. When there is no recognition between the individual and collective dimensions, a condition of alienation, which Rameau expresses in his bizarre language, is generated. On the one hand, the Enlightenment coincides with an alienating culture that is the result of a static understanding to be overcome aimed at a rational conciliation; on the other hand, thanks to the critical instruments provided by the *Philosophes*, Hegel was able to build some of the key concepts of his philosophy, in particular, using the paradigmatic character of Rameau.

Keywords: Hegel, *Lumières*, Diderot, *Bildung*, Alienation.

1. *Hegel e le Lumières*

Nella *Fenomenologia dello spirito* Hegel traccia, mediante un *excursus* storico-filosofico, le tappe di una configurazione fenomenologica della realtà a partire dal rapporto che con essa intrattiene la coscienza¹. In tale *excursus* le *Lumières*

¹ Come J. Hyppolite afferma: «Dans la *Phénoménologie* en effet Hegel a voulu rechercher toutes les

segnano un passaggio cruciale, tanto come esperienza storico-culturale nello sviluppo del *Geist*, quanto come momento teoretico-speculativo nella formazione del sistema della scienza.

Tra i principali studi dedicati al rapporto tra il pensiero di Hegel e le *Lumières* il lavoro di Jacques D'Hondt² si distingue per l'ampiezza delle ricerche svolte e per la portata speculativa dei risultati raggiunti. D'Hondt documenta la continuità tra gli ideali rivoluzionari del giovane Hegel, condivisi con gli amici e compagni di stanza dello *Stift* tubinghese, Schelling e Hölderlin, e le idee della maturità, estendendo così l'entità teoretica dell'influenza delle *Lumières* al sistema filosofico hegeliano *tout court*³. D'Hondt mostra come il carattere *vivant* della dialettica hegeliana non viene meno con l'affievolirsi del fermento critico del giovane Hegel, ma nasce in quel contesto e resta centrale anche negli scritti più maturi. Elementi storici quali la formazione illuminista di Hegel, i suoi legami con gli intellettuali laici e con l'eterodossa produzione letterario-filosofica francese del tempo, divengono un'importante chiave di lettura della sua filosofia.

Tali considerazioni ispirano il presente lavoro che propone una lettura del rapporto tra Hegel e le *Lumières*, al di là dello sterile binomio Hegel illuminista/Hegel anti-illuminista. A tale scopo, si è scelto di seguire una traccia interna all'opera hegeliana, partendo dal confronto critico con uno dei più illustri esponenti della filosofia del Lumi, Denis Diderot. È eloquente la consistente presenza di *Le Neveu de Rameau* nella VI sezione della *Fenomenologia dello spirito*; essa dimostra che, sebbene l'influenza dell'*Aufklärung* sia più tangibile nello stile e nei contenuti delle *Jugendeschriften*, l'impronta critica sviluppatasi a partire dal rapporto con l'Illuminismo si conserva fino a prender corpo in una parte fondamentale del sistema della scienza.

La satira di Diderot è per Hegel innanzitutto una preziosa testimonianza storica del XVIII secolo prerivoluzionario, riflesso di una cultura estraniante che si esprime attraverso la voce di Rameau, il quale comunica al mondo lo spaesamento vissuto dall'individuo moderno⁴. Il confronto con il dialogo diderotiano rivela

sources de la culture de son temps, et les repenser dans leurs configurations originales», in *La signification de la Révolution Française dans la « Phénoménologie » de Hegel*, in « Revue Philosophique de la France et de l'Étranger », T. 128, No. 9/12, 1939, pp. 321-352, p. 322.

² Cfr. J. D'Hondt, *Hegel et le siècle des lumières*, PUF, Paris 1954; Id., *Hegel secret. Recherches sur les sources cachées de la pensée de Hegel*, PUF, Paris 1986; Id., *Hegel et les français*, Georg Olms Verlag Hildesheim, Zürich-New York 1998; Id., *Hegel en son temps: Berlin, 1818-1831*, Éd. Delga, Paris 2011.

³ Senza ignorare alcune imprecisioni dell'interpretazione di D'Hondt, in particolare nel suo *Hegel secret* sui legami tra Hegel e la massoneria (per un'analisi di tale interpretazione cfr. C. Cesa, *Hegel secret?*, in « Rivista Critica di Storia della Filosofia », 25/4, 1970, pp. 414-427), ci preme sottolineare il grande merito di D'Hondt nell'aver riabilitato l'immagine di uno Hegel affatto reazionario, inaugurando importanti nuovi ambiti di ricerca. Su questo punto si rimanda a F. Li Vigni, *Jacques D'Hondt e il percorso della ragione hegeliana*, La Città del Sole, Napoli 2001.

⁴ Per un'analisi della considerazione hegeliana del concetto di "ironia" operante come scepsti si veda K. Vieweg, *Skepsis und Freiheit. Hegel über den Skeptizismus zwischen Philosophie und Literatur*, Fink, München 2007. Sul ruolo dell'ironia all'interno dei *Lineamenti di filosofia del diritto* si rimanda a Id., *Das Denken der Freiheit. Hegels Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Fink,

pertanto come l'ampia interpretazione hegeliana dell'*Aufklärung* non riduca le *Lumières* a meri nemici da combattere, causa della malattia della società moderna, ma le comprenda come un momento significativo e determinante per lo sviluppo dello spirito.

In secondo luogo, il VI capitolo della *Fenomenologia* mostra l'andamento storico-filosofico del periodo che va dall'impero romano alla rivoluzione francese, seguendo un *fil rouge* dettato dal nesso tra l'individuo e la collettività, tra il cittadino e lo Stato. Si tratta di una tematica di fondo della filosofia hegeliana, dove l'agire individuale rappresenta l'operare dell'intelletto in opposizione all'attività della ragione, la quale si realizza nell'istituirsi dello Stato. Tale opposizione scaturisce da un mancato riconoscimento tra l'individuo e lo Stato, e genera alienazione. È nel concetto di estraneazione (*Entäußerung*) che interviene la figura di Rameau, una coscienza lacerata che mediante il proprio discorso disgregato esprime il lessico della *Bildung* dell'epoca. A tale scopo analizzeremo il quadro filosofico che accoglie l'intervento di Rameau nella *Fenomenologia*, dunque, il preludio della sezione dedicata a *Il mondo dello spirito a sé estraniato*. Il senso che la figura del *Neveu* assume all'interno del contesto della *Fenomenologia* mostra la duplice prospettiva del legame tra Hegel e le *Lumières*. Se da una parte l'Illuminismo coincide con una cultura alienante frutto di un irrigidimento dell'intelletto statico da superare in vista di una conciliazione razionale, dall'altra, grazie agli strumenti critici forniti dai *Philosophes*, in particolare, grazie al paradigmatico personaggio di Rameau, Hegel ha potuto edificare alcuni dei concetti chiave della sua filosofia, a testimonianza del grande riconoscimento accordato alle *Lumières*⁵. Nel corso del tortuoso cammino della coscienza e nelle dense trame speculative che lo attraversano sembrano, infatti, ancora risuonare i bei versi di *Eleusi* dedicati da Hegel al caro amico Hölderlin: «Viver solo per la libera verità, mai, mai, fare la pace col dogma che governa opinioni e sentimenti»⁶, *Leitmotiv* illuminista che non ha mai smesso di animare l'incessante ricerca hegeliana della verità.

München 2012.

⁵ Le belle parole pronunciate da Hegel ai suoi studenti nel corso delle *Lezioni sulla filosofia della storia* testimoniano il debito, non solo della sua filosofia, ma di tutto il pensiero occidentale nei confronti delle *Lumières*: «Da che il sole sta nel firmamento e i pianeti girano intorno a esso, non si era mai visto l'uomo mettersi sulla testa, ovverosia sul pensiero, e costruire la realtà a misura del pensiero. [...] Fu una splendida aurora. Tutti gli esseri pensanti hanno celebrato unanimi quest'epoca. Una commozione sublime dominò in quel periodo, un entusiasmo dello spirito che fece rabbrivire il mondo, quasi che si fosse giunti solo allora alla conciliazione reale del divino con il mondo», in G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia*, a cura di G. Bonacina e L. Sichirolo, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 362. (G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in *Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe*, Band 11, Frommann Holzboog, Stuttgart 1971, p. 535).

⁶ G.W.F. Hegel, *Eleusis*, in K. Rosenkranz, *Vita di Hegel*, trad. it. di R. Bodei, Bompiani, Milano 2012, p. 237. Cfr. anche G.W.F. Hegel, *Scritti giovanili*, a cura di E. Mirri, Orthotes, Napoli-Salerno 2016, T. 36, p. 407: «vivere solo per la libera verità, mai, mai venire a patti con la norma che regola opinione e senso». Cfr. G.W.F. Hegel, *Frühe Schriften*, I, hrsg. von F. Nicolini und G. Schliler, in *Gesammelte Werke*, Bd. I, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1989, p. 399.

2. *Le Neveu de Rameau*, un'affascinante vicenda storica

Per lo studioso odierno non è così sorprendente imbattersi nel *Neveu de Rameau ou la Satire seconde* di Diderot leggendo alcune delle pagine cruciali della *Fenomenologia* hegeliana⁷. Tuttavia, nel 1807, la scelta di rifarsi a uno scritto del genere esponeva Hegel *in primis* al giudizio sfavorevole dell'opinione pubblica del tempo. Per comprendere questo aspetto occorre ripercorrere brevemente l'affascinante vicenda storica⁸ che ha attraversato il dialogo diderotiano.

In seguito all'uscita della traduzione tedesca di *Le Neveu de Rameau*, A.W. Rehberg, antirivoluzionario e critico di Kant, non si sorprende tanto del fatto che Diderot abbia scritto un libro simile, quanto che Goethe abbia speso settimane a occuparsene⁹. La traduzione di Goethe alimentò inoltre i dissidi con Schlegel, tali da condurre alla fine di ogni rapporto; anche F. von Gentz in una lettera a A.H. Müller non mancò di esprimere il suo disprezzo per il lavoro di Goethe, definendo le sue note al dialogo a dir poco «triviali e piatte»¹⁰.

Le Neveu de Rameau arrivò nelle mani di Goethe grazie a Schiller, che a sua volta l'aveva ricevuto dall'amico russo Maximilian Klinger, il quale ne aveva fatto una copia di sua mano dalla biblioteca di Caterina II. La traduzione del manoscritto è stata svolta da Goethe sotto dettatura¹¹ e con la continua revisione di Schiller che, nella sua ultima lettera a Körner, definirà la vicenda una «fortunata coincidenza» (*glücklicher Zufall*)¹². *Rameau's Neffe*¹³ venne pubblicato a Lipsia dall'editore Göschen nel 1805, ma non fu accolto con favore dal pubblico e, in seguito alla battaglia di Jena, il progetto di Schiller di pubblicarne una riedizione con annessi altri testi francesi, dovette essere abbandonato.

Al tempo, a causa dell'acuirsi dei rapporti tra Germania e Francia, nonché della natura irriverente dello scritto, il lavoro di Goethe fu, di riflesso, considerato immorale, se non osceno. Noncurante dell'effetto che la *Satira seconda* sortì in quegli anni, Goethe subì il fascino dell'esperienza letteraria che vi veniva riportata attraverso alcuni personaggi che dominavano la scena intellettuale e artistica

⁷ Come sottolinea G. Lukács, in *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalistica*, II voll., trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1975, II, cit., p. 686: «Non è certo un caso che il dialogo di Diderot sia la sola opera moderna che viene citata nella *Fenomenologia*».

⁸ Il testo fu attraversato da «vicissitudini tra le più complesse e bizzarre della storia letteraria, al punto che Maurice Tourneux, curatore ottocentesco della prima edizione critica delle *Œuvres* (1775-1778) di Diderot, lo definì un «romanzo bibliografico», per evocare la straordinaria avventura dell'opera», Cfr. P. Quintili, *La storia del Nipote di Rameau*, in D. Diderot, *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili e V. Sperotto, Bompiani, Milano 2019, p. 2191.

⁹ R. Mortier, *Diderot en Allemagne (1750-1850)*, PUF, Paris 1954, p. 278.

¹⁰ Ivi, p. 281.

¹¹ Secondo P. Pénisson questo spiegherebbe alcuni errori di traduzione presenti nel testo. Sull'analisi del modo in cui Goethe ha tradotto il dialogo di Diderot si veda P. Pénisson, *Goethe traducteur du «Neveu de Rameau»*, in «Revue Germanique Internationale», 12, 1999, pp. 229-239.

¹² F. Schiller, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, a cura di O. Dann, et al., vol. 12 [Briefe II], Frankfurt/M. 2002, p. 740.

¹³ *Rameau's Neffe. Ein Dialog von Diderot. Aus dem Manuskript übersezt und mit Anmerkungen begleitet von Goethe*, bey G.J. Göschen, Leipzig 1805.

parigina, esperienza resa ancora più avvincente dall'eccezionalità storica dello scritto rispetto al *corpus* diderotiano¹⁴. Il dialogo di Diderot rievocava un mondo, la realtà del tempo nella sua scabrosità riportata attraverso il dubbio accostamento di personaggi tra loro antitetici, e un linguaggio a tratti riprovevole; per tale ragione fu considerato un testo rivoluzionario, che l'autore stesso si astenne dal pubblicare¹⁵. È questo genere di scritto che Goethe accolse e interpretò come riflesso multiforme di una società che si andava disgregando moralmente e socialmente¹⁶.

Nel suo commento a *Rameau's Neffe* Goethe¹⁷ definisce il *Neveu* come la creatura di una particolare cultura, «un uomo sociale, che vive ed esiste, si alza e cade nella società»¹⁸; in questa lettura scorgiamo il germe di quella che sarà l'ampia interpretazione hegeliana nella *Fenomenologia dello spirito*¹⁹. Tuttavia, secondo D'Hondt²⁰ Hegel non si sarebbe limitato a consultare la traduzione goethiana, ma si è riferito al manoscritto originale: infatti, nel VI capitolo della *Fenomenologia* il termine *brouillait* è stato tradotto con *vermischte* (rimiscolava)²¹ e non con *verwirrte* (confondeva), significato scelto da Goethe²².

¹⁴ P. Pénisson, *cit.*, p. 230: «Et en ce sens c'est plus l'histoire – fût-elle celle des mœurs – qu'un genre littéraire – dialogue, satire, art de la conversation – qui semble pour lui ici être en jeu».

¹⁵ P. Quintili, *La storia del Nipote di Rameau*, *op. cit.*, p. 2194: «Le vicissitudini storiche del testo sono eloquenti e ci dicono anzitutto una cosa: *Il Nipote di Rameau* appartiene alla lunga tradizione della letteratura clandestina, che dalla fine del Seicento ha prodotto un'innumerabile quantità di testi, circolati manoscritti, alcuni dei quali sono emersi alla luce della stampa, secondo vicissitudini analoghe».

¹⁶ Su questa linea si inserirono altri eminenti studiosi, primo fra tutti J. Janin: cfr. N. David, *Diderot, Denis (1713-1784). Auteur du texte. Le Neveu de Rameau/ par Diderot. Précédé d'une Etude de Goethe sur Diderot. suivi de l'analyse de «la Fin d'un monde et du Neveu de Rameau» de M. Jules Janin*, Bibliothèque Nationale, Paris 1863; Cfr. J. D'Hondt, *Diderot. Raison, philosophie et dialectique, Suivi du Neveu de Rameau*, a cura di E. Puisais e P. Quintili, L'Harmattan, Paris 2012, pp. 147-191. Come osserva Quintili, la lettura di J. Janin e il suo successivo dialogo *La fin d'un monde et du Neveu de Rameau*, assume, tuttavia, un carattere piuttosto conservatore poiché «Il Nipote è in Janin un personaggio-tipo che incarna il "veleno" rivoluzionario che si sarebbe andato diffondendo nella buona società, nobile ma dissoluta, della fine del secolo XVIII. E il nuovo dialogo di Janin doveva appunto costituirne il "contravveleno"», cfr. Id., *La storia del Nipote di Rameau*, *op. cit.*, p. 2198.

¹⁷ Sull'interpretazione di Goethe del testo di Diderot si veda J. Schmidt, *The Fool's Truth: Diderot, Goethe, and Hegel*, in «Journal of the History of Ideas», 57, 4, 1996, pp. 625-644.

¹⁸ *Goethes Werke*, (36 vol.), Bd. XXV, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart 1866-68, pp. 282-283; Cfr. anche *Nachtragliches zu Rameaus Neffe*, in Ivi, pp. 269-296.

¹⁹ Si tratta al tempo stesso di una testimonianza di quanto la presenza di Goethe e Schiller abbia influito sul pensiero di Hegel sin dalla sua formazione, cfr. L. Pozzi d'Amico, *Le Neveu de Rameau nella Fenomenologia dello spirito*, in «Rivista Critica di Storia della Filosofia», 35, 3, *Studi hegeliani*, 1980, pp. 291-306, p. 295.

²⁰ J. D'Hondt, *Diderot. Raison, philosophie et dialectique*, *op. cit.*, p. 73.

²¹ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, tr. it. E. De Negri, 2 voll., La Nuova Italia, Firenze, 1973, II, p. 73: «Tale discorso è la frenesia di quel musico "che ammicchiava e mescolava trenta arie, italiane e francesi, tragiche e comiche, di ogni risma"». Cfr. *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Hamburg 1980, p. 283. D'ora in poi, accanto alla pagina della traduzione italiana, indicheremo l'edizione originale dell'opera con la sigla: *PbG*, pagina.

²² Tuttavia, questa scelta linguistica non costituisce una vera e propria prova del fatto che Hegel abbia attinto al manoscritto originale, infatti, secondo J.P. Lefebvre, Hegel starebbe citando a memoria (cfr. *La phénoménologie de l'esprit*, Flammarion, Paris 2012, p. 421n).

Alla luce di queste considerazioni ci preme sottolineare quanto la scelta di Hegel, di inserire nella sua prima opera matura un dialogo sovversivo e rivoluzionario, fosse audace e anticonformista agli occhi di un pubblico che non aveva accolto di buon grado la traduzione goethiana, e di una critica complessivamente maldisposta.

3. Diderot, *Lui e Moi*

Il carattere pungente della satira diderotiana emerge dall'incessante ritmo degli scambi tra i due dialoganti. Sin dalle prime battute spicca la distanza tra *Lui* e *Moi* rispetto alla situazione particolare che li ospita, il *café de la Régence*, dove, è nel gioco degli scacchi, «che si vedono le mosse più sorprendenti e s'ascoltano i discorsi più perversi»²³, ma anche rispetto a questioni di ordine morale, sulla possibilità di essere allo stesso tempo un uomo probò e un uomo di talento:

Quale delle due cose preferireste? Che fosse un uomo dabbene, identico, come Briasson, al suo bancone o al suo metro, come Barbier; facendo regolarmente tutti gli anni un figlio legittimo alla moglie, buon marito; buon padre, buono zio; buon vicino, commerciante onesto, ma niente di più; o che fosse stato un furbo, traditore, ambizioso, invidioso, malvagio; ma autore di *Andromaca*, di *Britannico*, di *Ifigenia*, di *Fedra*, di *Attalia*?²⁴

Anche se il contrasto tra moralismo e *anti*, o meglio, “contro-moralismo” non esaurisce l'interesse e la complessità dello scritto²⁵, tale binomio attraversa l'intero dialogo con l'intento di palesare la tensione dialettica tra la dimensione estetica e quella etica, che acuisce la divergenza tra gli atteggiamenti dei due personaggi e fa emergere la reazione discordante del *philosophe* di fronte alle parole del *Neveu* e alla sua *franchise*. La contraddizione, infatti, è presente tanto nelle parole di *Lui* quanto nella risposta emotiva di *Moi*, ed è proprio l'antinomia che la *franchise* porta alla luce, a essere determinante nell'interpretazione hegeliana della *Bildung* moderna, segnata anch'essa da due opposte visioni del mondo.

Diderot ha saputo cogliere e mostrare, attraverso le voci di due uomini contrastanti nell'attitudine morale e nello stile di vita, un comune orizzonte sociale

²³ Cfr. D. Diderot, *Œuvres complètes*, éd. par H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot et al., VII, Hermann, Paris 1976, p. 70; tr. it. D. Diderot, *Il nipote di Rameau*, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, op. cit., p. 2203: «qu'on voit les coups les plus surprenants, et qu'on entend les plus mauvais propos» (d'ora in avanti citeremo con DPV, XII e l'indicazione della pagina dell'edizione originale, seguita dalla pagina della traduzione italiana).

²⁴ DPV, XII, p. 80, p. 2211: «Lequel des deux préféreriez-vous ? ou qu'il eût été un bon homme, identifié avec son comptoir comme Briasson, ou avec son aune, comme Barbier ; faisant régulièrement tous les ans un enfant légitime à sa femme, bon mari ; bon père, bon oncle, bon voisin, honnête commerçant, mais rien de plus ; ou qu'il eût été fourbe, traître, ambitieux, envieux, méchant ; mais auteur d'*Andromaque*, de *Britannicus*, d'*Iphigénie*, de *Phèdre*, d'*Athalie*»

²⁵ J.-C. Bourdin, *Le philosophe et le contre-philosophe. Études sur Le Neveu de Rameau*, Hermann, Paris 2021, p. 101.

e culturale, quello della Francia del XVIII secolo, che si stava dissolvendo, perdendo la sua vitalità e identità spirituale; infatti, «Per seguire e comprendere il dialogo, bisogna evitare di adottare solo uno dei due punti di vista trascurando l'altro»²⁶. Al contrario, la riuscita del dialogo è legata proprio alla capacità di tenere insieme le oscillazioni dei discorsi caotici del *Neveu* con il turbamento interiore del *philosophe*, che si rivela già nella sua iniziale descrizione di *Lui*:

È un composto di altezza e di bassezza, di buon senso e di irragionevolezza. Le nozioni di onestà e disonestà devono essere assai imbrogliate nella sua testa; [...] Qualche volta è magro e scavato, come un malato all'ultimo stadio di consunzione; [...] Il mese dopo è grasso e panciuto come se non avesse mai lasciato la tavola di un finanziere o fosse stato rinchiuso in un convento di Bernardini. Oggi, con la biancheria sporca, i calzoni a pezzi, coperto di stracci, quasi senza scarpe, se ne va a testa bassa, si nasconde, si avrebbe la tentazione di chiamarlo per fargli l'elemosina. Domani, incipriato, con belle scarpe, acconciato, ben vestito, cammina a testa alta, fa mostra di sé e lo prendereste più o meno per un galantuomo. Vive alla giornata, triste o allegro secondo le circostanze.²⁷

L'inconsueta combinazione di *Lui* e *Moi* esprime il senso unitario del dialogo e con esso il punto di vista dell'autore: «le "tesi" filosofiche di Diderot traspaiono non già nei semplici pronunciamenti del Filosofo, ma nella stessa dialettica dei due personaggi»²⁸. Non è un caso che Diderot enfatizzi l'elemento antinomico attraverso la satira che, nel suo carattere ambiguo, crea un flusso di pensieri e immagini che assumono senso solo alla luce della duplice prospettiva espressa dai dialoganti²⁹: «Il dialogo fra i due protagonisti allora non è una contrapposizione fra due *Weltanschauungen* inconciliabili, ma la *rappresentazione* estetica, dunque simbolica, di un intero sistema socioculturale alle soglie di una svolta epocale»³⁰.

²⁶ J. D'Hondt, *Diderot. Raison, philosophie et dialectique*, op. cit., p. 51.

²⁷ DPV, XII, pp. 70-71, p. 2202: «C'est un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison. Il faut que les notions de l'honnête et du deshonnête soient bien étrangement brouillées dans sa tête ; [...] Quelquefois, il est maigre et hâve, comme un malade au dernier degré de la consommation ; [...] Le mois suivant, il est gras et replet, comme s'il n'avait pas quitté la table d'un financier, ou qu'il eût été renfermé dans un couvent de bernardins. Aujourd'hui, en linge sale, en culotte déchirée, couvert de lambeaux, presque sans souliers, il va la tête basse, il se dérobe, on serait tenté de l'appeler, pour lui donner l'aumône. Demain, poudré, chaussé, frisé, bien vêtu, il marche la tête haute, il se montre et vous le prendriez au peu près pour un honnête homme. Il vit au jour la journée. Triste ou gai, selon les circonstances».

²⁸ P. Quintili, *La storia del Nipote di Rameau*, op. cit., p. 2196.

²⁹ Essendo la forma dialogica tipica del secolo dei Lumi, secondo R. Galle il manoscritto di Diderot andrebbe interpretato come una *mise en dialogue* dell'intera dottrina delle *Lumières*. Cfr. R. Galle, *Diderot – oder die Dialogisierung der Aufklärung*, in J. von Stackeiberg (a cura di) *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, 13, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden 1980, pp. 209-248; si veda anche l'originale ed esaustivo contributo di H.R. Jauss «Le Neveu de Rameau» *Dialogique et dialectique (ou: Diderot lecteur de Socrate et Hegel lecteur de Diderot)*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», 89, 2 (Avril-Juin) 1984, pp. 145-181. (Traduit de l'allemand par A. Sproede).

³⁰ L. Zenobi, *Il filosofo e il parassita «Le Neveu de Rameau» e la ricezione di Diderot in Germania*, in «Studia theodisca», XIV, 2007, pp. 73-98, p. 84.

Entriamo nel dettaglio della satira diderotiana e nel vivo della dialettica messa in moto dalle due figure archetipe della società parigina di fine '700: da una parte *Lui*, Jean-François Rameau, un cinico musicista fallito e *fainéant*, dall'altra *Moi*, un *philosophe* benpensante, voce narrante del dialogo. Attraverso il loro incontro casuale Diderot descrive, da un lato, la dissociazione dell'umano all'alba di una rivoluzione, dall'altro, il tentativo di conservare i residui di un'integrità sociale, morale ed estetica. L'uno non può esprimersi senza l'altro, in quanto entrambi testimoniano le discordanze di un'unica realtà.

Il *Neveu* è un personaggio realmente esistito, ma appare nel dialogo in chiave invertita, sia nel carattere che nel rapporto con lo zio Jean-Philippe Rameau, illustre compositore e musicista del XVIII secolo, teorico rivoluzionario, ma soprattutto, nemico storico degli enciclopedisti, in particolare di Rousseau³¹. Un'inversione significativa, dato che Jean-François nella realtà ammirava e stimava lo zio, mentre nella satira non solo diviene un suo avversario, ma anche un difensore della musica italiana all'interno della *Querelle des bouffons*, di cui lo zio sosteneva la fazione opposta³². Tale *bouleversement* consente a Diderot di introdurre già nella cornice dell'ambientazione un ritmo incongruente, dettato dal *Neveu*, che, al contempo, afferma e nega la sua stessa coerenza: «io sono coerente»³³, «io sono un incoerente»³⁴.

La sfrontatezza del discorso provocatore di *Lui* prevale, tanto da risultare come vera voce narrante del dialogo. Il *Neveu* detta i tempi del discorso e tiene le fila della situazione emotiva di *Moi*, non ne placa mai l'animo sconvolto dalle sue parole, non lo risolve dallo sconforto di vedere un uomo, marito e padre, intento a sprofondare scientemente nella propria miseria e confusione: «Si distinguevano in esso la tenerezza, la collera, il piacere, il dolore. Si sentivano i piano, i forte»³⁵. A sconvolgere *Moi*, infatti, non è tanto il paradosso che *Lui* incarna, quanto la *franchise* con cui *Lui* esprime il proprio sentire discordante e la propria disperazione:

Comunque stiano le cose, ecco il testo dei miei frequenti soliloqui che potete parafrasare a modo vostro; purché comprendiate che io conosco il disprezzo di se stessi o quel tormento della coscienza che nasce dall'inutilità dei doni che il cielo ci ha distribuito; è il più crudele di tutti. E sarebbe quasi meglio che l'uomo non fosse mai nato.³⁶

³¹ I *philosophes* tuttavia apprezzarono la sua originale opera *Platée*, composta per celebrare il matrimonio di Luigi, Delfino di Francia, figlio di Luigi XV. L'opera comica era innovativa e stravolgeva il tradizionale rapporto tra parola e suono, uscendo dagli schemi convenzionali della musica francese.

³² Jean-François Rameau peraltro, non fu una semplice voce all'interno della *Querelle* ma uno dei maggiori esponenti del *coin du roi* – così veniva chiamata la fazione a cui appartenevano i difensori della musica francese, alla quale si opponeva il *coin de la reine*, il “partito” dei sostenitori della musica italiana.

³³ DPV, XII, p. 80, p. 2211: «je suis conséquent».

³⁴ DPV, XII, p. 88, p. 2217: «je suis sans conséquence».

³⁵ DPV, XII, p. 99, p. 2225: «On y distinguait la tendresse, la colère, le plaisir, la douleur. On sentait les piano, les forte».

³⁶ DPV, XII, p. 95, p. 2221: «Quoi qu'il en soit, voilà le texte de mes fréquents soliloques que vous pouvez paraphraser à votre fantaisie ; pourvu que vous en concluez que je connais le mépris de soi».

Al *Neveu*, tuttavia, le parole non bastano e della propria dissociazione «fa “la smorfia”, la “finta”»³⁷. La pantomima di *Lui* svela il suo stato di lacerazione e la sua precaria condizione psicofisica che si mostrano in un insaziabile appetito: «Rameau è sempre attaccato al presente, alla sua dimensione di corporeità immediata che s'esprime nell'“appetito”, nella fame dello stomaco, come nella fame di vivere»³⁸, è un «vagabondo che viene lavorato dalla [...] fame»³⁹. La voracità di Rameau non è un elemento marginale alla costituzione del personaggio, ma una determinazione sostanziale del suo *status* patologico che gli preclude, peraltro, ogni possibilità di un sano relazionarsi⁴⁰. La fame, quale mero bisogno primario da soddisfare, è il sintomo più evidente della malattia di Rameau, che afferma: «è sempre all'appetito che ritorno»⁴¹. Bourdin specifica a tal proposito che l'evidente legame tra la fame e l'immoralismo di Rameau non deve condurre a interpretazioni morali di tale immoralismo, né ad adottare il punto di vista moralista di *Moi*⁴². Nella lettura di Bourdin infatti, l'appetito patologico di Rameau e il moralismo del *philosophe* esprimono la denuncia di Diderot contro l'economia di «uomini che abbondano di tutto, mentre altri, che hanno [...] una fame che ritorna come a loro, non hanno di che mettere sotto i denti»⁴³; ma anche contro quella filosofia che si pone al di sopra della contraddittoria e mutevole condizione umana, facendo astrazione della realtà sociale degli «individui invisibili»⁴⁴. Tale astrazione non concerne la teoresi, quale risultato dell'attività dialettico-speculativa, ma un'assenza di mediazione tra il pensiero e la realtà, che l'anonimia del *philosophe*⁴⁵ rende evidente.

Di fronte alla pantomima di *Lui*, *Moi* vive ora in sé quel contrasto che attribuiva a Rameau. Si tratta di un secondo *bouleversement* che manifesta la verità dialettica dei dialoganti rispetto alla realtà storico-culturale che abitano, una realtà

même, ou ce tourment de la conscience qui naît de l'inutilité des dons que le Ciel nous a départis ; c'est le plus cruel de tous. Il vaudrait presque autant que l'homme ne fût pas né».

³⁷ P. Quintili, *La storia del Nipote di Rameau*, op. cit., p. 2195.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ J.-C. Bourdin, *Le philosophe et le contre philosophe*, op. cit., p. 101, (trad. nostra).

⁴⁰ «Il legame fra le passioni e lo stomaco, il rapporto bulimico di queste figure con le proprie inclinazioni, si configura come tratto psicologico archetipico le cui conseguenze sembrano impedire un corretto sviluppo delle facoltà socioculturali dell'individuo. L'affermazione della propria soggettività all'interno di un gruppo non si realizza nell'interazione collettiva, bensì in un atto autoreferenziale e autodistruttivo dell'Io, un tratto malato della modernità che Diderot e Musil, con percorsi diversi, hanno raffigurato attraverso la “metafora gastrica”» (L. Zenobi, cit., p. 77). Zenobi associa inoltre Rameau a Leona di Musil: «Le caratteristiche fisiche e fisiologiche di Rameau sono simili a quelle della Leona musiliana, l'amante di Ulrich nella prima parte di *Der Mann ohne Eigenschaften*»; sulla voracità patologica del *Neveu* si veda anche R. Messori, *L'uomo ridotto a una sola posizione. Fame e asservimento ne Le Neveu de Rameau di Diderot*, in «Itinera», 12, 2016, pp. 14-39, pp. 29-30.

⁴¹ DPV, XII, p. 189, p. 2293: «c'est toujours à l'appétit que j'en reviens».

⁴² Cfr. J.-C. Bourdin, *Le philosophe et le contre philosophe*, op. cit., p. 101.

⁴³ DPV, XII, p. 189, p. 2293: «économie, des hommes qui regorgent de tout, tandis que d'autres qui ont [...] une faim renaissante comme eux, et pas de quoi mettre sous la dent».

⁴⁴ Cfr. J.-C. Bourdin, *Le philosophe et le contre philosophe*, op. cit., p. 106, (trad. nostra).

⁴⁵ Sull'assenza di nome di *Moi* e sul ruolo del *philosophe* rispetto a Rameau: ivi, pp. 31-37.

di crisi e mutamento. Se inizialmente è *Lui* a esternare un'interiorità conflittuale e disfonica, mediante un linguaggio irriverente e una teatrale gestualità, in un secondo tempo, è lo stesso *Moi* a farne esperienza:

Io ascoltavo; [...] non sapevo se mi sarei abbandonato alla voglia di ridere o al trasporto dell'indignazione. Soffrivo. Venti volte uno scoppio di risa impedì alla collera di scoppiare; venti volte la collera che s'elevava dal fondo del cuore terminò con uno scoppio di risa. Ero confuso da tanta sagacia e da tanta bassezza; da idee così giuste e alternativamente così false; una perversione di sentimenti così generale, una turpitudine così completa e una franchezza così poco comune.⁴⁶

Può, dunque, il *philosophe*, considerarsi al di fuori dell'alienazione che investe il *Neveu*? Di fronte alla verità che *Moi* scorge nelle parole di *Lui*, la sua integrità vacilla, e con essa quei principi e valori ormai alla deriva. La resistenza del *philosophe* diviene il suo tormento davanti al *Neveu* che con una risata spudorata si burla del mondo, «lo svalorizza, gli toglie senza alcuna remora il titolo [...] di essere un che di "in sé", di solido e immutabile, appunto nei suoi *valori morali essenziali*. Niente d'immutabile, nessun "valore" possibile nel cinismo del *Neveu*»⁴⁷.

Ciò che *Lui* rende manifesto non è più, dunque, la sua specifica condizione, ma la realtà oggettiva di un mondo in crisi; la sua malattia si rivela ora essere il prodotto di quell'organismo socio-culturale di cui lo stesso *Lui* si sentiva all'inizio partecipe e sostenitore. Al *philosophe* non resta che sfogare e ammettere il disorientamento che vive: «Oh, pazzo, pazzo furioso, esclamai, com'è possibile che nella tua testa malata si trovino idee così giuste, mescolate con tante stravaganze»⁴⁸. Tale ammissione fa luce su un passaggio importante della dialettica diderotiana. Il *Neveu* si mostra come colui che fa della contraddizione del proprio tempo la sua crisi personale; tuttavia, rispetto al *philosophe*, che resta immobile con i suoi principi, l'identità lacerata del *Neveu* è più conforme al presente storico che vive, fatto di paradossi e corruzione. Il parlare del *Neveu*, infatti, non esprime più solo un proprio disagio esistenziale, ma la logica del mondo che Diderot racconta con la sua satira: «Diderot compie attraverso la scrittura ciò che Rameau realizza attraverso la pantomima [...] Così molti termini legati alla sfera estetica utilizzati già dal protagonista in maniera ambigua e metaforica, acquisiscono un ulteriore grado di significazione creando una polisemia semantica che, a livello del significato, diviene polisemia morale»⁴⁹.

⁴⁶ DPV, XII, p. 95, p. 2221: «Je l'écoutais, [...] je ne savais si je m'abandonnerais à l'envie de rire, ou au transport de l'indignation. Je souffrais. Vingt fois un éclat de rire empêcha ma colère d'éclater; vingt fois la colère qui s'élevait au fond de mon coeur se termina par un éclat de rire. J'étais confondu de tant de sagacité, et de tant de bassesse; d'idées si justes et alternativement si fausses; d'une perversité si générale de sentiments, d'une turpitude si complète, et d'une franchise si peu commune».

⁴⁷ P. Quintili, *La storia del Nipote di Rameau*, op. cit., pp. 2198-2199.

⁴⁸ DPV, XII, p. 104, p. 2229: «Ô fou, archifou, m'écriai-je, comment se fait-il que dans ta mauvaise tête, il se trouve des idées si justes, pêle-mêle, avec tant d'extravagances».

⁴⁹ L. Zenobi, cit., p. 79. Nella sua inedita lettura di *Le Neveu de Rameau* Zenobi propone un confronto con la teoria diderotiana del «*modèle idéal, ligne vraie*» esposta nel *Salon* del 1767.

I diversi registri linguistici – allegorie di ritratti esistenziali altrettanto vari e contrastanti – rendono *Le Neveu de Rameau* uno scritto attuale e universale. Diderot, infatti, descrivendo la crisi di una data condizione sociale, descrive un vissuto che appartiene all'umano *tout court*. I soggetti del dialogo sono due speculari atteggiamenti nei confronti di una medesima realtà di radicale mutamento: differenti, ma entrambi insani. Da un lato, il *philosophe* vuole mantenere stabili quei valori etici che non appartengono più al mondo che vive, dall'altra, il *bohémien* si lascia passivamente attraversare, nel linguaggio e nelle movenze, da circostanze degeneranti senza superarle; nessuno dei due, in fondo, risulta davvero partecipe del proprio tempo.

In questo senso, Diderot non è identificabile con la figura del *philosophe*⁵⁰, ma con la visione oggettiva e unitaria di quel tempo che *Lui* e *Moi* colgono solo parzialmente. Diderot, al contrario, mostra la realtà nelle sue aporie, denunciandone la disfunzione sociale attraverso la dissociazione del *Neveu*, incapace di rapportarsi a sé, alla società e alla propria cultura. Quella estraneazione diviene la sua certezza di sé, il suo unico atteggiamento verso il mondo.

4. Il dialogo di Diderot nella ricezione hegeliana

Nella sezione VI della *Fenomenologia* il concetto di “estraneazione” esprime la verità della cultura del mondo moderno, divenendo un mezzo di sussistenza dell'individuo all'interno di tale mondo. Laufer sostiene che le pagine hegeliane dedicate alla *Bildung* moderna contengano i frutti dei semi già gettati da Diderot nel suo scritto⁵¹. Alla luce dell'impatto critico e di denuncia sociale del dialogo, Mortier afferma che «tutto ciò che Hegel ci dice al riguardo è direttamente ispirato dalla sua lettura del *Neveu*»⁵². Tuttavia, se non vi è nulla nell'interpretazione hegeliana che non sia già stato espresso da Diderot stesso, la forte incidenza della sua satira è in larga misura legata al grande riconoscimento accordatogli da Hegel: «solo con Hegel si è riusciti davvero a comprenderlo»⁵³. È passando per la *Fenomenologia* hegeliana che Marx, riferendosi al dialogo diderotiano, scriverà con entusiasmo all'amico Engels: «Questo capolavoro, unico nel suo genere, ti sarà di nuovo un godimento»⁵⁴.

⁵⁰ Siamo d'accordo con R. Messori nell'affermare che «Proprio a partire dalla enfattizzazione hegeliana della funzione di mediazione del linguaggio, appare chiaro che Diderot non coincide sic et simpliciter con *Moi*». Cfr. R. Messori, *cit.*, p. 22.

⁵¹ R. Laufer, *Structure et signification du Neveu de Rameau*, in «Revue des Sciences humaines», 100, 1960, pp. 399-423.

⁵² R. Mortier, *cit.*, p. 283, (trad. nostra)

⁵³ Ivi, p. 277 (trad. nostra).

⁵⁴ *Carteggio Marx-Engels* (1867-1869), V, trad. it. di E. Cantimori Mezzomonti e S. Romagnoli, Edizioni Rinascita, Roma 1951, p. 356: «Questa scissione della coscienza consapevole di sé e che esprime se stessa», ne dice *old* Hegel, “è la risata di scherno sull'esistenza e sulla confusione del tutto e su se stesso; è nel medesimo tempo l'ultima eco, ancora udibile, di tutta questa confusione.... È la natura di tutti i rapporti che scinde se stessa, e la consapevole rescissione di questi

Entrambi, Hegel e Marx, «continueranno a progredire e a perfezionare questa dialettica, andando oltre Diderot, grazie a Diderot stesso»⁵⁵. In definitiva, è prendendo «terribilmente sul serio»⁵⁶ *Le Neveu de Rameau* che Hegel è potuto andare oltre Diderot⁵⁷.

Alla luce di tale confronto e dell'attualità della satira diderotiana, non possiamo sostenere che «sia l'opera sia il suo protagonista sono impensabili»⁵⁸ al di fuori del materialismo sensibile elaborato dal filosofo negli anni della maturità, in cui l'arte gioca indubbiamente un ruolo di primo piano»⁵⁹. Al contrario, uno studio approfondito dell'interpretazione hegeliana mette in luce come l'importanza filosofico-culturale di *Le Neveu de Rameau* risiede proprio nella sua universalità, la quale, come avviene per tutti i capolavori, lo sottrae a ogni pretesa di paternità, e lo consegna alla posterità, quale strumento critico per ripensare il proprio tempo e la propria condizione sociale.

Un possibile equivoco ermeneutico che conduce a simili critiche è l'immediatezza con cui si identificano Rameau e la coscienza disgregata. Presupporre con disinvoltura tale associazione significa, infatti, eludere un particolare decisivo: Hegel non cita per esteso lo scritto diderotiano, né il personaggio di Rameau, ma ne mette tra virgolette alcune battute. La pretesa di identificare senza riserve il *Neveu* con la coscienza disgregata, renderebbe quest'ultima carente e priva di quella complessità che appartiene al *Neveu*; ne risulterebbe un'immagine spoglia «del processo figurativo-corporeo, mimico e gestuale del nipote di Rameau»⁶⁰. Infine, lo stesso Hegel si mostrerebbe incapace di aver tenuto conto di Rameau quale protagonista di un romanzo letterario, della «differenza tra il piano della

rapporti.... In quella pagina del ritorno nel se stesso la vanità di tutte le cose è la sua propria vanità, ossia è vana».

⁵⁵ J. D'Hondt, *Diderot. Raison philosophie et dialectique, op. cit.*, p. 39 (trad. nostra).

⁵⁶ Ivi, p. 86 trad. nostra).

⁵⁷ J. Schmidt, *cit.*, p. 644: «When Hegel read Rameau 's Nephew, perhaps he found something more than another picture for his gallery of images. In its creator he might well have recognized a kindred spirit».

⁵⁸ Cfr. Messori, *cit.*; sulla base di tale «impensabilità» Messori muove altre critiche alla ricezione hegeliana, oltre a quella di non aver considerato il *Neveu* nelle sue vesti originali, in quanto «personaggio letterario» e di non aver colto l'«essenziale dimensione corporea, espressiva e mimetica del suo essere figura» (p. 17.); infatti, Hegel non avrebbe articolato il rapporto tra il linguaggio e l'estraneazione del sé, dunque, il passaggio che conduce la coscienza alla propria estraneazione, trascurando il linguaggio nel suo elemento corporeo-materiale. Troviamo che le critiche mosse in tal senso non siano appropriate, in quanto, il concetto di estraneazione dello spirito è in Hegel *un momento* dello spirito stesso e non una nozione puntuale che interviene *ex novo* dal di fuori del sistema. Esso si inserisce all'interno dello sviluppo dello spirito, e proprio in quanto linguaggio trova la sua giustificazione come parte di un movimento che ha preso avvio nel momento inaugurale dello sviluppo, la certezza sensibile. Tale *incipit* mantiene la sua forza motrice in ogni momento del sistema, non scompare in seguito alla prima figura. Il linguaggio dell'estraneazione non rappresenta pertanto una cesura, ma l'attività stessa della coscienza che nel particolare rapporto con la cultura moderna, si è *dispiegata* come estraneazione. Il linguaggio della coscienza estraniata si pone quale realizzazione e manifestazione di tale condizione.

⁵⁹ Ivi, p. 17.

⁶⁰ Ivi, pp. 24-25.

storia e il piano della finzione letteraria, cioè tra l'uomo realmente vissuto e il personaggio letterario» nonché «del rapporto tra teatralizzazione del discorso e funzione dell'esperienza dello spettatore»⁶¹.

A distinguere l'interpretazione hegeliana, e a rendere conto dell'entità speculativa accordata a Diderot, è, a nostro avviso, proprio il fatto che né il titolo del suo scritto, né il nome del protagonista vengono menzionati nella *Fenomenologia*⁶², è questo a rendere la satira un momento sostanziale dell'articolazione dell'opera del 1807. L'introduzione del discorso di Rameau nella *Bildung* moderna è «funzionale alla sua [di Hegel] filosofia trascendentale che vede lo straniamento dello spirito da se stesso come una tappa decisiva nello sviluppo dello spirito umano»⁶³. Bourdin parla addirittura di una *incrustation*⁶⁴, termine che esprimerebbe in modo più congruo la presenza di Rameau nella *Fenomenologia*. Quella hegeliana non è infatti una semplice citazione, ma un «collage di citazioni»⁶⁵ che convergono nell'estensione logico-speculativa dell'opera.

Tener conto della complessa vicenda del dialogo diderotiano, al tempo di Hegel poco noto, sgradito al pubblico e disprezzato dalla critica, ci distoglie dalla chiave di lettura che incentra il rapporto tra Hegel e Diderot sulla carenza interpretativa del primo⁶⁶: «nel caso di Hegel, il *Nipote di Rameau* è oggetto di una "applicazione" filosofica e [che] questa applicazione non vuole né può misurarsi con un'interpretazione filologica o una ricostruzione del significato che il testo avrebbe potuto avere nel suo primo contesto storico»⁶⁷. Quella operata da Hegel è infatti una trasformazione di alcuni tratti fondamentali della satira diderotiana,

⁶¹ Ivi, p. 23.

⁶² L. Zenobi, *cit.*, p. 87: «il filosofo tedesco inserisce la citazione del romanzo nel suo testo senza nominare né autore né titolo, posizionandola semplicemente tra virgolette, quasi si trattasse di un elemento ormai universalmente acquisito dalla cultura dell'epoca e allo stesso tempo già parte integrante della propria storia trascendentale».

⁶³ Ivi, p. 86. Inoltre, secondo H.R. Jauss, *cit.*, p. 169: «L'application hégélienne des emprunts au *Neveu de Rameau* interprète ce dialogue même dans une perspective nouvelle qui s'ouvrait seulement à un lecteur postérieur. La lecture de Hegel interprète le texte de son prédécesseur dans des raccourcis lapidaires; mais tout en le rajeunissant, elle découvre une signification du *Neveu de Rameau* que Diderot n'aurait certainement pas imaginée».

⁶⁴ J.-C. Bourdin, *Le philosophe et le contre philosophe, op. cit.*, p. 240. A ragione, Bourdin ricorda come già Jauss parlò in tal senso di "incorporazione", cfr. H.R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, Paris 1988, p. 168. Per Bourdin (cfr. Ivi, p. 240-241) non si tratta nemmeno di "assimilazione", intesa in senso diderotiano, ovvero di una profonda e incondizionata identità tra i due testi, poiché lo scritto di Diderot risulta riconoscibile nella *Fenomenologia*, anche se perfettamente integrato.

⁶⁵ *Ibidem* (trad. nostra).

⁶⁶ R. Mortier, *cit.*, p. 282: «Il est possible que Hegel ait prêté à Diderot des intentions auxquelles il ne songeait pas, mais c'est le propre des très grandes œuvres de permettre des interprétations multiples et de conserver ainsi tout leur pouvoir stimulant et fécondant. Le tableau du développement de l'esprit que Hegel esquisse à grands traits dans sa *Phénoménologie* coïncide aussi avec celui de la France. La «culture», telle qu'il la définit, c'est la culture classique et universaliste du XVIII^e siècle français, où l'individu aliène son propre moi, renonce à être-pour-soi et ne vaut que dans la mesure où il s'intègre à une entité plus générale, l'espèce».

⁶⁷ H.R. Jauss, *cit.*, p. 168 (trad. nostra)

non la sua mera riproduzione: «se l'opera di Diderot, riletta attraverso il rigido formalismo della costruzione hegeliana, subisce qualche deformazione, ne acquista in cambio una singolare pregnanza simbolica. Hegel seguì il testo in tutti i suoi labirinti, ponendone in luce con superiore chiarezza e precisione i nessi dialettici essenziali»⁶⁸.

Il movimento dialettico espresso nella satira su diversi livelli aderisce allo sviluppo hegeliano della storia universale, e viene riscritto seguendo il *fil rouge* del cammino fenomenologico dello spirito, nello specifico, per tracciare i contorni del quadro culturale francese del XVIII secolo nella cui notte Hegel è immerso⁶⁹. Tale riscrittura comporta una scelta di passi selezionati non malgrado, ma tenendo conto del contesto originale della satira⁷⁰, tanto che quella hegeliana sarebbe, per dirla con Bourdin, una *négligence volontaire*. Trascurando alcuni passaggi fondamentali del testo di Diderot, Hegel ha, infatti, mostrato come il suo interesse nei confronti del dialogo, non fosse guidato da una volontà di interpretazione, né dalla considerazione della natura del dialogo stesso, ma dall'attenzione verso i linguaggi di *Lui* e *Moi* quali espressione della lacerazione dell'individuo dal mondo prerivoluzionario fino al costituirsi della *Bildung* moderna.

5. L'avvento di Rameau nella Fenomenologia dello spirito

Entrando nel vivo del capitolo *Il mondo dello spirito a sé estraniato*, l'associazione immediata tra le due coppie di figure (*Lui* e *Moi*, coscienza disgregata e coscienza onesta) risulta sommaria e confonde circa il ruolo che Hegel assegna a Rameau, e il rapporto tra i due scritti. Nella *Fenomenologia* le figure della coscienza mediante i loro linguaggi esprimono i due volti di una *Bildung*, contraddittoria, allo stesso tempo, i riferimenti al dialogo diderotiano hanno fornito al *Geist* hegeliano un'immagine imponente attraverso elementi estetici e filosofici inediti.

Una prima considerazione concerne lo sfondo teoretico-politico del VI capitolo della *Fenomenologia*; esso si presenta scisso in due: da un lato vi è la realtà *effettuale* da cui l'individuo, in quanto coscienza "reale", si sente estraniato da sé

⁶⁸ P. Casini, *Diderot "philosophe"*, Laterza, Bari 1962, p. 338.

⁶⁹ D'Hondt mette in evidenza come il fatto che la vita e il pensiero di Hegel si siano svolti a cavallo tra due secoli, non sia un mero dato biografico. Anche la sua filosofia riflette i diversi mutamenti culturali, filosofici e politici, che hanno segnato due secoli così importanti; cfr. Id., *Diderot. Raison, philosophie et dialectique*, op. cit., p. 42: «Bien pis, il se perd dans la nuit du XVIIIe siècle auquel, puisqu'il est né en 1770, la moitié de son existence appartient. Ne pourrait-on avoir l'impression que ses idées se montrent sur les balcons du ciel en robes surannées? Mais justement: puisqu'il est mort en 1831, il chevauche également deux siècles. Cette chronologie ne revêtirait pas une grande importance si elle ne coïncidait avec la rupture entre deux mondes. La fin du XVIIIe siècle, c'est la Révolution française et le début d'une histoire nouvelle. Hegel est le théoricien de cette rupture, d'un type jusqu'alors inédit; le commentateur de cette crise qui marque la fin du monde féodal et l'ouverture d'un monde décidément bourgeois».

⁷⁰ J.-C. Bourdin, *Le philosophe et le contre philosophe*, op. cit., p. 243.

e si esprime mediante il *concetto*; dall'altro, vi è il mondo dello spirito, dove la coscienza "pura" si oppone a quella estraneazione attraverso la fede, strumento di «fuga dal mondo effettuale»⁷¹. Concetto e fede sono i termini opposti di un'unica realtà che la coscienza non riconosce come propria, ma vi rinuncia e, «in grazia di questa rinuncia, l'autocoscienza si impadronisce [...] immediatamente dell'effettualità stessa»⁷². In questo stadio l'autocoscienza è un semplice «qualcosa»⁷³, parte di una *Bildung* in cui l'essere e il fine dell'individuo si manifestano come alienazione di sé: solo *coltivandosi* il singolo esiste, è la sua cultura a renderlo effettuale e potente⁷⁴. Nella sua specifica condizione di impotenza e ineffettualità l'individuo «è una *specie* che, invano e visibilmente si affanna a trasferirsi nell'opera; essa è la contraddizione del dare effettualità al particolare, mentre l'effettualità è immediatamente l'universale»⁷⁵.

È in questo passaggio – dove risuona la lezione hegeliana de *La certezza sensibile* che rivela opinabile la pretesa di attribuire universalità a una condizione esistenziale particolare della coscienza – che interviene il primo riferimento a *Le Neveu de Rameau*, per indicare con il termine "specie" (*Art*) ciò che viene *opinato*: «L'opinato vale quindi per ciò ch'esso è: per una specie»⁷⁶, dove "specie" «non è del tutto la stessa cosa che *espèce*, "di tutti i nomignoli il più terribile, perché designa la mediocrità ed esprime il grado supremo del disprezzo"»⁷⁷. Infatti, il termine tedesco per specie, *Art*, non designa un malintenzionato, ma si attribuisce a qualcuno di "onesto" e inconsapevole, un essere buono a suo modo (*in seiner Art gut sein*)⁷⁸. Se con *espèce*⁷⁹ Hegel chiarisce il concetto di *Bildung* come «estraneazione dell'essere naturale»⁸⁰, unica via di accesso alla cultura, «già in Diderot la descrizione della specie, che la *Fenomenologia* ridurrà alla funzione del più temibile nomignolo, comporta alcuni elementi che entrano nella definizione hegeliana di coscienza vile e di coscienza lacerata»⁸¹.

⁷¹ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, op. cit., p. 46, *PbG*, p. 267.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Ivi, p. 47, *PbG*, p. 268.

⁷⁵ Ivi, pp. 47-48, *PbG*, p. 268.

⁷⁶ Ivi, p. 48, *PbG*, p. 268.

⁷⁷ *Ibidem*. Cfr. D. Diderot, *Il nipote di Rameau*, op. cit., p. 2280, DPV, XII, p. 173: «c'est ce que nous appelons des espèces, de toutes les épithètes la plus redoutable, parce qu'elle marque la médiocrité, et le dernier degré du mépris. Un grand vaurien est un grand vaurien, mais n'est point une espèce».

⁷⁸ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, op. cit., p. 48, *PbG*, p. 268.

⁷⁹ *Espèce* ricorre anche nella breve composizione polemica *Wer denkt Abstrakt?* a indicare «qualcosa di particolare, qualcosa mediante cui non ci si mette in mostra in società», e descrive l'atteggiamento del *bel mondo* che rifugge di fronte al pensiero astratto, o perché gli appare «troppo elevato» o al contrario «perché gli sembra essere una *espèce*» cfr. G.W.F. Hegel, *Chi pensa astrattamente?*, a cura di F. Valagussa, ETS, Pisa 2014, p. 17. Cfr. G.W.F. Hegel, *Wer denkt abstrakt?*, in *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe*, Band 20, Frommann Holzboog, Stuttgart 1930, p. 446.

⁸⁰ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, op. cit., p. 47, *PbG*, p. 267.

⁸¹ H.R. Jauss, *cit.*, p. 171.

La condizione estraniata dell'individuo si pone come momento di passaggio della stessa sostanza, ovvero, «dalla pensata universalità di lei nell'effettualità»⁸². Infatti, anche se la coscienza non scorge tale passaggio e l'unico mezzo che ha di esistere è la propria cultura, il suo processo di formazione coincide in realtà con il «divenire del mondo effettuale»⁸³. L'agire dell'individuo che sembra opporsi al movimento della sostanza, converge di fatto con il suo compimento: «La cultura e la sua propria effettualità sono perciò l'attuazione della sostanza stessa»⁸⁴.

Una seconda considerazione ci conduce alla duplice condizione esistenziale che vive la coscienza rispetto ai concetti di potere statale e ricchezza, di buono e cattivo⁸⁵. Questo passaggio è il preludio all'entrata in scena di Rameau, esso implica l'atteggiamento assunto dal singolo rispetto alla ricchezza. Si tratta di un agire egoistico con cui egli crede di opporsi allo Stato, ma in realtà, di fronte all'*astuzia della ragione*⁸⁶ tale egoismo rappresenta un'illusione, un alcunché di opinato che non può giungere a rendere effettuale ciò ch'esso opina, vale a dire a far qualcosa che non torni a vantaggio di tutti⁸⁷. Non riconoscendosi ancora come momenti del movimento del *logos*, coscienza pura e coscienza reale contrappongono potere statale e ricchezza, giudicando buono/cattivo l'oggetto con cui esse intrattengono un rapporto di uguaglianza/disuguaglianza.

È in base a tali rapporti che prendono forma le due successive figure fenomenologiche: coscienza nobile e coscienza spregevole. La prima si riconosce nello Stato, «presta servizio alla vera obbedienza e all'intimo rispetto dell'essenza semplice»⁸⁸, e nella ricchezza scorge la possibilità di realizzare la propria individualità. La seconda nel potere statale non vede che oppressione e, sfogando questo sentimento nell'odio verso il dominatore, trova nella ricchezza un «piacere labile»⁸⁹ che, dileguando, non la conduce al compimento della propria essenza. Non si tratta di due autocoscienze, ma di «predicati che non sono ancora essi stessi soggetto»⁹⁰ e che esprimono due giudizi opposti: «l'uno lo in-sé della coscienza pura, vale a dire i *pensieri* determinati di buono e di cattivo, l'altro la

⁸² G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, op. cit., p. 48. *PhG*, p. 268.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ivi*, p. 49. *PhG*, p. 268.

⁸⁵ *Ivi*, pp. 49-51. *PhG*, pp. 268-270.

⁸⁶ G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia*, a cura di G. Bonacina e L. Sichirollo, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 30. Cfr. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in *Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe*, Band 11, Frommann Holzboog, Stuttgart 1971, p. 41: «L'interesse particolare della passione è dunque inseparabile dall'attuazione dell'interesse universale; infatti quest'ultimo è il risultato dell'interesse particolare e determinato, nonché della sua negazione. Sono gli interessi particolari a combattersi tra loro e, in parte, ad annientarsi. L'idea universale non si espone al pericolo, non si abbandona al dissidio e alla lotta; essa si mantiene inattaccata e incolume sullo sfondo. Che l'idea faccia agire le passioni a suo vantaggio che lo strumento del quale si serve per darsi esistenza ci rimetta e patisca danno, è quel che possiamo chiamare l'*astuzia della ragione*».

⁸⁷ *Ivi*, p. 52. *PhG*, p. 270.

⁸⁸ *Ivi*, p. 56. *PhG*, p. 273.

⁸⁹ *Ivi*, p. 57. *PhG*, p. 273.

⁹⁰ *Ibidem*.

loro *esistenza* come potere statale e come ricchezza»⁹¹. Tali giudizi esprimono i due lati dell'estraneazione che l'individuo vive rispetto allo Stato e alla ricchezza. Dapprima essa si configura come «il *superbo* vassallo che spende la sua attività a pro del potere statale»⁹² mediante il linguaggio del consiglio; si tratta di un sacrificio legato all'alienazione di sé che può trovare il suo massimo compimento nella morte, oppure sopravvivere e sfociare nella ribellione, risultato di un ribaltamento del rapporto di uguaglianza dell'autocoscienza verso lo Stato. La coscienza nobile ora «cade sotto la caratteristica della coscienza spregevole, quella di essere sempre pronta a ribellarsi»⁹³.

Come superare, dunque, la contraddizione tra una coscienza che muore, senza riconciliarsi con il suo contrario, e una coscienza che sopravvive ma solo ribellandosi al potere statale che riconosce come disuguale da sé? In altri termini, come raggiungere la completa estraneazione di sé senza morire ma conservandosi? L'*Aufhebung* di tale estraneazione «accade soltanto nel linguaggio»⁹⁴, ed è all'apice di questa dialettica che entra in scena il *Neveu*; percorriamola brevemente.

5.1 Chi è Jean-François Rameau?

L'immagine di Rameau interviene nel testo hegeliano nel momento in cui si delinea la funzione della *Sprache* che, in questa sezione, si configura come mezzo in grado di far sussistere in unità i due momenti dello spirito: il sé della coscienza particolare e la realtà universale dello Stato, il quale è «la parola dello spirito [...] esso deve far apparire lo spirito come unità autocosciente di individui»⁹⁵. È nel dire Io, che il soggetto esiste anche come autocoscienza universale, venendo così riconosciuto dall'altro mediante la negazione del suo essere particolare: il dileguare dell'Io «è dunque esso stesso immediatamente il suo restare; è il suo proprio sapere di sé; è il suo sapere di sé come di un *Sé* che è passato in un altro *Sé*, che è stato avvertito ed è universale»⁹⁶. Il linguaggio è, in questo senso, alienazione del sé particolare nel divenire sé universale, ma rispetto a quanto accade nella *certeza sensibile* – dove vi è una coscienza semplice e ingenua in rapporto immediato con gli oggetti che ha di fronte – qui il linguaggio riflette una coscienza divenuta spirito, il cui oggetto è il complesso mondo della *Bildung*⁹⁷.

La *Sprache* è «l'atto estraniante della *mediazione*»⁹⁸ che, nella sezione hegeliana, ha come estremi gli individui e lo Stato nella società moderna della Francia

⁹¹ Ivi, p. 57. *PbG*, p. 274.

⁹² Ivi, p. 59. *PbG*, p. 275.

⁹³ Ivi, p. 60. *PbG*, p. 275.

⁹⁴ *Ibidem.* *PbG*, p. 276.

⁹⁵ J. Hyppolite, *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, Aubier Editions Montaigne, Paris 1946, p. 390: «le verbe de l'esprit [...] il doit faire apparaître l'esprit comme unité consciente de soi des individus» (trad. nostra).

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, op. cit., p. 62. *PbG*, p. 277.

del XVIII secolo. All'interno di questo discorso il potere statale è ora divenuto l'«universale astratto», di contro a una coscienza detta nobile: «il *puro Sé* che nel servizio smentì la sua coscienza calata nella molteplicità dell'esistere»⁹⁹. I due momenti non sono passati l'uno nell'altro, ma sussistono separatamente. La coscienza non vive ancora il potere statale come una sua decisione ma vi si rapporta con il sentimento dell'onore: allo Stato manca il radicamento nell'esistenza individuale, alla coscienza, il riconoscimento effettivo da parte dello Stato. Il linguaggio agisce qui come *medium* in cui si configura il nuovo rapporto: la coscienza nobile è «ciò da cui procede il *linguaggio* [...] L'eroismo del muto servizio diviene *eroismo dell'adulazione*»¹⁰⁰. L'adulazione (*die Schmeichelei*) conferisce un nuovo assetto alla stessa *Sprache* e allo Stato che, nella figura del monarca, viene innalzato a universalità¹⁰¹.

Ora, il potere statale è trasferito nella coscienza nobile che lo riconosce in quanto tale e lo detiene: esso «è *divenuto momento dell'autocoscienza* [...] esiste, cioè, come *ricchezza*»¹⁰². L'autocoscienza è ora pienamente riconoscente verso il proprio benefattore e, proprio come accade alla coscienza vile, si sente estraniata tanto da sé quanto dal proprio oggetto¹⁰³. Nell'identificazione tra coscienza nobile e coscienza vile emerge la stessa differenza che vi è tra «lo spirito della ricchezza benefattrice» e lo «spirito della coscienza ricevente il beneficio»¹⁰⁴. Il benefattore si rapporta all'altro con arroganza e noncuranza, e pur condividendone l'abiezione «non tiene conto dell'intima indignazione dell'altro; [...] del pieno rifiuto di tutte le catene»¹⁰⁵. La coscienza, consapevole ormai dell'accidentalità che segna il suo rapporto con il benefattore, diviene una vuota essenzialità pronta a ribellarsi e a rendere il suo sé inalienabile.

La dinamica di rapporto tra il benefattore e la coscienza ribelle rimanda a quella tra Rameau e Bertin, il ricco padrone di casa¹⁰⁶ da cui l'ospite non si sente riconosciuto, al contrario, frustrato e umiliato. A conclusione di questo lavoro, ci preme mettere in rilievo il senso che assume l'intervento di Rameau in questo luogo della *Fenomenologia*. Anzitutto, il *Neveu* irrompe nel *Weg* dello spirito come una figura tra le altre, pur conservando la fisionomia del *Lui* diderotiano, un personaggio immaginario la cui esistenza è nel discorso che egli pronuncia. Rameau fa la sua comparsa come *Sprache* estraniante riflesso di una alienazione propria dell'*époque* delle *Lumières*, che Hegel non fa che tradurre nel suo lin-

⁹⁹ Ivi, p. 63. *PbG*, p. 277.

¹⁰⁰ *Ibidem*. *PbG*, p. 278.

¹⁰¹ *Ibidem*: «Più precisamente, il linguaggio dell'adulazione innalza la singolarità, che altrimenti è solo un *opinato*, alla sua esistente purezza, col dare al monarca il *nome* proprio; è infatti soltanto il nome quello in cui la *differenza* del singolo da tutti gli altri non è *opinata*, anzi vien resa effettuale da tutti».

¹⁰² Ivi, p. 65, *PbG*, p. 279.

¹⁰³ Ivi, p. 67. *PbG*, p. 280.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 68-69, *PbG*, p. 281.

¹⁰⁵ Ivi, p. 69, *PbG*, p. 281.

¹⁰⁶ Cfr. DPV, XII, pp. 121-123, p. 2243.

Le Lumières nel pensiero di Hegel

guaggio. Quella hegeliana non può, dunque, essere intesa come una semplice interpretazione, piuttosto è una sorta di innesto filosofico-letterario che restituisce allo sviluppo della storia universale il suo momento *negativo*. La negazione di una condizione umana che Rameau incarna nel suo specifico *status* esistenziale e sociale e che, nelle vesti di coscienza lacerata, è a sua volta in grado di *negare*¹⁰⁷, rivoltandosi e agendo finalmente quelle parole con cui *Lui*, congedandosi, metteva in guardia *Moi*: «Riderà bene chi riderà per ultimo»¹⁰⁸, epilogo di un dialogo ancora aperto.

¹⁰⁷ Come interpreta Hyppolite ciò che viene negato può a sua volta negare ciò che lo nega (J. Hyppolite, *cit.*, p. 396).

¹⁰⁸ DPV, XII, p. 196, p. 2298, «Rira bien qui rira le dernier».



Note critiche



Fra ritorno all'Antico e innovazione Cusano al crocevia del suo tempo

Paolo Colizzi

(Università Vita-Salute San Raffaele)
paolocolizzi10@gmail.com

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: Returning to the Ancient and Innovation. Cusanus at the Crossroads of his Time.

Abstract: The aim of this paper is to reflect on the reconstruction of Cusanus' thought given by Enrico Peroli in his recent monograph on the cardinal – which takes into account all Cusanus' theoretical texts, also contextualizing his thought in the historical context of the 15th century. The analysis of Peroli's contribution will, first of all, be an opportunity to reflect on the process through which Cusanus performs a revival of Neoplatonism and its late antique sources. At the same time, in addition to the relationship with the past, it will also be possible to reflect on Cusanus' relationship with Modernity – on which Peroli himself insists in several points of his work, according to a perspective widely shared among scholars and paradigmatically expounded by Ernst Cassirer, but in which Peroli inscribes himself in a peculiar way. We will thus have the opportunity to compare this hermeneutic paradigm with some recent perspectives that have emerged in the reading of Renaissance-humanistic thought as a whole. The analysis of Peroli's work thus will become an ideal opportunity to reflect on possible future developments of our understanding of Cusanus' philosophy, considered as a peculiar expression of the broader framework of the rebirth of Platonism in the Renaissance.

Keywords: Cusanus, Renaissance, Platonism, Enrico Peroli, Ernst Cassirer.

Facendo seguito alla curatela della raccolta – con relativo commentario – delle *Opere filosofiche, teologiche e matematiche* di Niccolò Cusano (Bompiani, Milano 2017), Enrico Peroli nella sua ultima opera: *Niccolò Cusano: La vita, l'opera, il pensiero* (Carocci, Roma 2022) propone una ricerca sistematica su tutto l'arco teoretico del pensiero cusano, a partire dal *De docta ignorantia* del 1440 sino al *De apice theoriae* del 1464, anno della sua morte. Operazione che – per l'intento di voler racchiudere in un unico luogo, in modo sistematico, tutte le tappe fondamentali della teoresi cusana – è, già nei suoi intenti, in sé meritoria. Ciò che noi ci proponiamo di fare nel seguito del presente saggio è 1) di scandagliare

alcuni dei punti nevralgici del lavoro di Peroli; 2) di innescare un dialogo fra la sua ermeneutica cusaniana e alcune recenti letture della stagione umanistico-rinascimentale di cui sono stati artefici autori come Michele Ciliberto e Massimo Cacciari, problematizzando in tal maniera l'immagine di Cusano come iniziatore della modernità, proposta in modo decisivo da Ernst Cassirer e tutt'oggi dominante negli studi cusaniani.

1. *Tornare a Platone*

Il sottotitolo del testo – “*La vita, l'opera, il pensiero*” – è esemplificativo del tipo di via che Peroli sceglie di intraprendere: si tratta, cioè, di cercare di comprendere Cusano anzitutto nel suo contesto storico, in un secolo, come il 400', denso di crisi e contraddizioni; studiandone poi con acribia filologica tutti i più importanti testi teoretici, così da disegnare un coerente percorso di sviluppo dei concetti fondamentali esposti a partire dal *De docta ignorantia*. Sarebbe infatti assai difficile comprendere la teoresi cusaniana se non si tenesse conto dell'insieme di cruciali eventi che, sia dal punto di vista politico che culturale, sconvolsero il mondo in cui tale teoresi si svolse – infatti, se tale principio ermeneutico deve di già valere per la comprensione storica di ogni pensiero, esso si fa però tanto più rilevante per una figura così tanto dedicata alla «vita activa»¹ come Cusano. Una figura impegnata in primo piano nello sforzo di risolvere i dissidi interni alla Chiesa, dilaniata in Occidente dal conflitto fra conciliaristi e papisti², e – di più – coinvolta con Eugenio IV nell'immane tentativo di una riunificazione con la Chiesa d'Oriente. Un tentativo, questo, sfociato in fallimento nel 29 maggio del 1453, a causa della presa di Costantinopoli da parte del sultano Maometto II³; ma che, cionondimeno, aveva determinato, in preparazione del Concilio di Ferrara-Firenze del 1438-39, il viaggio a Costantinopoli dei cristiani d'occidente⁴. Nella delegazione papale (giunta a Costantinopoli il 24 settembre del 1437, ove rimase fino al 29 novembre), in prima linea vi era proprio Cusano, il quale

¹ E. Peroli, *Niccolò Cusano: La vita, l'opera, il pensiero*, cit., p. 80 (di seguito soltanto *Cusano*).

² Nel quale, come risaputo, Cusano prese in certo modo ambedue le parti: prima, negli anni del concilio di Basilea (in particolare dal febbraio del 1432, quando Cusano vi giunse) adottò posizioni di carattere conciliarista – tesi che trova propria espressione nel *De concordantia catholica*. Dopo di che, dopo vari anni impiegati nel tentativo di mediare fra le istanze dei Padri conciliari e il Papa, infine nel maggio del 1437 – a seguito di tumultuose discussioni che avevano a che fare con la sede dove si sarebbe dovuto tenere il concilio per la riunificazione con la Chiesa d'Oriente – egli passò dalla parte del Papa Eugenio IV (sull'insieme delle vicende legate a Basilea cfr. *ivi*, pp. 30-47).

³ Assai esemplificativo della peculiare postura con cui Cusano visse in prima persona i drammi del proprio tempo è il fatto che, poco dopo la caduta di Costantinopoli – evento epocale, che agli occhi della cultura del tempo era visto in qualche modo come il prodromo di un conflitto apocalittico fra Cristianesimo e Islam –, egli si sia dedicato alla composizione del *De pace fidei*, manifesto cusano del dialogo interreligioso. Sul *De pace fidei* si può vedere D. Monaco, *Cusano e la pace della fede*, Città Nuova, Roma 2013, in particolare pp. 113-147.

⁴ Sul viaggio cusaniano a Costantinopoli cfr. *Cusano*, pp. 47-53.

poté così incontrare in modo ravvicinato il pensiero di tradizione greca – portando tra l'altro via con sé da Costantinopoli anche un manoscritto greco del *Corpus Dionysiacum* di Dionigi Areopagita e una copia greca della *Theologia platonica* di Proclo, la cui traduzione verrà in seguita effettuata da Pietro Balbo e ultimata il 22 marzo 1462. Di più, con tutta probabilità Cusano ebbe modo di incontrare i primi due grandi alfieri del ri-sorgere del Neoplatonismo – Giorgio Gemisto Pletone e il cardinal Bessarione, con cui assai probabilmente ebbe anche modo di discettare di filosofia, proprio nel periodo in cui stava redigendo il *De docta ignorantia*; oltre che poi anche il *De coniecturis*, cui rimanda diverse volte nel *De docta ignorantia*⁵. D'altronde, come non ricordare il fatto che, proprio nella chiusura del *De docta ignorantia* – nella lettera a Giuliano Cesarini –, Cusano rammemora il suo viaggio di ritorno da Costantinopoli, dicendo di aver ricevuto l'illuminazione della “dotta ignoranza” proprio nell'atto del guardare il mare lungo la traversata?⁶ E come non pensare alla possibilità che tale illuminazione sia stata favorita proprio dall'incontro con Bessarione e Pletone? Il tema dell'incontro coi due, cui anche Peroli brevemente accenna⁷, ci conduce a un ulteriore aspetto, che costituisce certamente un punto forte del libro. L'Autore, infatti, esalta ed evidenzia in modo ampio il debito di Cusano con la tradizione neoplatonica – in modo particolare con Proclo e Dionigi Areopagita, sui quali Peroli, in maniera carsica, insiste in svariati punti⁸; oltre che poi, per quel che concerne il Platonismo medievale, soprattutto con la Scuola di Chartres e Giovanni Scoto Eriugena⁹. Il testo ci conduce nella comprensione di alcuni dei punti nevralgici della ripresa cusaniiana di questi *antichi* temi, la quale non si riduce a mera ripetizione del passato, costituendo piuttosto punto d'appoggio per lo sviluppo di un pensiero autonomo. Un pensiero che, anzitutto, sente l'esigenza di divincolarsi dalle maglie della Scolastica e della sua ispirazione aristotelica – infatti,

secondo l'ontologia cusaniiana, gli enti del nostro mondo non possono essere concepiti sul modello della metafisica aristotelica dell'*ousía*, ossia come delle sostanze che esistono autonomamente in se stesse, e neppure sul modello della dottrina scolastica dell'*actus essendi*, come delle realtà che l'atto creatore di Dio costituisce e pone in un proprio “atto d'essere”, che sarebbe altro o distinto dall'essere divino, perché ciò significherebbe porre contraddittoriamente l'essere delle creature nel nulla.¹⁰

⁵ Cfr. *De docta ignorantia*, II, 1, 95, 13; II, 16, 123, 9; II, 8, 140, 12; II, 9, 150, 25-26; III, 1, 187, 8; 188, 21.

⁶ Cfr. Ivi, 263.

⁷ Cfr. *Cusano*, p. 51. Per quanto concerne specificamente il tema dell'influenza di Pletone nella genesi del pensiero cusaniiano, si può vedere C. Catà, ‘*Su di una stessa barca*’. *Nicola Cusano e Giorgio Gemisto Pletone*, in «Bruniana & Campanelliana», 13 (2007), 1, pp. 43-55; per quanto riguarda il rapporto con Bessarione, cfr. M. Watanabe, *Nicholas of Cusa. A Companion to his Life and Times*, a cura di G. Christianson e T.M. Izbicki, Ashgate, Aldershot 2011, pp. 83-89.

⁸ Cfr. l'*Indice dei nomi* (pp. 575-587): per quanto riguarda Proclo, cfr. p. 584; per Dionigi, cfr. p. 578.

⁹ Sia per la Scuola di Chartres che per Eriugena, cfr. Ivi, p. 585.

¹⁰ Ivi, pp. 161-162. Sulle differenze fra la concezione cusaniiana dell'*esse* e quella tomista – come rileva anche lo stesso Peroli in nota (cfr. p. 161, n. 56) – importante studio (che pure andrebbe cri-

Cusano ha, cioè, l'esigenza di ripensare il rapporto fra Dio e mondo, combattendo di petto l'idea che Dio venga a costituirsi come Ente sommo, distinto dagli altri enti per quanto a un tempo loro causa. Per il cardinale si tratta di prender consapevolezza del fatto che Dio – per quanto non si risolva nel mondo, costituendone piuttosto l'Assoluto fondamento – è cionondimeno l'essenza ultima delle cose del mondo, le quali sono dunque la Sua *resplendentia*¹¹. Come giustamente sottolinea Peroli, Cusano cita più volte, a partire dal *De docta ignorantia* sino al *De apice theoriae, Metaphysica*, VII 1, 1028b2-4, ove, come noto, Aristotele afferma che ciò che dai tempi antichi è l'eterno oggetto di ricerca è che cosa sia l'ente – ovverosia, cosa sia la sostanza («αἰ δὴ καὶ τὸ πάλαι τε καὶ νῦν καὶ ἀεὶ ζητούμενον καὶ ἀεὶ ἀπορούμενον, τί τὸ ὄν, τοῦτό ἐστι τίς ἢ οὐσία»). A tale antica domanda vuole rispondere anche Cusano, e tuttavia secondo una via che sia altra rispetto a quella aristotelico-scolastica, il cui peccato originale starebbe nel fatto che essa rimarrebbe ferma all'individuazione delle diversità fra le forme essenziali delle differenti specie di enti¹². Non si tratterebbe, di per sé, di un che di erroneo – d'altronde, Cusano insiste già nel *De docta ignorantia* sull'unicità di ogni essente¹³. Il “peccato” consiste, piuttosto, nel non aver abbastanza riflettuto su ciò che, nonostante le differenze, accomuna tutte le essenze in quanto essenze – la *quiditas* di tutti gli enti, da identificarsi per l'appunto con Dio¹⁴.

Tali concezioni, veicolate nel pensiero cusano dall'idea che il mondo sia un'*explicatio* della *complicatio* divina, «risalgono alla filosofia neoplatonica e alla sua dottrina del dispiegarsi dell'unità divina (*periéchein-exelittein*) e come molte altre idee presenti nel *De docta ignorantia* giungono a Cusano dalla Scuola di

ticamente discusso, per quanto non ci sia possibile farlo in questa sede) è C. Fabro, *Partecipazione e Causalità secondo S. Tommaso d'Aquino*, SEI, Torino 1960, pp. 533-567.

¹¹ Per l'idea della creatura come *resplendentia* di Dio cfr. *De docta ignorantia*, II, 2, 103. Per quel che concerne il contributo di Peroli, sul rapporto fra Dio e mondo cfr. *Cusano*, pp. 156-171.

¹² Cfr. *ivi*, p. 515.

¹³ «Non c'è nessun aspetto nel quale un individuo sia come un altro, né per quanto riguarda la percezione sensibile, né per quanto riguarda la facoltà immaginativa o l'intelletto, né per quanto concerne l'agire, o lo scrivere, o il dipingere, o l'arte; per questo motivo, anche se una persona si sforzasse per mille anni di imitarne un'altra in uno qualsiasi di questi aspetti, non riuscirebbe tuttavia mai a raggiungere la precisione, per quanto talvolta le differenze presenti nel sensibile non vengano percepite» (*De docta ignorantia*, II, 1, 94 – le traduzioni dei testi cusani che riportiamo sono quelle dell'edizione curata da Peroli, già citata all'inizio delle nostre riflessioni: cfr. N. Cusano, *Opere filosofiche, teologiche e matematiche*, cit. L'edizione critica di riferimento di Peroli è *Nikolai de Cusa opera omnia*, iussu et auctoritate Academiae Litterarum Heidelbergensis ad codicum fidata edita, Meiner, Leipzig-Hamburg, 1932-2010; fanno eccezione il *De docta ignorantia* – di cui è utilizzata l'*editio minor* dell'Accademia di Heidelberg, pubblicata in 3 voll. fra il 1964 e il 1977 per correggere e integrare la versione precedente – e il *De non aliud*, per cui è utilizzata Nikolaus von Kues, *De non aliud. Nichts Anderes*, Aschendorff, Münster 2011).

¹⁴ Tale tema, che si agita lungo l'itinerario speculativo cusano, giunge alla propria massima esemplificazione nel *De apice theoriae* (1464), ove Cusano – compiendo anche una forma di autocritica, rispetto all'idea in precedenza sostenuta che vi siano più *quidditates rerum* (cfr. per esempio *Apologia doctae ignorantiae*, 50, 21-22) – afferma che la *quiditas ipsa* è la «*omnium substantiarum invariabilem subsistentiam*» (*De apice theoriae*, 4). Su ciò cfr. anche *Cusano*, pp. 515-517.

Chartres e probabilmente anche da Scoto Eriugena»¹⁵. Vi è dunque, nel pensiero cusano, una variegata congerie di fonti – da alcuni correnti della tradizione platonica medievale sino alla tradizione platonica antica, con particolare attenzione al mondo neoplatonico. E la loro influenza è testimoniata lungo tutto l'arco speculativo della sua produzione, come del resto Peroli mette ampiamente in evidenza. A un tempo – soprattutto per quel che concerne la diretta influenza del Neoplatonismo tardo-antico – essa raggiunge però il proprio apice nella parte finale della speculazione cusana, come anche l'Autore evidenzia¹⁶. Il che avviene per ragioni disparate – su tutte, il fatto che Cusano nella prima metà degli anni 50' si dedicò a un'ampia e profonda mediazione dell'*In Parmenidem* procliano; nel 59' ricevette inoltre la traduzione del *Parmenide* commissionata a Giorgio di Trebisonda¹⁷, senza considerare poi il fatto che, come detto, a partire dal 62' – o forse anche prima, considerato che era anche il committente della traduzione – egli poteva anche avere a disposizione l'edizione latina della *Theologia platonica* a cura di Pietro Balbo. In termini generali, l'influenza e la ri-scoperta di Proclo, oltre che di un Dionigi Areopagita letto secondo un'affine prospettiva ermeneutica, è cruciale per gli ultimi sviluppi del pensiero cusano. Sviluppi che, secondo lo sguardo sistematico portato avanti da Peroli, da un lato mantengono una profonda connessione con i temi e problemi del *De docta ignorantia*, e dall'altro se ne distinguono nella misura in cui costituiscono nuovi tentativi di condurre la *venatio sapientiae*, da Cusano portata avanti per tutta la vita¹⁸. Luogo decisivo della teoresi degli ultimi anni di vita del cardinale è certamente il *De non aliud* (1461-1462) – in cui l'influenza procliano-dionisiana è esplicita e presentissima¹⁹, e nella quale il cardinale tematizza l'idea di Dio come *non aliud*, che

impedisce quella rappresentazione comune della trascendenza divina come “al-di-là” contrapposto a un “al-di-qua” [...] la nuova filosofia del *non-aliud* ci consente di comprendere che possiamo concepire il Principio divino in modo conforme alla sua assolutezza solo se intendiamo quest'ultima come svincolata da ogni forma di opposizione che caratterizza tutto ciò che è finito e “altro”.²⁰

¹⁵ Ivi, p. 165.

¹⁶ Cfr. ivi, pp. 464-475.

¹⁷ Su Cusano e il *Parmenide* – oltre che il relativo *Commento* procliano –, cfr. D. Monaco, *Cusano e il Parmenide di Platone*, in «Annuario filosofico», 28 (2012), pp. 479-485.

¹⁸ Afferma esemplificativamente Cusano nelle prime righe del *De venatione sapientiae* (1462-1463) che «il mio intento in questo scritto è quello di lasciare ai posteri una breve esposizione delle ricerche che ho condotto nella mia caccia della sapienza» (*De venatione sapientiae*, 1). Peroli si dedica a un'analisi di tale cruciale testamento filosofico cusano in *Cusano*, pp. 496-511.

¹⁹ Basti qui ricordare che tale testo è un tetralogo nel quale tre dei quattro protagonisti sono in modo chiaro da ricondurre a un contesto filosofico procliano-dionisiano: Andrea Bussi, che è presentato come esperto dell'*In Parmenidem*, Pietro Balbo, traduttore della *Theologia Platonica*, e Cusano medesimo, che si presenta come esperto di Dionigi (cfr. *De non aliud*, I, 1). Sul *De non aliud* testo di cruciale importanza è D. Monaco, *Deus Trinitas. Dio come non altro nel pensiero di Nicolò Cusano*, Città Nuova, Roma 2010.

²⁰ *Cusano*, pp. 460-461.

Una filosofia, quella del *non aliud*, che da un lato è dunque «nuova»; e che dall'altro getta però le proprie radici sia nel pensiero dionisiano che in quello procliano, come del resto lo stesso Cusano mostra esplicitamente di ritenere – esaltando a un tempo l'unitaria matrice platonica che si manifesta nelle opere dei due pensatori, per quanto l'uno rimanga cristiano e l'altro pagano²¹. Cosicché in tale idea viene a vivida espressione quella dialettica di *ritorno all'Antico e innovazione* che è caratteristica del pensare cusano, e che Peroli ha il merito di riuscire a cogliere come in scorcio – non con l'analiticità che sarebbe propria di un contributo specificatamente dedicato a un particolare aspetto della filosofia di Cusano, ma per mezzo di uno sguardo d'insieme di natura panottica.

2. La genesi della modernità

Il tema del rapporto coi Neoplatonici – e dunque del ritorno all'Antico – è ampiamente presente nella trattazione di Peroli. A un tempo, in linea con la grande storiografia che ha individuato in Cusano il maggiore precursore umanistico della modernità – secondo una prospettiva impressa in modo decisivo da Ernst Cassirer, come fra poco vedremo – Peroli insiste anche su questo aspetto, che proietta verso il “futuro” il pensiero cusano. E lo fa battendo l'accento su diversi punti, che vengono fuori in modo particolare anzitutto nella sezione del volume dedicata alla filosofia della mente di Cusano²², e poi in quella dedicata alla sua antropologia²³. Tale tema emerge nella maniera forse più vivida nei *Dialoghi dell'Idiota* (1450) – il cui protagonista è, per l'appunto, l'idioti/laico, che è «il simbolo di una nuova figura sociale di intellettuale, caratteristica della prima modernità, il cui mondo non è più esclusivamente quello delle università e delle corti»²⁴. Così, «il personaggio del laico/idioti diventa in Cusano una figura critica sia della cultura libresca e della sopravvalutazione della retorica caratteristiche del nuovo umanesimo, sia dell'aristotelismo scolastico e del sapere universitario della tradizione medievale»²⁵. Figura, dunque, che si pone come critica anche rispetto a un umanesimo che sia inteso come fascinazione meramente erudita verso il passato; ma, si badi bene, non contro tale fascinazione in quanto tale, ché anzi lo stesso Cusano – noto bibliofilo –

²¹ Per Cusano, infatti, non soltanto «forse tutti i sapienti hanno voluto dire la stessa cosa del primo principio della realtà»; bensì – afferma il cardinale attribuendo l'idea a Proclo – Platone viene tanto esaltato al punto tale «da considerarlo quasi come un Dio fatto uomo (deus humanatus)» (*De non aliud*, XX, 91). Di più: come detto, egli riconosce inoltre la profonda vicinanza teoretica fra Proclo e Dionigi (cfr. ivi, XX, 90), e afferma inoltre in modo chiaro che, in merito alla dottrina del *non aliud*, Platone e Dionigi sono in accordo fra loro (cfr. ivi, XXII, 101).

²² Cfr. *Cusano*, pp. 259-352.

²³ Cfr. ivi, pp. 354-441.

²⁴ Ivi, p. 262.

²⁵ Ivi, p. 263.

come già solo la smania di testi manifestata nel sopracitato viaggio a Costantinopoli rende evidente, faceva del recupero della tradizione antica e dei suoi testi fondamentali un suo fondamentale compito²⁶.

Ad ogni modo, con ragione Peroli evidenzia pertanto come questa concezione spinga in certo modo Cusano verso la modernità – non dimenticando però di battere l'accento su come, a un tempo, tale prospettiva sia svolta da Cusano nei termini di uno sviluppo dell'antropologia cristiana tradizionale dell'*imago Dei*, che viene approfondita, in conformità anche alla tradizione ermetica, nei termini per cui l'uomo si costituisce come un «dio secondo»²⁷. Cosicché a questi, in quanto immagine di Dio, spetta, sia pure in forma depauperata, la *vis* creativa propria del Creatore: qui sta il fondamento teoretico della figura dell'idiota, vero paradigma dell'uomo che, con un percorso di autoperfezionamento, sviluppa autenticamente la propria capacità inventiva²⁸ – colui che non sta piegato su polverosi libri, ma che si dedica da sé ad accrescere la propria potenza, sia teoretica che pratica²⁹. Coerentemente con la prospettiva storiografica sopra menzionata, afferma Peroli che «in questa concezione della mente come forza spontanea e creatrice è da tempo riconosciuto – quantomeno a partire da Ernst Cassirer – uno dei tratti specifici del pensiero di Cusano, nel quale si annuncia una nuova visione dell'uomo che sarà poi caratteristica del Rinascimento e della prima Età moderna»³⁰.

La concezione dell'idiota, al contempo, nella misura in cui si costituisce come una prospettiva normativa su ciò che l'uomo – concepito essenzialmente come *imago Dei* – dovrebbe essere, ha proprio campo di applicazione anzitutto a livello filosofico-teologico. Infatti, essa esprime la consapevolezza, al fine di poter rettamente condurre la ricerca di Dio, di non potersi abbarbicare su di un sapere libresco, bensì di dover scender per le strade e cercare la Sapienza che «grida nelle piazze»³¹; che, insomma – senza risolversi nell'immanenza in questo mondo –, abita però anzitutto quel reticolato che va a costituire la nostra vita quotidiana. Bisogna dunque da sé indagare Dio, cercare di approssimarvisi in uno sforzo ineshausto, che proprio per tale suo carattere ci rende non solo *imago*, bensì *imago viva* di Dio, continuamente in cammino e mai statica – sì che noi imitiamo, nella nostra finita creaturalità, l'infinita potenza divina³².

²⁶ Cfr. *supra*, pp. 302-303.

²⁷ Su tale idea ermetica cfr. in particolare *Asclepius*, 6, e 8. Si veda inoltre Cusano, pp. 313-314. Cusano fa riferimento a questa idea ermetica in *De beryllo*, 7.

²⁸ «Come Dio, infatti, è il creatore degli enti reali e delle forme naturali, così l'uomo è il creatore degli enti razionali e delle forme artificiali, le quali non sono che similitudini del suo intelletto, come le creature di Dio sono similitudini dell'intelletto divino» (*ibidem*).

²⁹ La qual cosa, come accennavamo sopra, non sta a implicare l'inutilità dello studio della tradizione. Il problema sta, piuttosto, nel dimenticare che quanto è scritto nei libri è il frutto di un incontro col divino verificatosi prima del darsi del libro medesimo, che prima di esser scritto ancora non c'era – e che viene scritto proprio a seguito di tale relazione personale con la Sapienza (cfr. *De sapientia*, I, 3).

³⁰ Cusano, p. 316.

³¹ *De sapientia*, I, 4; cfr. *Prov* 1, 20.

³² Cfr. *De mente*, XIII, 149. Sul tema dell'*imago viva* si può ad esempio vedere G. Cuozzo, *Raffigurare l'invisibile. Cusano e l'arte del tempo*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 117-132.

L'idiota – che pare riecheggiare l'*homo faber fortunae suae*, l'individuo moderno arbitro e decisore del proprio destino – lo richiama tanto più se si considera l'insistenza cusaniiana sul tema dell'individualità. Secondo l'ontologia cusaniiana esposta già nel *De docta ignorantia*³³, ogni essente è unico e irreplicabile, e il tema viene a toccare il proprio apice nel *De visione Dei* (1453), in cui si batte continuamente l'accento sul carattere necessariamente particolare e prospettico del nostro sguardo su Dio, contrapposto al carattere in-contratto e meta-prospettico della *visio absoluta* di Dio medesimo³⁴. Se a ciò si associano poi anche alcune tematiche dell'ultimo Cusano – se si pensa, ad esempio, al *Compendium* (1463), nel quale paiono quasi venire anticipate di pochi decenni le future scoperte geografiche che proietteranno l'uomo nel mondo aperto della modernità³⁵ – tale percezione si fa del resto ancor più vivida. E, in effetti, questa è una questione che, come detto, percorre in modo carsico il testo di Peroli, nello sforzo che egli compie di dipingere questo ruolo quasi di cerniera del pensiero cusaniiano, colto nel triplice gesto in virtù di cui ritorna al Neoplatonismo tardo-antico, effettua critiche sferzanti contro la Scolastica e si volge verso il Moderno.

A questo punto – partendo dal sistematico sguardo su Cusano approntato da Peroli – vorremmo riflettere su di una questione, che tiene assieme il problema del pensiero cusaniiano con quello del modo in cui noi intendiamo il Rinascimento e il suo collocamento nella storia della nostra civiltà; e che, in particolare, comporta una riflessione sugli assi portanti del paradigma storiografico tramite cui si è soliti leggere Cusano. Come ha messo in luce in un importante contributo Michele Ciliberto³⁶, l'epoca umanistico-rinascimentale è stata da sempre oggetto di visioni di carattere ideologico, al punto che si fa spesso difficile distinguere storia e storiografia; e, di più, tra storiografia e ideologia, posto che nel guardare al Rinascimento la cultura moderna si è per lo più adoperata in un'operazione "archeo-logica": si è, cioè, dedicata al rinvenimento delle radici della "soggettività" moderna, così da reperirvi le matrici della propria genesi, del proprio glorioso atto di nascita – della propria ἀρχή, per l'appunto. In tal senso, un tratto comune

³³ Cfr. *De docta ignorantia*, II, 1, 94.

³⁴ In effetti, la nostra vista è contratta «secondo il tempo e le regioni del mondo, secondo i singoli oggetti ed altre condizioni simili» (*De visione Dei*, 6), laddove «la vista che è libera da ogni contrazione, invece, abbraccia insieme e in una sola volta tutti i modi di vedere, in quanto è la loro misura assolutamente adeguata e il loro esemplare verissimo» (ivi, 7). Sul tema della prospettiva in Cusano cfr. G. Cuozzo, *Raffigurare l'invisibile. Cusano e l'arte del tempo*, cit., pp. 87-115.

³⁵ Infatti, nell'VIII capitolo del *Compendium* Cusano introduce l'idea del cosiddetto *homo cosmographicus* per esprimere la sua concezione del modo in cui l'uomo si rapporta al mondo – uomo che, «grazie alla capacità inventiva della sua mente, crea una "mappa" concettuale e linguistica del mondo con la quale cerca di interpretare la realtà e orientarsi in essa» (Cusano, p. 429), in un modo che rimane necessariamente congetturale (sull'*homo cosmographicus* cfr. ivi, pp. 428-441). Sulla possibilità di trovare un *fil rouge* teoretico fra tale esempio del *Compendium* e i futuri viaggi verso il Nuovo Mondo che avrebbero accompagnato l'uomo verso il Moderno, si può vedere G. Cuozzo, *Cusano. L'arte e il moderno*, Morcelliana, Brescia 2021, pp. 55-56.

³⁶ Cfr. M. Ciliberto, *Tra 'mondo storico' e 'mondo storiografico'*, in *Pensare per contrari. Disincanto e utopia nel Rinascimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2005, pp. 29-48.

delle interpretazioni dominanti di tale stagione della nostra cultura è stato quello di intendere il Rinascimento come una sorta di *preparatio* della modernità³⁷; la via, insomma, che nel suo spirito fondamentale, sia pure in modo opaco e con sfumature contraddittorie, condurrebbe al *cogito* cartesiano – inteso, in accordo a un paradigma storiografico di cui Cassirer è esponente di spicco, come manifesto della soggettività moderna³⁸. «L'elemento mitico – secondo una pluralità di declinazioni – è una componente strutturale, e mai 'superata' del concetto di Rinascimento»³⁹. Tale, dunque, è stata la constatazione di Ciliberto sulla tradizione storiografica – accompagnata però dall'idea che tale stagione interpretativa stia ai nostri tempi volgendo al termine⁴⁰.

³⁷ Sarebbero diversi gli esempi concreti di tale tendenza che potremmo addurre – Ciliberto, nello specifico, si sofferma in primo luogo su d'Alambert, Michelet e Burckhardt (su cui torneremo anche noi fra poco: cfr. *infra*, n. 51), nei quali viene a sedimentarsi il mito del Rinascimento come pietra angolare della civiltà europea moderna (cfr. ivi, pp. 33-37); e, in secondo luogo, su Giovanni Gentile (cfr. ivi, pp. 38-28), che nel suo studio del 1916 – *Il concetto dell'uomo nel Rinascimento* – individua nella conquista dell'«umana autonomia» il tratto distintivo fondamentale della stagione rinascimentale.

³⁸ E, infatti, in *Individuum und kosmos in der philosophie der renaissance* (Leipzig 1927) Ernst Cassirer, nell'aprire la sezione dell'opera che affronta «il problema del rapporto fra soggetto e oggetto nella filosofia del Rinascimento» (cfr. trad. it. *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, a cura di F. Plaga e C. Rosenkranz, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 139-212), afferma programmaticamente che quel che egli intende fare è seguire «il divenire e la crescita continua delle forze intellettuali, e più in generale spirituali, dalle quali essa [*i. e.* la «rivoluzione del modo di pensare» conseguita in modo pieno da Cartesio] infine erompe» (ivi, p. 139). D'altronde, non a caso, Cassirer inserisce la tradizione umanistico-rinascimentale proprio all'inizio della sua *Storia della filosofia moderna* (cfr. *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*, Berlin 1906-1920, trad. it. *Storia della filosofia moderna*, 4 voll., Torino, Einaudi, 1952-1958, vol. 1, pp. 39-199). Nel considerare Cusano come il centro focale della discussione in merito al sorgere del Moderno, Cassirer generò una discussione che, nel XX secolo, coinvolse tra l'altro figure apicali della filosofia tedesca come Hans-Georg Gadamer e Hans Blumenberg – cfr. M. E. Moore, *Nicholas of Cusa and the Kairos of Modernity. Cassirer, Gadamer, Blumenberg*, Punctum Books, Brooklyn 2013. Tale linea di ricerca è del resto ancora ben viva: cfr. per esempio M. Parker, *Nicholas of Cusa and the Making of the Early Modern World*, Brill, Boston 2019 (fra l'altro, l'epilogo del testo è qui dedicato proprio a un'analisi dell'importanza per le ricerche cassireriane sul Rinascimento del pensiero di Cusano: cfr. pp. 405-502); ma poi anche J. Hoff, *The Analogical Turn: Rethinking Modernity with Nicholas of Cusa*, Eerdmans, Grand Rapids 2013; e K. Yamaki (a cura di), *Nicholas of Cusa: A Medieval Thinker for the Modern Age*, Curzon Press, Richmond 2002. Un'interessante analisi del problema della modernità – letto sia tramite Cusano che Leon Battista Alberti – è invece K. Harries, *Infinity and Perspective*, MIT Press, Cambridge 2001. Fra gli studi italiani, si può vedere M. Maurizi, *La nostalgia del totalmente altro. Cusano e la genesi della modernità*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008; il quale, pur perseguendo una linea di ricerca tradizionale, ha però il merito di inserirvi in una linea originale, criticando l'iscrizione di Cusano nel «mito della modernità» (ivi, p. 320), e cercando di pensare, al di là delle etichette storiografiche, il Moderno nell'«aspetto straniente del progetto radicalmente incompiuto» (ivi, p. 329). Per un'analisi sulla storia delle recenti interpretazioni di Cusano in Italia, con un focus particolare proprio sul problema del Moderno, si veda S. Massironi, *Il cardinale inquieto. La ripresa di Cusano in Italia come provocazione alla modernità*, Vita e Pensiero, Milano 2021.

³⁹ M. Ciliberto, op. cit., p. 32.

⁴⁰ «Una grande, e lunga, stagione della storiografia moderna si è esaurita: questo bisogna saperlo. Si è esaurito l'intreccio fra il problema del Rinascimento e il problema delle 'origini' del 'mondo

Sulla scia di Ciliberto si è inserito poi negli ultimi anni anche Massimo Cacciari – che, secondo uno sguardo per molti versi armonico con quello di Ciliberto, ha dipinto una prospettiva sull’Umanesimo che va proprio in questa direzione. E che mira a decostruire l’idea della cultura umanistico-rinascimentale come luogo dell’armonia, della bellezza e di uno sguardo in qualche modo “ottimistico” sulla natura umana, posta al centro dell’universo, e capace ora finalmente di forgiare da sé il suo destino trasformando il mondo. Piuttosto, in tale prospettiva storiografica, l’Umanesimo viene esaltato nella sua dimensione “tragica”. Per usare le parole di Cacciari stesso, secondo questa concezione tragica dell’uomo – nella quale, in ogni caso, ciascun pensatore umanistico si inserisce poi nella propria specificità, battendo l’accento sulla miseria o l’esaltazione dell’uomo in maniera più vigorosa – per pervenire a una retta comprensione della natura umana, descritta nei termini di un «realismo antropologico», è necessario «attraversare lo stesso inferno. Se ne rimuovi l’esistenza, se lo ignori, se non dipingi il *pessimo* e nel tuo quadro trova luogo soltanto l’immagine della *dignitas*, non sarai né buon filologo né buon artista. E tantomeno buon filosofo»⁴¹. Tale paradigma storiografico è stato del resto di recente ulteriormente approfondito e confermato con la pubblicazione di una nuova edizione dell’*Oratio de hominis dignitate* di Pico della Mirandola, a cura di Raphael Ebgi e con la traduzione di Francesco Padovani⁴². Opera che – anche nella stessa cultura popolare – è generalmente nota (ma ciò che è noto non è conosciuto, verrebbe da dire hegelianamente)⁴³ come il luogo paradigmatico ove si manifesterebbe l’idea “rinascimentale” dell’“uomo al centro”. A leggere in modo rinnovato il testo, viene invece a rivelarsi l’essenziale tragicità che è immanente all’antropologia pichiana. Nella quale, soprattutto nell’*Oratio* – in una maniera finanche più radicale rispetto all’idea dell’uomo come microcosmo, che è presente in Cusano e che si troverà anche nell’*Heptaplus* pichiano⁴⁴ – l’uomo si presenta come “eccezionale”, *radicitus* differente ri-

moderno’, che ha generato, come una sorta di sorgente originaria, tanta parte della ricerca sull’epoca rinascimentale» (ivi, p. 48).

⁴¹ M. Cacciari, *La mente inquieta*, Einaudi, Torino 2019 – rist. con aggiunte di *Ripensare l’umanesimo*, in R. Ebgi (a cura di) *Umanisti italiani. Pensiero e destino*, Einaudi, Torino 2016, pp. VII-CI – p. 56. Tale concezione dell’uomo, carica di disincanto, trova propria esemplificazione radicale, come nota lo stesso Cacciari, in Leon Battista Alberti (in modo particolare nel *Theogenius* e nel *Momus*); e tuttavia il «dramma» dell’«occhio albertiano» è «largamente condiviso. Leon Battista dà la voce più potente a contraddizioni e conflitti che appartengono alla trama più profonda ed essenziale di tutta questa età» (ivi, pp. 55-56). Sull’Umanesimo tragico dell’Alberti, cfr. M. Ciliberto, *Pensare per contrari. Disincanto e utopia nel Rinascimento*, cit., pp. 115-132.

⁴² Cfr. Giovanni Pico della Mirandola, *La dignità dell’uomo*, a cura di R. Ebgi, Einaudi, Torino 2021 – di seguito soltanto *Oratio*.

⁴³ Cfr. G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, J.A. Goebhardt, Bamberg – Würzburg 1807, trad. it. a cura di V. Cicero, Bompiani, Milano 2000, p. 85.

⁴⁴ In effetti, qui Pico – nell’ultima parte della propria vita avvicinato tra l’altro a Savonarola, e con l’esigenza di difendersi dalla condanna papale delle *Conclusiones nongentae* del 1486 (cfr. P.O. Kristeller, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford University Press, Stanford 1964, pp. 68-69), rispetto alle quali l’*Oratio* era stata concepita come un’introduzione – sembra piegarsi maggiormente sulla concezione dell’uomo-microcosmo. La quale, espressa in variegate maniere, è in

petto a tutto il resto del creato: «Nihil spectari homine admirabilius»⁴⁵, afferma Pico nelle prime righe dell'*Oratio*, riecheggiando i versi dell'*Antigone* sofocleo: «πολλὰ τὰ δεινὰ κούδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει»⁴⁶ – cosa più tragico di ciò?

Ecco – senza addentrarci ulteriormente in questa sede in un confronto fra l'antropologia cusana e quella pichiana, che pure sarebbe di cruciale importanza per la centralità che ambedue gli autori hanno avuto e hanno nel nostro modo di concepire il Rinascimento – la questione che si pone è: che tipo di dialogo possiamo istituire fra il Cusano di Peroli e la prospettiva storiografica sulla stagione umanistico-rinascimentale ora delineata? L'urgenza di porre tale domanda è de-

ogni caso maggiormente conforme alla tradizione – a titolo esemplificativo, ricordiamo che tale idea compare sin dagli albori del pensiero greco, a partire dai presocratici (la prima attestazione filologica effettiva del termine risale a Democrito: cfr. fr. 68 B 34 DK), percorrendo poi in modo carsico sia il pensiero di matrice platonica – in particolare quello connesso al *Timeo* e al *Filebo* e quello aristotelico (con riferimento al *De anima*). Per una storia dell'idea di microcosmo, si può vedere R. Allers, *Microcosmus: from Anaximandros to Paracelsus*, in «Traditio», 2 (1944), pp. 319-407. Segnaliamo ad ogni modo che, tra le altre cose, il tema è sviluppato poi anche nella tradizione patristica, e al suo interno in modo vigoroso da Nemesio di Emesa con la sua dottrina dell'uomo come δεσμός, legame di tutto il creato tramite cui tutto è connesso a tutto (cfr. *De natura hominis*, I, 4-5). Come accennato, l'idea dell'uomo come microcosmo è presente anche in Cusano, e in variegati luoghi – cfr. per esempio *De venatione sapientiae* XXXII, 95, ove si dice: «E in che modo bello la Sapienza eterna ha collocato l'uomo, che è il legame di congiunzione dell'universo ed è un microcosmo, nella parte più alta della natura sensibile in quella più bassa della natura intelligibile, riunendo in lui, come in un punto intermedio, le realtà inferiori temporali e quelle superiori perpetue!». Ebbene, Pico nell'*Heptaplus* (1489) – sviluppando ovviamente l'idea dell'uomo come *imago Dei*, tanto più che tale opera è un commento al *Genesi* (sicché il riferimento diretto è *Gen.* 1. 26-27 ove Dio crea l'uomo a sua immagine e somiglianza) – afferma anch'egli a chiare lettere il carattere microcosmico della natura umana. Infatti, il reale si divide in tre fondamentali regni – quello angelico-intelligibile, quello sublunare e quello celeste (cfr. *Heptaplus*, 6-8). Oltre a tali tre mondi ve ne è però, afferma Pico, anche un quarto, in cui si trovano raccolte tutte le cose che si trovano negli altri. In tal senso, dice Pico: «è espressione comune nelle scuole che l'uomo è microcosmo (minorem mundum), in cui il corpo è misto agli elementi, in cui v'è lo spirito celeste, l'anima vegetale delle piante, il senso dei bruti, la ragione, la mente angelica e l'immagine di Dio» (ivi, 8). Non possiamo qui dilungarci ulteriormente sul tema, in ogni caso cruciale da approfondire per una retta comprensione di cosa sia “umanesimo” – di cosa, cioè, sia l'uomo nella tradizione umanistica. Sulla questione del microcosmo nell'Umanesimo contributo interessante è L. Sozzi, *L'uomo microcosmo e altri saggi sulla civiltà del Rinascimento*, Moretti & Vitali, Bergamo 2015, pp. 11-30 – per quanto Sozzi commetta, a nostro modo di vedere, l'errore di sovrapporre troppo l'antropologia pichiana dell'*Heptaplus* a quella dell'*Oratio*.

⁴⁵ *Oratio*, 2; tale tema, che chiama in causa la questione della differenza ontologica, innesca la possibilità di un possibile confronto fra Heidegger e la tradizione umanistica – per un confronto Pico-Heidegger cfr. M. Cacciari, *Garin lettore di Heidegger*, in G. Vacca – S. Ricci (a cura di), *Il Novecento di Eugenio Garin*, Atti del convegno, Roma, 25-27 febbraio 2010, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2011, pp. 267-272.

⁴⁶ Sofocle, *Antigone*, 332-33 – tale aspetto è stato messo in rilievo in G. Busi – R. Ebgi, *Giovanni Pico della Mirandola. Mito, magia, qabbalah*, Einaudi, Torino 2014, pp. XXVII-XXVIII. Per dare la cifra della tragicità dell'antropologia pichiana secondo tale lettura, ascoltiamo le parole dello stesso Ebgi nell'*Introduzione* all'*Oratio*: «sopra e sotto le stelle, ogni cosa nell'universo corre su orbite fisse. Nel mezzo di questo spazio, l'uomo, che, diversamente da tutto il resto, è *nullis angustis cohercitus*. Non ha un fato che è chiamato a seguire. Non ha un ambiente nei cui confini sa di rientrare. L'uomo è l'unico essente che si definisce non per ciò che possiede, ma per ciò che non ha. Alla domanda sull'essenza dell'uomo, la risposta dovrebbe essere che l'uomo è una natura senza mondo. E senza nome» (R. Ebgi, *Introduzione*, cit., p. XII).

terminata dalla vastità e dal carattere sistematico che sono propri della sua ricerca, che impongono come esito ulteriore il problema di come intendere la posizione del cardinale all'interno del più generale canone storico-filosofico. Peroli porta avanti il suo progetto in maniera assai puntuale; e, del resto, nel seguire l'idea di un Cusano caratterizzato come anticipatore del Moderno adduce argomenti di rilievo. E non è nemmeno un caso, difatti, che le interpretazioni storiografiche che hanno mostrato in maniera più spinta tale tendenza a intendere il Rinascimento come pre-modernità abbiano avuto al proprio centro proprio Cusano, come il sopra citato caso di Ernst Cassirer dimostra ampiamente⁴⁷. Proprio nelle prime battute del suo cruciale *Individuum und kosmos in der philosophie der renaissance*, il filosofo tedesco apre la propria trattazione con l'esposizione del pensiero cusano, affermando che «ogni ricerca che sia tesa a comprendere la filosofia del Rinascimento come una unità *sistematica* deve prendere come punto di partenza la dottrina di Niccolò Cusano»⁴⁸ – Cusano, insomma, come centro focale del Rinascimento. Non solo, ma – ecco qui un ulteriore punto cruciale – un Cusano che, nella prospettiva cassireriana, si pone in una via ulteriore e alternativa rispetto ad alcuni tratti caratterizzanti il pensiero di Marsilio Ficino e del sopra citato Pico della Mirandola, esponenti di spicco di quello che – a grandissime linee e con la consapevolezza dei limiti tipici di ogni etichetta storiografica – possiamo qui limitarci a identificare come Platonismo italiano quattrocentesco. In effetti, secondo Cassirer – per quanto tutti e tre facciano parte della medesima epoca – rispetto a Cusano, Ficino e Pico avrebbero compiuto una deviazione teoretica: nella lotta verso l'emancipazione dell'uomo nella via verso la modernità, Cusano rappresenterebbe la spinta creativa verso il futuro, laddove i platonici fiorentini una in qualche modo opposta spinta restauratrice del passato⁴⁹. Ebbene, senza voler negare il darsi in Cusano di un'esaltazione delle capacità creative dell'uomo, oltre che di una rinnovata concezione dell'individualità, ci chiediamo se la stagione storiografica rappresentata nel modo più alto da Cassirer – paradigma ermeneutico che ha forgiato in molte sue linee fondamentali la comprensione storico-filosofica del pensiero del cardinale – non andrebbe su questo punto discussa, secondo le indicazioni date anche da Ciliberto. Così, tra le altre cose, da restituire unità alla storia della filosofia di ispirazione platonica che si agita negli albori del Rinascimento, e da renderci maggiormente intellegibili i rapporti fra Cusano e i platonici fiorentini del 400⁵⁰ – lasciando-

⁴⁷ Tale nesso concettuale fra l'insistenza sul pensiero cusano e la tendenza a interpretare il Rinascimento come *preparatio* della modernità – insito nella ricostruzione storiografica di matrice cassireriana – è colto anche in M. Cacciari, *La mente inquieta*, cit., pp. 3-4.

⁴⁸ Ivi, p. 9.

⁴⁹ Cfr. ivi, 70-71.

⁵⁰ Sul tema non vi sono moltissimi studi – ne segnaliamo di seguito alcuni, rappresentativi delle evoluzioni intercorse rispetto alle posizioni della critica in merito. Agli inizi dello scorso secolo un tentativo di dimostrare la forte influenza di Cusano in Italia fu compiuto da Cassirer: cfr. E. Cassirer, *Cusano e l'Italia*, in *Individuo e cosmo nel Rinascimento*, cit., pp. 54-83. Contributo importante – e direzionato su di una via opposta a quella di Cassirer, in quanto teso a minimizzare i rapporti fra Cusano e i platonici fiorentini (strada su cui in tarda età si era in parte incamminato anche lo stesso Cassirer, ammorbidendo le sue posizioni in alcuni saggi comparsi sul *Journal of the History*

ci a un tempo dietro il fraintendimento (luogo comune della nostra cultura) che vede nell'*Oratio* pichiana la celebrazione della potenza del soggetto e della sua "dignità"⁵¹.

In effetti, a una disamina delle interpretazioni cusaniene dominanti nel XIX e XX secolo – a cui ha avuto modo di dedicare un lavoro monografico Marco Moschini⁵² – appare chiaramente come loro tratto prevalente sia solitamente proprio questa linea cassireriana, che, del resto, sviluppa un modo di intendere Cusano come precursore della modernità che era già sedimentato nei precedenti studi cusani – si pensi, ad esempio, allo spazio dedicato a Cusano da Heinrich Ritter nella sua *Geschichte der neuern Philosophie*⁵³. Prospettiva che Cassirer porta però al proprio apice, al punto che, con espressione enfatica ma significativa, Moschini propone di definire *Individuum und kosmos* come il «testo madre»⁵⁴ delle interpretazioni novecentesche di Cusano.

Ad ogni modo, pur seguendo sul tema di Cusano e la modernità una prospettiva che per certi versi si pone sulla linea cassireriana – senza, perciò, richiamarsi a quella inaugurata da Ciliberto – sia pure per un'altra via, anche lo sguardo ermeneutico di Peroli non inserisce Cusano all'interno di un paradigma storico-filosofico dell'autoaffermazione del soggetto, che è poi ciò che viene enfatizzato

of Ideas: cfr. M. Domandi, *Translator's Introduction*, in E. Cassirer, *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1972, VII-XII, XI) – è poi stato E. Garin, *Cusano e i platonici del Quattrocento*, in *Niccolò da Cusa: relazioni tenute al convegno interuniversitario di Bressanone nel 1960*, a cura di G. Flores D'Arcais, Sansoni, Firenze 1962, pp. 75-96. Il tentativo di dimostrare tali legami è stato poi in seguito ripercorso (in modo filologicamente ben più documentato di quello di Cassirer) – in tal senso, si può vedere K. Flasch, *Cusano e gli intellettuali italiani del Quattrocento*, in C. Vasoli, *Le filosofie del Rinascimento*, a cura di P.C. Pissavino, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 175-192. In merito, di grande importanza è stato certamente M. Thurner (a cura di), *Nicolaus Cusanus Zwischen Deutschland Und Italien: Beiträge Eines Deutsch-Italienischen Symposiums in Der Villa Vigoni*, Akademie Verlag, Berlin 2002. Sui rapporti di Cusano con l'Italia recente contribuito è inoltre P.R. Blum, *Nikolaus von Kues und die italienische Renaissance*, Paulinus, Trier 2015.

⁵¹ Ricordiamo, tra l'altro, che non è stato Pico a dare il nome di *Oratio de hominis dignitate* all'opera – ciò che è avvenuto solo con l'edizione di Strasburgo del 1504, laddove, nell'*editio princeps* a cura del nipote Giovanni Francesco, il titolo del testo è semplicemente *Oratio quaedam elegantissima* (cfr. su ciò sia R. Ebgi, *Introduzione*, in: *Oratio*, p. VIII; che l'edizione dell'*Oratio* a cura di Francesco Bausi – Pico della Mirandola, *Discorso sulla dignità dell'uomo*, a cura di F. Bausi, Guanda, Milano 2003, pp. 174-175). L'*Oratio* assume il ruolo di manifesto del Rinascimento in modo decisivo, per quanto non sia trattata in modo ampio e sistematico, già nelle analisi compiute nella seconda metà dell'800' da Jacob Burckhardt. Ecco l'essenza dell'interpretazione burckhardtiana di Pico, tutta direzionata verso la modernità e l'idea dell'uomo al centro: «ma noi dobbiamo ancora indugiare un poco sul Pico, prima di passare a dir degli effetti dell'Umanesimo in generale. Egli è l'unico che a voce alta e con energia difese i diritti della scienza e della verità in tutti i tempi, di fronte all'esclusiva preponderanza dell'antichità greco-romana» J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Lipsia, 1869, trad. it. *La civiltà del Rinascimento in Italia*, a cura di E. Garin, Sansoni, Firenze 1995, pp. 214-215.

⁵² Cfr. M. Moschini, *Cusano nel tempo. Letture e interpretazioni*, Armando Editore, Roma 2000.

⁵³ Cfr. H. Ritter, *Geschichte der neuern Philosophie*, Hamburg 1850, Bd. I, *Nicolaus Cusanus*, pp. 141-219.

⁵⁴ M. Moschini, op. cit., p. 41.

da Cassirer nel pensare Cusano come l'*incipit* del pensiero moderno⁵⁵. D'altronde, lo abbiamo già visto prima⁵⁶: l'esaltazione del fare umano non è per Cusano l'espressione di una volontà di dominio dell'uomo sul mondo, ma è realizzazione della natura umana in quanto *imago Dei*; né è pensabile un ordine del mondo che non sia innervato nella sua stessa essenza dal divino. In ultima istanza, filosofia e teologia vivono in un intimo e intrinseco nesso, tale per cui la ragione, per quanto esaltata, non può mai pensarsi come *tout court* autonoma e posta al centro, ma sempre come legata da un rapporto di dipendenza ontologica con ciò di cui è l'*imago*, e che deve cercare in qualche modo, per quanto possibile, di imitare.

In tal senso, ci pare che, proprio in virtù di tale impostazione, nella ricostruzione data da Peroli, per quanto non costituisca il centro della sua proposta ermeneutica, non sia assente il tratto "tragico" dell'Umanesimo cusano, che è a nostro modo di vedere immanente al pensiero del cardinale. Dice infatti Cusano nel *De coniecturis* che

l'uomo può quindi essere un Dio umano; e come può essere un Dio in modo umano, così egli può essere un angelo umano, una bestia umana, un leone umano, un orso umano o qualunque altro essere.⁵⁷

E però, come afferma Peroli commentando proprio questo passo, «questa libertà, che conferisce all'uomo una somiglianza unica con la potenza creatrice di Dio, ha tuttavia per Cusano una direzione e un fine ultimo, a cui, nella sua condotta di vita, l'uomo deve orientare i suoi atti e le sue scelte»⁵⁸. Nel pensiero cusano non vi è solo la consapevolezza dell'eccezionalità dell'uomo – della sua capacità, cioè, di potersi trasformare in ogni essente, tanto i più perfetti quanto i più infimi – bensì anche del fatto che, proprio in virtù di ciò, e in virtù del concomitante *compito* di doversi approssimare a Dio, l'anima umana, sia pure desiderosa di risalire verso l'alto, è continuamente ricacciata nell'arduo compito di piegare verso il meglio una natura che è sempre portata verso la «curvatura»⁵⁹, e ha dunque sempre in sé essenzialmente inscritta la possibilità del naufragio.

⁵⁵ La questione del rapporto di Cusano con il Moderno – presente in modo carsico lungo l'arco compositivo del testo di Peroli qui in esame – è stata tra l'altro affrontata dall'Autore anche in un contributo di poco successivo a tale monografia: cfr. E. Peroli – M. Moschini, *Nicholas of Cusa: modern and post-modern. An Introduction*, in *Id.* (a cura di), *Why we need Cusanus/Warum wir Cusanus brauchen*, Aschendorff Verlag, Münster 2022, pp. 7-27; ove, a conferma di quanto da noi rilevato in relazione alla lettura che Peroli dà del pensiero cusano – e ipotizzato già precedentemente rispetto alla pubblicazione di tale contributo – egli vi riconosce non solo un luogo fondamentale della genesi della modernità, bensì anche degli "interrupted paths" (ivi, p. 10) che essa non ha percorso..

⁵⁶ Cfr. *supra*, p. 307.

⁵⁷ *De coniecturis*, II, 14, 143.

⁵⁸ Cfr. *Cusano*, p. 419.

⁵⁹ Cfr. *De ludo globi*, I, 54, ove Cusano espone l'idea per cui la vita di ciascun uomo può essere intesa nei termini del cosiddetto gioco del "lancio della palla" – la palla ha sempre necessariamente una curvatura che condiziona l'atto del lancio, senza per questo determinare *tout court* l'impossibilità che essa giunga al *circulus vitae*, da identificarsi con Dio.

Per un'iconografia dell'*alterità* in Michelangelo

Nota etno-antropo-teologica

Alessandro Rossi

(Università Vita-Salute San Raffaele – Milano)

rossi.alessandro@univr.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: The iconography of *otherness* in Michelangelo. An ethno-anthropo-theological note

Abstract: *Identity* and *otherness* are the poles around which ethnological and anthropological research essentially revolves. Their figurative representation is identified here in the iconography and style of two works by Michelangelo, read through the theological-eschatological lens of the writings of Saint Paul: a public, grandiloquent fresco in the Sistine Chapel, and a private, intimate drawing of *Christ on the Cross* given by the artist to the poet Vittoria Colonna, now housed in the British Museum. Following reflections made independently by the art historian Giovanni Careri, the anthropologists Francis Affergan and Francesco Remotti, and the philosopher and sociologist Slavoj Žižek, the article seeks to identify a specific *iconography of otherness* in these and other works by Michelangelo, characterized and structured by the tensions that flow through such polarities.

Keywords: Michelangelo's *Last Judgment* and *Christ on the Cross*, Iconography, Theological ethno-anthropology, Giovanni Careri, Francesco Remotti, Francis Affergan, Slavoj Žižek.

Alessandro Rossi

Fece ancho per amor di lei, un disegno d'un Giesu Christo in croce, non in sembianza di morto, come communemente s'usa, ma in atto di vivo, col volto levato al padre, et par che dica Heli heli, dove si vede quel corpo non morto abbandonato cascare, ma come vivo, per l'acerbo supplitio risentirsi, et scontrarsi.

A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*

Bisogna saper vedere: tutto il problema è concentrato in questo. E tuttavia questo modo di agire non può essere correlato a una scienza, dato che l'oggetto non è mai lo stesso. [...] Lo sguardo antropologico non è né una melensa sottomissione al reale [...] e nemmeno il deus ex machina del visibile. Se tramite codesto sguardo viene prodotta un'alterità, non è di certo ex nihilo. Nel visibile vengono forniti dei frammenti sparpagliati; spetta allora allo sguardo dar loro un senso dal punto di vista globale. [...] Ciò che costituisce la ricchezza dello sguardo nell'esperienza originaria dell'antropologia è la sua capacità d'incrinare le rappresentazioni.

F. Affergan, *Esotismo e alterità*

«Fare l'antropologia della Cappella Sistina significa posare su quest'opera maggiore lo sguardo distanziato e comparatista dell'antropologo». Questo l'intento metodologico dichiarato sin da subito dallo storico dell'arte Giovanni Careri nel primo capitolo del suo articolato saggio *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*¹. Nel secondo paragrafo, sempre del primo capitolo, lo studioso afferma inoltre che «La pertinenza etnologica della cappella e dei suoi affreschi si manifesta anzitutto sul piano dei “miti fondatori”: le pitture della volta raccontano una storia dell'origine dell'umanità comparabile a quelle di tanti altri racconti mitici di fondazione, oggetto privilegiato dell'interesse degli antropologi»². A questo punto lo sguardo di Careri posato sugli affreschi della Cappella Sistina non ha potuto che farsi intenzionalmente e programmaticamente “etno-antropologico” al fine di sviluppare un'ermeneutica efficace nei confronti delle opere d'arte che strutturano lo spazio in senso figurativo. Si rende allora necessario comprendere, in un'ottica transdisciplinare, che cosa possa significare assumere in seno alla storia dell'arte una prospettiva che diviene operativamente antropologica e etnologica insieme³.

¹ G. Careri, *La torpeur des Ancêtres. Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris 2013, tr. it. di G. Lucchesini, *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 21.

² *Ibidem*. Che «seppur in misura diversa, uno storico dell'arte debba essere anche un antropologo» è quanto esplicitamente affermato da David Freedberg nell'incipit di un suo seminale articolo sull'argomento (D. Freedberg, *Antropologia e storia dell'arte. La fine delle discipline?*, in “Ricerche di storia dell'arte”, 94, 2008, pp. 5-18, p. 5).

³ Si è voluto qui provare a mettere in pratica quanto affermato da Gilles Deleuze riguardo al rapporto fra discipline diverse ma affini: «L'incontro tra due discipline non avviene quando l'una si mette a riflettere sull'altra, ma quando una si accorge di dover risolvere per conto proprio e con i

Due sono essenzialmente i modi in cui la dimensione antropologica e quella etnologica della ricerca possono relazionarsi e collegarsi. Il primo è teorizzato da Claude Lévi-Strauss, che concepisce etnografia, etnologia e antropologia come una successione che va dal massimo della concretezza (etnografia) al massimo della astrazione teorica (antropologia)⁴. «In questa prospettiva – ricorda Francesco Remotti – la dimensione etno-logica rappresenta una base imprescindibile su cui si costruisce il discorso antropologico, e l'esperienza etnografica si configura come una sorta di iniziazione, una fase preliminare che, per quanto essenziale e indispensabile, viene però comunque lasciata alle spalle»⁵.

Il secondo modo, inaugurato da Clifford Geertz, di intendere il legame fra antropologia ed etnologia è, sempre secondo Remotti, teso a sottolineare «non la successione, bensì l'intreccio inestricabile, dichiarando che il discorso antropologico si elabora non già su, bensì attraverso l'esperienza etnografica»⁶.

Fra i fattori che la dimensione “etno” fornisce all'antropologia vi è in particolare il concetto di “Alterità”. Anzi per Francis Affergan, in particolare, «l'etno-antropologia nasce proprio dall'incontro con l'alterità»⁷. “Alterità” che di fatto è il tema centrale che lo studio di Careri sviluppa nella sua interpretazione degli affreschi sistini di Michelangelo⁸.

Nella prima parte del libro Careri, sulla scorta della *Lettera ai Filippesi* di san Paolo (in particolare *Fili* 3, 21-22)⁹, sostiene la tesi secondo cui nel *Giudizio universale* di Michelangelo è in atto una sorta di incorporazione al corpo glorioso di Cristo da parte dei “salvati”, che assumerebbero a tal fine una posa del corpo “serpentinata” proprio per *somigliare* a quella assunta dal Cristo Giudice secondo l'“antropologia della somiglianza” proposta dalla teologia escatologica paolina¹⁰. La “figura serpentinata”¹¹ è però da sempre, già a partire dal *Tondo Doni*

propri mezzi un problema simile a quello che si pone anche in un'altra» (G. Deleuze, *Le cerveau, c'est l'écran*, in “Cahiers du cinéma”, 380, febbraio 1986, tr. it. *Il cervello è lo schermo*, in Id., *Che cos'è l'atto di creazione?*, a cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2013, pp. 25-38, p. 29).

⁴ Cfr. F. Remotti, *Introduzione* a F. Affergan, *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, tr. it. di E. Turbiani, Mursia, Milano 1991, pp. V-XVI, pp. V-VI. (Ed. or. F. Affergan, *Exotisme et alterité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1987).

⁵ Ivi, p. VI.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Careri dichiara espressamente di non volersi limitare a denunciare «la dimensione antiebraica del ciclo e dell'insieme degli affreschi» sistini ma di aver cercato «di illustrare in che modo l'alterità ebraica fosse operante, in quell'epoca, nel cuore dell'identità cristiana, nel momento stesso in cui questa costruisce un nuovo tipo di soggettività» (G. Careri, *op. cit.*, p. 254, corsivi miei).

⁹ «La nostra patria invece è nei cieli e di là aspettiamo come salvatore il Signore Gesù Cristo, il quale trasfigurerà il nostro misero corpo per conformarlo al suo corpo glorioso, in virtù del potere che ha di sottomettere a sé tutte le cose».

¹⁰ Cfr. G. Careri, *op. cit.*, pp. 21-119.

¹¹ È Giovanni Paolo Lomazzo a definire “serpentinata” la figura tipica di Michelangelo, facendola assurgere a prescrizione estetica nel suo celebre trattato: «MichelAngelo diede una volta questo avvertimento a Marco [Pino] da Siena, pittore suo discepolo, che dovesse sempre fare la figura piramidale, serpentinata e moltiplicata per uno, doi e tre. Et in questo precetto parmi che consista

(1503-1505, Firenze, Gallerie degli Uffizi), passando dai disegni preparatori per la *Battaglia di Cascina* (databili attorno al 1505 e conservati in diversi musei: Londra, British Museum; Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi; Oxford, Ashmolean Museum; Firenze, Casa Buonarroti; Haarlem, Teylers Museum; Vienna, Graphische Sammlung, Albertina) fino ai *Prigioni* (soprattutto quelli vistosamente “non-finiti” realizzati fra il 1525-1530, Firenze, Galleria dell’Accademia), una formula di dinamizzazione dei corpi nello spazio che nel loro *protendersi in avanti* e nel loro *ritorcersi all’indietro* rinnovano ogni volta un movimento tensivo inquadrabile più nell’ambito stilistico-formale piuttosto che in quello contenutistico. Per non limitare però la nostra analisi sul piano di un riduzionismo formale o di una normatività contenutistica, già presente *ab antiquo*¹², proviamo qui a conservare e a rilanciare l’afflato ermeneutico etno-antropo-teologico di Careri, dando la massima importanza al linguaggio del corpo delle figure michelangiolesche, riconoscendo in esse delle vere e proprie portatrici di significato soprattutto in relazione al delicato e complesso tema dell’“Alterità”.

Nucleo centrale del libro è il contrasto fra i cosiddetti *Antenati di Cristo* dipinti sulle vele e sulle lunette della Cappella Sistina (1508-1512, Palazzo Apostolico, Città del Vaticano)¹³ (Fig. 1) e «la gestualità eroica dei corpi che danno forma alla storia della salvezza cristiana sulla volta e nel *Giudizio universale*» (1536-1541) secondo quel principio di “conformazione” e “incorporazione”

tutto il segreto de la pittura, imperoché la maggior grazia e leggiadria che possa avere una figura è che mostri di muoversi, il che chiamano i pittori furia de la figura. [...] sì che quando la figura haverà questa forma sarà bellissima [...] e l'altra di figura di fiamma di foco, e questa chiama Michel Angelo serpentinata, ha il pittore d'accompagnare questa forma pyramidale con la forma serpentinata che rappresenta la tortuosità d'una serpe viva, quando camina, che è la propria forma de la fiamma del foco che ondeggia. Il che vuol dire che la figura ha di rappresentare la forma de la lettera S. retta o la forma rovescia, come è queta S perché allhora haverà la sua bellezza» (G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura et architettura*, Per Paolo Gottardo Pontio a instantia di Pietro Tini, Milano 1584, pp. 22-23).

¹² Fra le prime critiche all’opera di Michelangelo la più nota è senz’altro quella di Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, che denuncia come la “forzatura scapestrata” delle figure del *Giudizio universale* non sia funzionale all’osservanza della “verità istorica” che ogni buon artista dovrebbe perseguire (Cfr. G.A. Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de’ pittori circa l’istorie. Con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelangelo et altre figure, tanto de la nova, quanto de la vecchia Cappella del Papa. Con La dichiarazione come vogliono essere dipinte le Sacre Imagini*, in Id., *Due Dialogi*, Antonio Gioioso, Camerino 1564, ed. anastatica a cura di P. Barocchi, S.P.E.S., Firenze 1986). La “stroncatura” di Gilio dipende essenzialmente dal clima culturale in cui scrive. Come giustamente sottolinea Sonia Maffei, ciò che Gilio disapprova dello stile michelangiolesco è essenzialmente la “licenzia”, ossia la «non regolata consonanza tra immagine e contenuto». In periodo di Controriforma la Chiesa militante aveva bisogno di artisti che creassero immagini quali strumenti efficaci di evangelizzazione, aveva bisogno cioè di «illustratori e non di interpreti» (S. Maffei, *Giovanni Andrea Gilio e il “Dialogo de gli errori et abusi de’ pittori” tra licenza e sprezzatura*, in “Annali di critica d’arte”, 2017, pp. 141-156, p. 144, p. 154).

¹³ Per un approfondimento si confronti F. Mancinelli, A.M. De Strobel, *Michelangelo. Le lunette e le vele della Cappella Sistina*, De Luca, Milano 1992.

al “corpo mistico” di Cristo, espresso dall’“antropologia della somiglianza” di cui si detto¹⁴.

L'ipotesi interpretativa che Careri articola è fondamentalmente quella di cogliere e sottolineare la stratificazione in filigrana «dell'alterità ebraica – ora storica, ora teologica, ora tipologica – degli *Antenati* di Michelangelo»¹⁵. Secondo lo studioso «la pesantezza e la malinconia espresse dai corpi stanchi degli antenati costituiscono, in effetti, valori negativi necessari a disegnare il margine esterno di un dispositivo che nella teologia cristiana regola il rapporto con un alterità ebraica al contempo esclusa e fondatrice, irriducibile e necessaria»¹⁶.

La mia ipotesi – continua Careri – è dunque che in queste figure [quelle degli *Antenati*] si condensino tutti gli elementi che resistono al grande progetto escatologico della storia cristiana. Il riassorbimento di queste forze d'inerzia è uno degli obiettivi della teologia della salvezza, concettualizzata attraverso la nozione di “carne” e di cui san Paolo si serve per definire l'alterità ebraica: quella, appunto, di una vita *secundum carnem*.¹⁷

L'operazione concettuale che Careri compie, proprio in qualità di storico e teorico dell'arte¹⁸, è quella di coniugare

il carattere storico dell'alterità ebraica – i cui segni sono evidenti in alcuni dei personaggi – e lo statuto teorico che essa assume nella misura in cui partecipa a un paradigma teologico, tanto con il suo carattere “tipico” e, conseguentemente, astorico, quanto con la sua posizione retorica o ermeneutica, quando l'alterità ebraica funge da argomento attraverso il quale si articola una riflessione dei cristiani su sé stessi.¹⁹

«L'ebreo è “l'altro” rispetto al cristiano, ma, in quanto antenato, è anche “un altro sé stesso”»²⁰, chiosa l'autore.

Seguendo questa linea interpretativa e assecondando, in particolare, il pensiero dell'antropologo Francis Affergan, l'“Alterità” andrebbe dunque concepita come una differenza fra sé e l'altro, nella quale l'altro non può che essere cono-

¹⁴ G. Careri, *op. cit.*, p. 128.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Giovanni Careri, formatosi alla scuola di Hubert Damisch e Louis Marin, è Directeur d'études all'EHESS di Parigi dove dirige il Centre d'histoire et théorie des arts (CEHTA) ed è Professore di Storia e teoria dell'arte all'Università IUAV di Venezia.

¹⁹ G. Careri, *op. cit.*, p. 129. Si confrontino inoltre sulla questione: J. Cohen, *Living Letters of the Law: Ideas of the Jew in Medieval Christianity*, University of California Press, Berkeley 1999; P. Fredriksen, *Excaecati Occulta iustitia Dei: Augustine on Jews and Judaism*, in “Journal of Early Christian Studies”, 3, 1995, pp. 299-324; F.T. Harkins, *Nauncing Augustine's hermeneutical Jew: Allegory and Actual Jews in Bishop's Sermons*, in “Journal for the Study of Judaism in Persian, Hellenistic and Roman Period”, 36, I, 2005, pp. 41-64.

²⁰ G. Careri, *op. cit.*, p. 129.

sciuto dentro di sé²¹. In un tale processo conoscitivo avverrebbe così un doppio movimento, un processo di *riflessività*, di reciproca interazione²². Tale *riflessività* pare essere stata magistralmente espressa dallo stesso Michelangelo nel disegno in cui l'artista rappresenta il culmine della passione di Cristo, l'attimo in cui il "re dei Giudei" invoca il Padre prima di morire sulla croce. Ci riferiamo al celebre disegno su carta realizzato fra il 1538 e il 1541 che l'artista regalò alla sua amica e confidente spirituale Vittoria Colonna²³. È forse in questo semplice, ma potentissimo, piccolo disegno ora conservato al British Museum di Londra (matita nera su carta, 368 x 268 mm, n. inv. 1895.0915.504)²⁴ (Fig. 2), che la questione dell'alterità fra cristiani ed ebrei nella Cappella Sistina indagata da Careri trova il suo paradossale compimento espressivo in senso concettuale-teologico. Senso, quest'ultimo, portato inaspettatamente alla luce da Slavoj Žižek. In un breve sag-

²¹ Cfr. F. Affergan, *Esotismo e alterità...*, cit., in particolare pp. 205-259. Sul concetto di "Alterità" Francesco Remotti si esprime in modo analogo: «L'alterità è presente non solo ai margini, al di là dei confini, ma nel nocciolo stesso dell'identità» (F. Remotti, *Contro l'identità*, Laterza, Bari-Roma 1996, p. 63). Sulla stessa linea anche Michel de Certeau che, riflettendo sul funzionamento della scrittura etnologica, elabora il concetto di "ritorno" secondo cui «l'altro ritorna a essere lo stesso», l'altro è ricondotto allo stesso «attraverso l'effetto di sfalsamento che disloca la diversità per farne un'esteriorità dietro cui si può riconoscere un'interiorità» (M. de Certeau, *Ethno-graphie. L'oralité, ou l'espace de l'autre*: Léry, in Id., *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris 1975, tr. it. di A. Jeronimidis, *Etno-grafia. L'oralità, o lo spazio dell'altro*: Léry, ora in *La scrittura dell'altro*, a cura di S. Borutti, Raffaello Cortina, Milano 2005, pp. 29-66, pp. 44-45, corsivi nell'originale). Il processo sopra descritto è quello che in etnologia potrebbe definirsi «lo sguardo strabico dell'«etnocentrismo critico» che, mentre interroga l'altro, fornisce all'osservatore l'occasione di ri-conoscere e riformulare sé stesso» (F. de Cristofaro, V. Vetere, *Campo di tensione, campo di visione. Ernesto de Martino, l'altro, le immagini*, in P. Desogus, R.G. Geroni, G.L. Picconi, a cura di, *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, Carocci, Roma 2022, pp. 194-209, p. 194). La polarità dialettica "identità/alterità" è vissuta in modo particolarmente problematico dal popolo ebraico, che nella "scissione" trova il proprio fondamento e «nella contraddizione la sua identità» afferma Massimo Cacciari (Cfr. M. Cacciari, *Icone della Legge*, Adelphi, Milano 2002, pp. 151-152). Martin Buber ebbe a sua volta ben chiara la "natura originariamente duale dell'Ebraismo" avvertendo in esso un radicale collegamento fra l'intima scissione del proprio io e un forte anelito all'unità, rimanendo in tal modo sospeso fra "l'abisso della disunione" e "la nostalgia dell'identità", come ravvisa Fabio Vander riflettendo sul concetto di "intersoggettività" buberiano (Cfr. F. Vander, *Genesi e destino. Filosofia e onto-teologia del mysterium iniquitatis*, Inschibboleth, Roma 2022, pp. 68-69 e pp. 84-85, con bibliografia relativa a Buber).

²² Cfr. F. Affergan, *Esotismo e alterità...*, cit., p. 207; M-M. Bertucci, *Place de la réflexivité dans les sciences humaines et sociales: quelques jalons*, in "Cahiers de sociolinguistique", 14, 2009/1, pp. 43-55.

²³ «Vittoria Colonna (1490-1547), marchesa di Pescara, vedova di Don Ferrante d'Avalos, poetessa e donna di profonda spiritualità, ispirata alle idee di Valdés e in rapporto con il suo circolo. Michelangelo la conosce nel periodo in cui lavora al *Giudizio*, tra il 1536 e il 1538, e le resterà legato da una profonda e reverente amicizia, che influenzerà decisamente il suo progressivo ripiegamento interiore di stampo religioso ben manifesto soprattutto nelle poesie a lei dedicate» (Michelangelo, *Rime e lettere*, a cura di P. Mastrocola, Utet, Torino 2015, p. 479, nota 1). In una lettera destinata alla "Signora marchesa", databile fra 1538 e il 1541 circa, Michelangelo si scusa, essendo a Roma, di non avere potuto, contrariamente a quanto era nelle sue intenzioni e previsioni, consegnarle il disegno del *Crocifisso* di persona, avendolo invece affidato al loro comune amico "messer Tomao" (Tommaso Cavaliere) affinché glielo recapitasse (Cfr. Ivi, lettera 152).

²⁴ Cfr. la scheda ufficiale del British Museum https://britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-504.

gio del 2010 intitolato *Una meditazione sul Cristo sulla Croce di Michelangelo*²⁵, il filosofo e sociologo di Lubiana esprime alcune considerazioni di particolare interesse per iniziare a delineare un'“iconografia dell'alterità” in Michelangelo, almeno da un punto di vista etno-antropo-teologico²⁶. Žižek sottolinea, giustamente, che «il disegno rappresenta il momento del dubbio e della disperazione di Cristo, il famoso “Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?” (Mt 27, 46; cfr. Ps 22, 1)»²⁷, aggiungendo con inquietante consapevolezza: «Per quanto ne so, per la prima volta nella storia della pittura un artista ha cercato di cogliere l'abbandono di Cristo da parte di Dio Padre»²⁸. Il filosofo si sofferma poi su alcuni dettagli del disegno che suggeriscono un implicito atteggiamento di ribellione, di rabbia e di sfida, lontano da una devota accettazione o dalla pia ubbidienza che un figlio potrebbe avere nei confronti del padre. Mi sia concesso allora di cedere la parola a Žižek per descrivere e commentare tale atteggiamento “ribelle” del *Crocifisso* di Michelangelo:

Prima di tutto, le due gambe non sono simmetriche. Una gamba si solleva [...] come se Cristo fosse colto nel momento in cui tenta di liberarsi. Ma il dettaglio veramente scioccante è la mano destra. Questo è ciò che imbarazzò Vittoria Colonna. Il dito è sollevato in un gesto che era comunemente inteso a quel tempo. Il gesto è identificato nell'*Institutio oratoria* di Quintiliano, manuale classico di quel periodo, e certamente conosciuto da Michelangelo. Secondo quanto scrive Quintiliano, tale gesto è un segno di sfida ribelle. Esso significa: «No, io non cedo. Persisto nella mia ribellione». Dunque, [...] il «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?» non

²⁵ S. Žižek, *Una meditazione sul Cristo sulla Croce di Michelangelo*, tr. it. di D. Bondi, in S. Žižek, J. Milbank, *San Paolo Reloaded. Sul futuro del cristianesimo*, a cura di A. Gonzi e D. Bondi, Transeuropa, Massa 2021, pp. 107-122. (Ed. or. S. Žižek, J. Milbank, C. Davis, *Paul's New Moment: Continental Philosophy and the Future of Christian Theology*, Brazos, Ada 2010).

²⁶ È interessante ricordare in questo contesto come proprio l'etnografia e l'etnologia siano stati considerati due termini di paragone nell'individuare le differenze fra iconografia e iconologia negli studi di carattere metodologico di due celebri storici dell'arte. Godefridus Johannes Hoogewerff associa l'etnografia all'iconografia e l'etnologia all'iconologia, dichiarando che le prime si limitano a constatare mentre le altre cercano di spiegare e di comprendere (Cfr. G.J. Hoogewerff, *L'iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien*, in “Rivista di archeologia cristiana”, 8, 1931, pp. 53-82). Erwin Panofsky ravvisa invece il pericolo che l'iconologia potrebbe assumere se non si limitasse a essere un'iconografia che voglia farsi interpretazione potendosi anche comportare «non come l'etnologia rispetto all'etnografia, ma come l'astrologia rispetto all'astrografia». Giovanni Previtali ricorda che la frase che denuncia la possibile deriva soggettivistica e irrazionale dell'iconologia («There is, however, admittedly some danger that iconology will behave, not like ethnology as opposed to ethnography, but like astrology as opposed to astrography») fu «aggiunta da Panofsky nel ristampare, nel 1955, in *Meaning in the Visual Arts*, il saggio introduttivo di *Studies in Iconology* [1939]» (G. Previtali, *Introduzione* a E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1999, pp. XIX-XXXII, p. XXVII). L'intima unione fra storia dell'arte e etnologia è stata inoltre recentemente ribadita anche da Horst Bredekamp, che ha definito la scienza della cultura di Aby Warburg come la “fusione” di queste due discipline (Cfr. H. Bredekamp, *Aby Warburg, der Indianer. Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*, Wagenbach, Berlin 2019).

²⁷ S. Žižek, *Una meditazione sul Cristo sulla Croce di Michelangelo*, cit., p. 110.

²⁸ *Ibidem*.

è una domanda rassegnata e passiva rivolta docilmente al Padre. È piuttosto un *Perché?! aggressivo e accusatorio*.²⁹

Žižek prosegue poi con una serie di riflessioni sulla condizione fisica e psicologica di Cristo in agonia sulla croce, ricercando nel disegno di Michelangelo ciò che di fatto già turbava tanto il destinatario del disegno (Vittoria Colonna) quanto il suo autore: il dubbio che sulla croce Cristo abbia davvero potuto subire la tentazione della ribellione egoistica³⁰. Tale momento di straziante intensità non sarebbe privo di sottili, ma capitali, questioni di natura teologica. Cristo, infatti, ribellandosi al Padre, si sarebbe di fatto ribellato a se stesso. Per accennare alla sempre delicata questione trinitaria, il filosofo sloveno si appoggia a un pensatore e scrittore avvezzo a trattare, con una certa sagacia, tali tematiche, Gilbert Keith Chesterton. In *Orthodoxy* del 1908 l'autore inglese provocatoriamente scrive:

Il mondo ha sussultato e il sole si è oscurato nel cielo non al momento della crocifissione, ma nell'istante in cui il grido si è alzato dalla croce: il grido che ha confessato che Dio ha abbandonato Dio. [...] Non troveranno [i rivoluzionari] che un'unica divinità che ha manifestato il loro isolamento, un'unica religione in cui Dio per un istante è stato un ateo.³¹

Parrebbe allora che sulla croce il momento dello sconforto supremo, della ribellione feroce, dell'integrale abbandono sia connaturato alla stessa essenza divina, come chiarisce ancora Chesterton:

Se la divinità di Cristo è vera, è di sicuro terribilmente rivoluzionaria. Che un uomo giusto possa trovarsi con le spalle al muro è risaputo, ma che Dio possa trovarsi con le spalle al muro, questo sarà per sempre l'orgoglio di tutti gli insorti. Solo il cristianesimo ha concepito che Dio, per essere interamente Dio, debba essere stato tanto un ribelle quanto un re.³²

Questa ardita *identificazione* di ribelle e re nella figura di Cristo è, a livello figurativo, proposta – più o meno consciamente – dallo stesso Michelangelo in altri due disegni, vergati significativamente sul recto e sul verso dello stesso foglio (matita nera recto e carboncino verso su carta, 190 x 330 mm, Windsor, Royal Collection, RCIN 912771), realizzati entrambi verso la fine dell'anno 1532. L'artista fa assumere alla figura virile sdraiata che disegna sul recto la stessa posa di quella in piedi schizzata sul verso, identificandole però con due personaggi totalmente diversi³³. Al di là del soggetto, se si ruota infatti in senso orario di

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cfr. Ivi, pp. 112-113.

³¹ G.K. Chesterton, *Orthodoxy*, John Lane, New York-London 1908, tr. it. di R. Asni, *Ortodossia*, Lindau, Torino 2010, p. 212.

³² Ivi, pp. 211-212.

³³ Nello stesso periodo Michelangelo ripete la stessa procedura disegnando sul recto e sul verso dello stesso foglio due figure virili simili per atteggiamento e impostazione che rappresentano però

novanta gradi la figura sdraiata, questa diviene quasi perfettamente speculare a quella in piedi. Sul recto del foglio Michelangelo raffigura il titano *Tizio* legato a una roccia mentre un'aquila dalle ali spiegate sta per mangiargli il fegato (di fatto il medesimo supplizio che subì Prometeo, simbolo per antonomasia nella mitologia greca di ribellione e di sfida nei confronti dell'autorità) (Fig. 3), sul verso raffigura invece un *Cristo risorto* che, appena uscito trionfante dal sepolcro, sembra, con i gesti imperiosi di un re, giudicare i mortali alla fine dei tempi³⁴ (Fig. 4). Figura, quest'ultima, che assume, non a caso, una posa analoga a quella del *Cristo giudicante* nel *Giudizio universale* della Sistina (Fig. 5).

La storia di questo disegno è particolarmente significativa nel percorso esegetico che si sta proponendo perché, come sappiamo dalle fonti, fu regalato da Michelangelo al giovane patrizio romano Tommaso Cavalieri, amico in comune con Vittoria Colonna, lo stesso a cui l'artista affidò, come già ricordato in nota, il *Cristo crocifisso* da donare alla Marchesa. Ancora più interessante è sapere che i disegni che Michelangelo regalò a Cavalieri erano almeno quattro, due dei quali costituivano un *pendant* dal forte valore simbolico³⁵. Il disegno raffigurante il *Supplizio di Tizio*, andrebbe infatti in coppia con il disegno raffigurante *Ganimede rapito in cielo da Zeus sotto forma di aquila*³⁶. I due disegni sono accu-

due personaggi "apparentemente" molto diversi. Si tratta del foglio conservato al Musée Bonnat di Bayonne (ante 1533, matita rossa recto, matita nera e rossa verso su carta, 208 x 307 mm, n. inv. 650 v/r). Sul recto vi è schizzato lo studio per una *Deposizione di Cristo nel sepolcro* mentre sul verso lo studio per un *Baccanale di fanciulli* con un uomo ebbro reclinato in primo piano che pare accasciato come un Cristo morto (Cfr. A. Nagel, *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 158-168).

³⁴ Una figura colta nella stessa postura e atteggiamento è schizzata altre due volte da Michelangelo attorno al 1532-1534 su due fogli conservati a Casa Buonarroti a Firenze (*Studio per un Cristo risorto*, matita nera su carta, 379 x 252 mm, n. inv. 61F e *Studio per un Cristo risorto*, matita nera su carta, 330 x 198 mm, n. inv. 66F). Disegni certamente collegati all'ideazione della posa del Cristo nel *Giudizio universale*.

³⁵ Secondo quanto riportato da Giorgio Vasari nella *Vita di Michelangelo* sono quattro i disegni che l'artista regalò a Cavalieri: «Infinitamente amò più di tutti Messer Tommaso de' Cavalieri, gentiluomo romano, quale essendo giovane e molto inclinato a queste virtù, perché egli imparassi a disegnare gli fece molte carte stupendissime, diseguate di lapis nero e rosso, di teste divine, e poi gli disegnò un Ganimede rapito in cielo da l'uccel di Giove, un Tizio che l'avoltoio gli mangia il cuore, la Cascata del carro del Sole con Fetonte nel Po et una Baccanalia di putti, che tutti sono ciascuno per se cosa rarissima e disegni non mai più visti» (G. Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, 5 voll., Milano-Napoli 1962, vol. I, p. 118). Gli ultimi due disegni citati da Vasari sono stati individuati nella *Caduta di Fetonte* (1533, matita nera su carta, 413 x 234 mm, Windsor, Royal Collection, RCIN 912766) e nel *Baccanale di fanciulli* (1533, matita rossa due tonalità su carta, 274 x 388 mm, Windsor, Royal Collection, RCIN 912777). Quattro soggetti mitologici che, secondo Paola Mastrocola, furono realizzati dall'artista con l'intento di assecondare e compiacere i gusti per le antichità del giovane aristocratico, collezionista di sculture e rilievi antichi (Cfr. Michelangelo, *op. cit.*, lettera 141, p. 468, nota 3). Dalla corrispondenza fra Michelangelo e Tommaso Cavalieri e dalle rime che l'artista dedicò al giovane, si capisce comunque che numerosi furono i disegni e gli schizzi che i due amici si scambiarono in un rapporto maestro/allievo (Cfr. A. Perrig, *Cavalieri Tommaso de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 22, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1979, versione online, con bibliografia precedente).

³⁶ Il disegno originale raffigurante *Ganimede* è andato perduto ma è conosciuto attraverso va-

munati dall'azione di un'aquila da riconoscersi quale simbolo di un amore/passione che da una parte divora le viscere (caso *Tizio*) e dall'altra permette l'ascesa al cielo (caso *Ganimede*). Il primo disegno rappresenterebbe così la lussuria carnale mentre il secondo alluderebbe all'amore spirituale. Al di là della specifica simbologia e delle circostanze amorose del regalo a Cavalieri³⁷, Michelangelo dimostra con questo *pendant* la sua persistente attenzione alla polarità carne/spirito (di matrice neoplatonica e cristiana) che continuerà a declinare in diversi modi, calandola di volta in volta in soggetti differenti, come se cercasse una veste iconografica, già codificata nell'immaginario derivante dalla mitologia classica o dal Nuovo e Antico Testamento, nella quale fare immergere e fare aderire la sua poetica dialettica. Nel contrapporre costantemente due polarità (ribelle/re, dannazione/salvezza, ecc.) Michelangelo non fa che declinare e sfaccettare la polarità originaria carne/spirito, che reca in sé innumerevoli connotazioni amorose, filosofiche, spirituali e teologiche. Tensione fra polarità che l'artista trova il modo di esprimere proprio nel fare assumere (soprattutto nei disegni degli anni trenta/quaranta del XVI secolo) posizioni e atteggiamenti simili (talvolta quasi sovrapponibili) a figure che interpretano ruoli anche molto diversi, se non opposti. Ne è un ulteriore significativo esempio la figura dell'uomo ebbro accasciato sulla destra del *Baccanale di fanciulli* della Royal Collection³⁸ (Fig. 6), la cui peculiare posa ricorda da vicino la posizione del Cristo morto della *Pietà* che Michelangelo regalò a Vittoria Colonna (1540 c., matita nera su carta, 289 x 189 mm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, n. inv. 1.2.0.16)³⁹ (Fig. 7). Il collegamento fra questi due disegni (destinati ad amici comuni) si pone ancora su un piano simbolico, unendo idealmente questa volta sacro e profano, classicità e cristianesimo: il vino del baccanale, che porta all'ebbrezza e poi al sonno, "si trasforma" (si transustanzia) nel sangue di Cristo, che porta alla

rie copie, inclusa una conservata nella Royal Collection attribuita a Giulio Clovio (1540? c., matita nera su carta, 192 x 260 mm, RCIN 913036). Si confronti <https://www.rct.uk/collection/913036/ganymede>.

³⁷ Cfr. *Ibidem* e il carteggio fra Michelangelo e Cavalieri, che testimonia l'amicizia-passione da parte dell'artista nei confronti del giovane gentiluomo, noto nell'ambiente romano per la bellezza dei suoi tratti, per l'eleganza del comportamento, per i gusti raffinati in materia d'arte e per essere un cultore dell'antichità classica. L'apogeo della folgorazione amorosa di Michelangelo nei confronti di Tommaso fu tra il 1533 e il 1534, poco prima dell'impresa del *Giudizio universale* (Cfr. Michelangelo, *op. cit.*, lettere 141-144, sul profilo di Cavalieri si veda in particolare p. 468, note 1-2). Delle lettere di risposta di Cavalieri a Michelangelo se ne conservano tre; l'ultima porta la data "5 settembre 1533" (Cfr. A. Perrig, *op. cit.*, con bibliografia precedente). Per un approfondimento sul rapporto fra Michelangelo e Cavalieri si veda M. Marongiu, *Nuova luce su Michelangelo: oblio e riscoperta di Tommaso de' Cavalieri*, in "Horti Hesperidum", X, 2020, 1, pp. 15-54, con ricca bibliografia di riferimento. Articolo in cui la studiosa ripercorre la ricezione (e la strumentalizzazione talvolta ideologica) della relazione fra l'artista e il giovane patrizio romano da Ascanio Condivi (che la sottace) fino a Giovanni Testori, passando da Thomas Mann, Erwin Panofsky, Giovanni Papini e molti altri.

³⁸ Vedi nota 35.

³⁹ Cfr. <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10775#>.

sofferenza e poi alla salvezza⁴⁰. È come se la poetica dei corpi di Michelangelo non potesse che passare da analogie (morfologiche) e contrasti (contenutistici) anche a distanza, per potere esprimere la sua piena potenzialità dialettica. Altre tensioni fra polarità sono riscontrabili sia fra i due disegni regalati a Vittoria Colonna (*Crocifissione* e *Pietà*) sia all'interno di ciascuno di essi. Nel primo caso è evidente il contrasto fra le due tipologie di Cristo, vivo e morto, mentre all'interno della *Crocifissione*, si avverte, come già sottolineato, il contrasto fra affidamento e ribellione e all'interno della *Pietà* si coglie quello tra l'elevazione al cielo delle braccia di Maria, che ai piedi della croce consegna il Figlio al Padre, e le braccia esanimi del Cristo sostenute dalle ginocchia della Madonna e da due angeli bambini. Michelangelo sottolinea inoltre la sofferenza rappresentata in quest'ultima scena apponendo sul legno verticale della croce un verso tratto dalla *Divina Commedia* di Dante: «Non vi si pensa quanto sangue costa!» (*Paradiso*, XXIX, 91)⁴¹. Come nel *Crocifisso*, anche in questo caso, Michelangelo vuole sottolineare l'umanità di Cristo esprimendo, come si approfondirà in seguito attraverso la teologia escatologica di san Paolo, una potenza divina che si compie nella debolezza umana.

Da questi confronti pare emergere in Michelangelo la volontà di perseguire in ambito visivo (e in particolar modo in quello grafico) quello stesso linguaggio metaforico-concettoso, anticipatore del barocco, che esprime nelle sue rime, ri-allacciandosi a immagini dantesche e petrarchesche di natura amorosa, erotica, filosofica o spirituale⁴². Tale linguaggio trova la sua cifra essenziale proprio nella contorsione dei corpi delle sue figure, che, al di là della loro specifica iconografia e funzione all'interno delle diverse composizioni, sembrano ormai avere incorporato tale contrasto tensivo, raggiungendo anche notevoli gradi di complessità

⁴⁰ Per una diversa interpretazione del confronto proposto si veda M.D. Gerrard, *Michelangelo in Love: Decoding the "Children's Bacchanal"*, in "The Art Bulletin", vol. 96, n. 1, March 2014, pp. 24-49, in particolare, pp. 33-35, con bibliografia precedente.

⁴¹ Per un approfondimento sul disegno raffigurante la *Pietà* rimando a: C. de Tolnay, *Michelangelo's Pietà Composition for Vittoria Colonna*, in "Record of the Museum", Princeton University, vol. 12, n. 2, 1953, pp. 44-62; A. Nagel, *Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna*, in "The Art Bulletin", vol. 79, n. 4, December 1997, pp. 647-668, in cui viene problematizzato il concetto di "dono artistico" legandolo a quello di "grazia divina"; Id., *Michelangelo and the Reform of Art*, cit., pp. 169-187; M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali". Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Viella, Roma 2009, pp. 64-75. Sul rapporto fra Michelangelo e la poesia di Dante e nello specifico sul verso citato nella *Pietà* rimando a P. Barolsky, *The Visionary Art of Michelangelo in the Light of Dante*, in "Dante Studies", with the Annual Report of Dante Society, CXIV, 1996, pp. 1-8, in particolare pp. 6-7. Per una lettura teologica del verso di Dante in relazione alla "Pietà Colonna" si veda T. Verdon, "Non vi si pensa quanto sangue costa". *Le tre Pietà e la concezione religiosa di Michelangelo*, in *Le tre Pietà di Michelangelo. Non vi si pensa quanto sangue costa*, catalogo della mostra, a cura di B. Jatta, S. Risaliti, C. Salsi, T. Verdon, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, 23 febbraio – 1 agosto 2022, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2022, pp. 25-33, pp. 29-30, in cui l'autore, considerando la posizione del Cristo fra le gambe della Madonna, collega il "sangue" dantesco al sangue del parto, ritenendo l'intera composizione un'allegoria del travaglio che la Chiesa di Roma stava affrontando per dare avvio alla Riforma cattolica durante gli anni quaranta del XVI secolo.

⁴² Cfr. Michelangelo, *op. cit.*, lettera 141, p. 468, nota 2.

concettuale nel legarsi a profonde speculazioni di natura filosofica (neoplatonica) e teologica (san Paolo).

Al di là della specifica funzione dei disegni destinati a Cavalieri⁴³, il porre l'accento sulle suggestive analogie morfologiche e simboliche fra le figure disegnate per gli amici amati (Tommaso e Vittoria), ponendo in particolare l'accento sulla figura del re/ribelle del "Crocifisso Colonna", consente alla presente ricerca di riprendere con più consapevolezza la questione della conformità al corpo mistico di Cristo da parte dei salvati e la congiunta questione della caparbia, quanto indolente, resistenza degli *Antenati ebrei* di Cristo a mantenere la loro "identità altra" (*secundum carnem*) come raffigurata da Michelangelo nella Cappella Sistina secondo l'interpretazione di Careri. La tensione fra la chiamata al *conformarsi*, a prendere cioè una nuova forma divina, e la *resistenza* a mantenere la propria, abitudinaria e ostinata forma carnale, sembrerebbe infatti riverberarsi tanto in un'opera pubblica e magniloquente dal carattere celebrativo come gli affreschi sistini quanto in un'opera privata e intima dal carattere meditativo come il disegno del British Museum. Disegno in cui l'urlo di Cristo, attraversando la storia da Condivi⁴⁴ a Žižek, dà voce alla "frontiera"⁴⁵, al punto di incontro tra l'asse orizzontale e quello verticale della croce, fra la genealogia carnale, che esprime fino all'ultimo il dubbio, resistendo al progetto escatologico di Dio, e la genealogia divina, che porta a compimento se stessa, pur essendo tentata, per un attimo, di ribellarvisi.

Sia negli affreschi sistini che nel disegno di Londra l'"Alterità" conosce se stessa, ritrovandosi in se stessa. Michelangelo riesce a esprimerla attraverso una tensione dialettica fra resistenza a mutare forma e volontà a cambiarla, fra *dynamis* (possibilità) ed *energeia* (attualità), divenuta pratica innervante il suo stesso stile figurativo⁴⁶. Cos'altro struttura intimamente i *Prigioni* non-finiti, che si con-

⁴³ In relazione ai disegni destinati a Cavalieri gli specialisti si domandano se questi avessero avuto una funzione didattica da parte di Michelangelo nei confronti del giovane "apprendista" disegnatore, come ricorda Vasari, o se siano invece stati l'erudita e dissimulata espressione dei sentimenti che l'artista nutriva nei confronti del giovane, o ancora, se quest'ultimo debba intendersi quale intermediario (una sorta di sofisticato "uomo-schermo" di dantesca memoria) della Marchesa Colonna (Cfr. M. Marongiu, *op. cit.*, in particolare pp. 32-33, con bibliografia precedente).

⁴⁴ *Vita di Michelangelo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, in Roma appreso Antonio Blado Stampatore Camerale nel MDLIII, 45v, p. 48, online, <https://vdocuments.pu/ascanio-condivi-vita-di-michelangelo-1553.html>. Cfr. anche A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni, Studio per Edizioni Scelte, Firenze 1998, p. 61.

⁴⁵ «La "frontiera" – afferma Silvana Borutti – è un concetto a base metaforica di grande potenzialità critica [...] che ci consente di pensare insieme la trasformazione e la riaffermazione del sé» (S. Borutti, *La dialettica identità-alterità come sfida epistemologica*, in F. Remotti, a cura di, *Sull'identità*, Raffaello Cortina, Milano 2021, pp. 117-146, pp. 125-126). Termine/concetto, usato soprattutto nelle scienze sociali come l'antropologia e l'etnologia, che è stato qui consapevolmente impiegato in ambito storico-artistico, estetico-simbolico e teologico in segno di pacifico e proficuo sconfinamento tra *frontiere* disciplinari.

⁴⁶ Una certa tensione dialettica nelle opere di Michelangelo è stata colta anche da Michael W. Cole, che la riconosce quale "forza" circoscritta dalla figura stessa (Cfr. M.W. Cole, *Leonardo, Michelangelo and the art of the figure*, Yale University Press, New Haven-London 2015).

torcono nella materia informe (Firenze, Galleria dell'Accademia), il *Mosè*, che, in procinto di alzarsi, resta nella sua *terribilità* seduto (Roma, San Pietro in vincoli) o la fusione fra Madre e Figlio nella *Pietà Rondanini* (Milano, Castello Sforzesco) se non questa radicale tensione tra l'identità della forma e l'alterità della trasformazione? Se a connotare gli *Antenati di Cristo* è un'*identità statica* che produce uno sguardo esterno che la caratterizza attraverso stereotipi e categorie, quella del "Cristo ribelle", urlante in croce, è un'*identità dinamica*, performativa, che si crea *in fieri*, nella contorsione, in quella forma serpentinata che diverrà poi il modello al quale i salvati saranno chiamati a conformarsi durante il Giudizio finale⁴⁷.

L'"Alterità" così indagata diviene allora *figura* non solo di un significato iconograficamente circoscrivibile in senso etnologico (ebrei non convertiti diversi dai cristiani e riconoscibili per certe loro caratteristiche stereotipate)⁴⁸ ma anche e soprattutto di un messaggio teologico-antropologico di matrice paolina (*Rm* 12, 2)⁴⁹, in cui ciò che conta, ora come alla fine dei tempi, è, e sarà, il trasformarsi, il rinnovarsi, il divenire altri da sé (la *metanoia*), ricercando l'alterità in sé, nel mutamento della propria mentalità in conformità alla volontà di un Dio che si è fatto per primo altro da sé divenendo Figlio e poi, morendo sulla croce, divenendo Spirito⁵⁰, pur rimanendo in ogni mutamento uno e trino.

Che l'"Alterità" divenga *figura* nelle opere qui analizzate, e in modo paradigmatico nel "Crocifisso Colonna", va qui inteso nella accezione filosofica che Jean-François Lyotard conferisce a tale termine:

La figura si presenta come una *traccia* divagante che sfida la lettura, che non è una lettera, e che non può essere colta se non in termini energetici. Questa figura è retta da spostamenti, condensazioni, deformazioni. Ciò significa che *prima* di essere incorporata dall'ordine del linguaggio (per esempio da una retorica), la figura è il marchio, sulle unità e le regole del linguaggio, di una forza che le tratta come cose. È la traccia di un *lavoro* e non di un sapere attraverso la significazione.⁵¹

⁴⁷ Cfr. F. Affergan, *Le identità e il problema del "noi"*, in F. Remotti (a cura di), *op. cit.*, pp. 89-116, p. 91.

⁴⁸ Cfr. G. Careri, *op. cit.*, pp. 121-256.

⁴⁹ «Non conformatevi alla mentalità di questo secolo, ma trasformatevi rinnovando la vostra mente, per poter discernere la volontà di Dio, ciò che è buono, a lui gradito e perfetto».

⁵⁰ Cfr. S. Žižek, *op. cit.*, pp. 119-122. Žižek aveva già trattato l'argomento in S. Žižek, J. Milbank, *The Monstrousness of Christ*, MIT Press, Cambridge (MA) 2009, tr. it. di D. Bondi, *La mostruosità di Cristo. Paradosso o dialettica?*, Transeuropa, Massa 2010, pp. 3-128.

⁵¹ J-F. Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris 1971, tr. it. *Discorso, figura*, a cura di F. Mazzini, Mimesis, Milano-Udine 2008, p. 187, corsivi nell'originale. Definizione di *figura*, quella di Lyotard che, in fondo, non fa, a nostro avviso, che articolare in senso filosofico novecentesco la «furia della figura» di cui scrive nel 1584 Giovanni Paolo Lomazzo a proposito della «figura serpentinata» michelangiolesca (Cfr. G.P. Lomazzo, *op. cit.*, p. 23). «Figura serpentinata» che sarebbe così da intendersi come una sorta di eccitazione fiammeggiante che tortuosa serpeggia sotto la pelle della linea stessa che la definisce, non confinandola alla staticità del mero segno grafico e del significato iconografico che esprime.

Calando quanto sopra riportato nell'arte figurativa in generale e nella concretezza del disegno in esame, è possibile affermare che ogni iconografia, prima di essere incorporata dall'ordine del linguaggio retorico, ossia prima di perdere o di vedere annacquata la sua efficacia cominciata e la sua carica emotiva originaria, divenendo nel caso specifico il consolidato tema iconografico del "Cristo crocifisso", è anzitutto una questione energetica refrattaria all'essere circoscritta e limitata alla sola significazione del soggetto raffigurato. Il *Crocifisso* di Londra in particolare mostra il duplice *lavoro* che lo attraversa: la ribellione nei confronti di se stesso (il Dio ateo come inteso da Chesterton) e la ribellione della *figura* stessa nel resistere al farsi imbalsamare dalla retorica iconografica, che nel nostro caso diverrebbe la semplice differenziazione fra *Cristo vivo* e *Cristo morto*.

La questione dell'"Alterità" e della sua raffigurazione si connoterebbe così in Michelangelo a livello storico e filosofico, passando da un piano che è insieme squisitamente iconografico (da una parte gli *Antenati ebrei* nelle vele e nelle lunette della Cappella Sistina e dall'altra il *Crocifisso vivo* nel disegno di Londra) e strutturalmente stilistico: lo stallo malinconico dell'antenato, che esprime un'*identità statica*, e la contorsione urlante del Cristo inchiodato alla croce che, manifestando un "scontorcersi" vitale, ribelle e salvifico insieme, esprime un'*identità dinamica* quale *traccia* di una tensione polarizzata.

L'"Alterità", quale concetto etno-antropo-teologico, può così assumere un'iconografia. Può cioè essere rappresentata in modo figurativo da Michelangelo ma solo come *tensione alla trasformazione*. La *verità* dell'arte michelangiolesca non è la *realtà* dell'immagine da osservare, ma l'antagonismo che produce la trasformazione dei materiali e delle forme⁵². Michelangelo mostra in ogni sua opera la tensione e la resistenza a tale trasformazione⁵³. Questa peculiarità, da non potersi rubricare quale questione prettamente stilistica, è cogliibile fino in fondo solamente con strumenti critici che non sono direttamente pertinenti alla disciplina storico-artistica né alla ricerca iconografica nella sua forma più basilica legata alle possibili fonti testuali⁵⁴. Lo stile di un

⁵² Si sta qui facendo riferimento alla differenziazione concettuale proposta da Walter Benjamin fra "contenuto di verità" e "contenuto di realtà" dell'opera d'arte (Cfr. W. Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp, Berlin 1955, tr. it. *Le affinità elettive*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, pp. 163-164).

⁵³ In uno dei più celebri sonetti ispirati a Vittoria Colonna, databile fra il 1538 e il 1541-1544, Michelangelo esprime quella che è stata considerata dalla critica la sintesi in versi della sua poetica artistica, valendo come una vera e propria teorizzazione della sua arte e in particolar modo della scultura: «Non ha l'ottimo artista alcun concetto / c' un marmo solo in sé non circoscriva / col suo superchio, e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all'intelletto». Versi dai quali si evince la *tensione* fra intelletto che progetta e mano che realizza (Michelangelo, *op. cit.*, rima 151, pp. 196-197, con note relative.)

⁵⁴ Il fatto, per esempio, che la figura del "Cristo vivo" sia evocata in un paio di rime spirituali di Vittoria Colonna («libro della croce, ov'Egli stesso si mostra a noi sì vivo e sì da presso che l'anima allor non può per l'occhio errare» e «Cristo vivo nell'*aspra croce*») autorizza lo storico dell'arte Massimo Moretti ad affermare: «Il disegno del "Cristo vivo" di Michelangelo non

artista è il suo pensiero, la sua sensibilità, la sua spiritualità. Nelle due opere prese in considerazione, sebbene così diverse fra loro, Michelangelo manifesta in modo tanto potente quanto sottile la tensione fra *dynamis* (potenza) ed *energeia* (atto) filtrata dalla teologia e dall'iconografia cristiana. Il rapporto fra il Messia e la legge, centrale in san Paolo⁵⁵, si condensa nelle figure michelangiolesche degli *Antenati* in rapporto e in contrasto al *Cristo giudicante* della Cappella Sistina e all'interno della figura stessa del *Cristo crocifisso* nel disegno per Vittoria Colonna.

Il riconoscere un'"iconografia dell'alterità" in Michelangelo non può così basarsi su delle caratteristiche determinabili a priori⁵⁶, aventi degli attributi distinguibili e identificabili in ogni contesto e catalogabili in un tradizionale repertorio iconografico. Una tale "iconografia dell'alterità" dovrebbe invece configurarsi esclusivamente come il frutto sinergico di polarità che si riflettono una nell'altra, divenendo riconoscibili solo nel loro attrito concettuale. Attrito che può verificarsi sia a distanza, cioè fra due soggetti distinti (*Antenati* / *Cristo giudicante*

riflette tanto la spiritualità dell'artista; traduce invece in immagine le *Rime Spirituali* della Marchesa di Pescara» (M. Moretti, *Influssi spagnoli nell'arte e nella spiritualità caracciolina del Seicento: Madrid, Roma e il ducato di Urbino*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica*, a cura di A. Anselmi, Gangemi, Roma 2015, pp. 508-536, p. 521. Sui versi citati si veda *Rime* di M. Vittoria Colonna d' Avalo Marchesana di Pescara, di nuovo date in luce da Antonio Bulifon. In Napoli a spese d' Antonio Bulifon, 1692, pp. 86, 22). Considerazione che valuta lo sola distinzione iconografica fra "Cristo vivo" e "Cristo morto", senza entrare nel merito di come e quanto "vivo" e ancora pieno di energie sia effettivamente il "Cristo vivo" di Michelangelo. Peculiare "vivezza" – per così dire – che andrebbe invece valutata dal punto di vista formale, se non come espressione della spiritualità dell'artista, almeno come poetica che struttura dall'interno le sue figure, animate da una *tensione* che ingloba e attraversa l'aspetto meramente iconografico. Il *Crocifisso* di Michelangelo non è probabilmente da intendersi come la traduzione in immagine di alcuni versi poetici ma come un testo figurativo esso stesso. Un'immagine che propone una meditazione che verte attorno ai temi spirituali con cui Michelangelo ebbe modo di confrontarsi con la Marchesa. Su tale tema rimando a: E. Carusi, *Un codice sconosciuto delle «Rime spirituali» di Vittoria Colonna, appartenuto forse a Michelangelo Buonarroti*, in Atti del IV Congresso nazionale di Studi romani, Istituto di Studi romani, Roma 1938, pp. 231-241; E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Claudiana, Torino 1994, p. 21 e pp. 81-86; G. Bardazzi, *Le rime spirituali di Vittoria Colonna e Bernardino Ochino*, in "Italique. Poésie italienne de la Renaissance", IV, 2001, pp. 61-101, pp. 75-76, online, <http://journals.openedition.org/italique/178>; U.R. D'Elia, *Drawing Christ's Blood: Michelangelo, Vittoria Colonna, and the Aesthetics of Reform*, in "Renaissance Quarterly", vol. 59, n. 1, Spring 2006, pp. 90-129; J. Maratsos, *Michelangelo, Vittoria Colonna, and the Afterlife Intimacy*, in "The Art Bulletin", vol. 99, n. 4, December 2017, pp. 69-101. Il rapporto di profonda amicizia e intesa spirituale fra l'artista e la nobildonna è stato recentemente indagato in tutti i suoi variegati aspetti in *Michelangelo e Vittoria Colonna. Amicizia, arte, poesia, spiritualità dall'assedio di Firenze all'apertura del Concilio di Trento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Villa Finaly, La Sorbonne – La Chancellerie des Universités de Paris, Firenze, 16 maggio 2019, a cura di V. Copello, A. Donati, Tau Editrice, Todi 2022.

⁵⁵ Cfr. G. Agamben. *L'irrealizzabile. Per una politica dell'ontologia*, Einaudi, Torino 2022, pp. 8-9.

⁵⁶ Secondo Affergan «l'alterità deve essere intesa in antropologia come non anticipabile, ossia come non predicabile tramite un concetto *a priori*» (F. Affergan, *Esotismo e alterità...*, cit., p. 244, corsivo nell'originale).

della Sistina), sia all'interno di uno stesso soggetto (*Crocifisso* del British Museum) e che avverrebbe sempre comunque alla luce di una visione teologico-filosofica che dall'interno struttura la dinamica delle figure, esprimendo e riunendo plasticamente (e quindi anche stilisticamente) in un tutt'uno il pensiero, la poetica e la spiritualità dell'artista.

La ribellione passiva degli *Antenati* e quella attiva del *Crocifisso* esprimono, non solo attraverso la declinazione delle loro rispettive iconografie, ma anche e soprattutto attraverso il modo, lo stile, in cui vengono raffigurate, la teologia escatologica paolina articolata proprio attorno ai termini aristotelici di *dynamis* ed *energeia*, come ricorda anche Giorgio Agamben⁵⁷. L'evento messianico scardina la legge che «cessa di essere qualcosa che deve essere realizzato nei fatti e nelle opere»⁵⁸. Riconoscere il Messia come tale significa rendere inoperante (Paolo utilizza il verbo *katargeo*, che è il contrario di *energeo* che significa metto in opera, attuo) l'aspetto normativo della legge «aprendo al credente la possibilità reale della fede, come pienezza e compimento della *Torah*, che ora [dopo la venuta, morte e resurrezione del Messia, n.d.a.] si presenta come "legge della fede" (*nomos pisteos*, *Rm* 3, 27)»⁵⁹. Quello che urla il *Crocifisso* di Michelangelo è allora la "legge della fede", una ribellione contro se stessi (la *Torah* di Dio Padre) per andare oltre se stessi in se stessi (dinamismo trinitario). Il *Cristo vivo* che si contorce sulla croce restituisce alla legge la sua potenza. Una potenza, per dirla con san Paolo, che «si compie nella debolezza» (*dynamis en astheneia teleitai*), *2Cor* 12, 9⁶⁰. Si tratta dello stesso grido che continua a risuonare inerte nelle orecchie degli *Antenati* della Sistina, che impassibili e refrattari a ogni cambiamento, continuano a "mettere in opera" la semplicità meschina di una quotidianità insensibile alla "legge della fede". Legge rinnovata che passa dall'urlo straziante della Croce che sancisce una volta per tutte che «la fede non è qualcosa che possa essere realizzato, perché essa stessa è la sola realtà e la sola verità della legge»⁶¹. Gli *Antenati* dipinti da Michelangelo si astengono, tengono lontani il compimento della legge (intesa quale "legge della fede") e, ostinandosi nell'attesa, restano in una potenzialità impigrita. Il "Crocifisso Colonna" invece, pur inchiodato alla croce, agisce, compie nel suo abbandonarsi, nel suo violento abbandonare se stesso a se stesso, la "legge delle fede", la stessa che, secondo san Paolo, salverà alla fine dei tempi proprio nell'attuarsi della conformazione al corpo mistico del Cristo da parte di «tutti coloro che credono»⁶².

⁵⁷ G. Agamben, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Si confrontino i versetti di san Paolo: *Rm* 3, 22 («vale a dire la giustizia di Dio mediante la fede in Gesù Cristo, per tutti coloro che credono – infatti non c'è distinzione») e *Rm* 10, 4 («poiché Cristo è il termine della legge, per la giustificazione di tutti coloro che credono»). La critica di san Paolo alla Legge (la vecchia legge) si rivela netta e inequivocabile in molti altri passaggi delle *Epistole*

In conclusione, per individuare “un'iconografia dell'alterità” in Michelangelo, ossia per provare a descrivere alcune immagini portatrici di un significato collegato al concetto di “Alterità” realizzate dall'artista toscano, è stato necessario avvalersi di alcune riflessioni definibili “etno-antropo-teologiche” allo scopo ultimo di riconoscere allo “stile” michelangiolesco, così ipertroficamente carnale, così plasticamente risolto, lo sforzo titanico di stare a fronte e insieme condividere e inglobare in sé ciò che rappresenta il suo “altro”, il suo opposto: la possibilità, l'*in fieri*, il perfettibile, la potenzialità, la legge della fede. Nella Cappella Sistina Michelangelo ha separato (per evidenziarle, essendo opera fruibile a un ampio pubblico, soprattutto di ecclesiastici) le due polarità in gioco in un'ottica “didattica e reticente insieme”⁶³: il *Cristo giudicante* (nerboruto portatore del *nomos pisteos*) da una parte e gli *Antenati* (malinconici esecutori della “vecchia” legge) dall'altra. Nel *Crocifisso* ribelle l'artista ha invece sottilmente intrecciato le due polarità in un'unica figura, serpentinata e urlante «*Eloi, Eloi, lema sabactàni?*» (יְהוָה הֵמָּל יְהוָה יְהוָה), facendola strumento visivo di un'intima meditazione da condividere solamente con l'amica e musa spirituale Vittoria Colonna⁶⁴. L'esatto significato in termini linguistici e

(*Rm* 3, 20; *1Cor* 15, 56; *Gal* 3, 13; *2Cor* 3, 6). Il teologo luterano Rudolf Bultmann le riassume in una icastica e articolata sentenza: «La via delle opere e della Legge, e la via della grazia e della fede, sono opposte e si escludono a vicenda [...]. Lo sforzo dell'uomo di raggiungere la propria salvezza osservando la Legge lo conduce soltanto nel peccato, anzi *questo stesso sforzo, in definitiva, è già peccato* [...]. La Legge mette in luce che l'uomo è peccatore, sia che il suo desiderio peccaminoso lo induca a trasgredire la Legge, sia che *questo desiderio si mascheri da zelo per l'osservanza della Legge*» (R. Bultmann, *Theology of the New Testament*, I vol., SCM Press, London 1952, pp. 264-265, tr. it. di A. Rizzi, *Teologia del Nuovo Testamento*, Quiriniana, Brescia 2008, corsivi nell'originale). In un testo assai diffuso all'epoca di Michelangelo, il *Beneficio di Cristo* di Benedetto da Mantova, l'antica Legge, contrapposta al Messia, è addirittura definita come “maledizione”. Sulla scorta di san Paolo, l'autore introduce inoltre il concetto di “conformazione” al corpo di Cristo: «Avendo adunque il nostro Dio mandato quel gran profeta che ci aveva promesso, che è l'unigenito suo Figlio, acciocché esso ci liberi dalla maledizione della Legge, e riconcili con lo nostro Dio, e faccia abile la nostra volontà alle buone opere, sanando il libero arbitrio, e ci restituisca quella divina immagine, che perduta abbiamo per la colpa de' nostri primi parenti» (Cfr. *Trattato utilissimo del beneficio di Gesù Cristo crocifisso verso i cristiani*, 1543, cap. III, in C. Ginzburg, A. Prosperi, *Giochi di pazienza. Un seminario sul Beneficio di Cristo*, Quodlibet, Macerata 2020, appendice, p. 211). Per la storia di questo “testo capitale per la Riforma italiana” si veda M. Firpo, G. Alonge, *Il Beneficio di Cristo e l'eresia italiana del '500*, Laterza, Bari-Roma 2022.

⁶³ Così si esprime Edgar Wind a proposito del *Giudizio* della Sistina, ravvisando in esso il paradosso di un'arte criptica che spesso si rivolge proprio a quel pubblico, agli occhi del quale professa di voler restare nascosta» (Cfr. E. Wind, *A Bacchic Mystery by Michelangelo*, in Id., *Pagan Mysteries of the Renaissance. An exploration of philosophical and mystical sources of iconography in Renaissance art*, new and enlarged edition (I ed. 1958), Barnes & Noble, New York 1968, pp. 177-190, tr. it. di P. Bertolucci, *Un Mistero bacchico di Michelangelo*, in Id., *Misteri pagani del Rinascimento*, nuova riedizione riveduta, Adelphi, Milano 1985, pp. 217-234, p. 233).

⁶⁴ A legare intimamente le due opere in esame (la Cappella Sistina e il “Crocifisso Colonna”) sono probabilmente proprio le *Epistole* di san Paolo. Come ricorda infatti Giovanni Careri, a seguito della prolungata crisi culturale della Roma tridentina si sviluppò in città l'ambizioso progetto di una riforma dell'arte cristiana, fondato su una fede paolina a cui lo stesso Michelangelo partecipò. «Basti ricordare – suggerisce Careri – che le discussioni tra l'artista e Francisco de Hollanda, trascritte nel suo *Dialogo della pittura*, si svolgevano in una cella e nel chiostro della chiesa di San

di conseguenza la possibile corretta interpretazione teologica dell'espressione proferita in fin di vita da Gesù sono stati ampiamente discussi dagli specialisti⁶⁵. Espressione che si è voluto qui ricordare perché i Vangeli (*Mt* 27, 46; *Mr* 15, 34) la riportano nella lingua in cui fu pronunciata: un dialetto galileo dell'aramaico ebraico parlato in Galilea e in Palestina all'epoca di Gesù. Si è voluto in questo modo sottolineare anche l'aspetto etnologico (etno-linguistico) dell'interpretazione proposta in queste pagine, riferendo la componente di resistenza a compiere fino in fondo la volontà di Dio Padre manifestata da Gesù morente sulla croce (quale agnello sacrificale) alla genealogia ebraica di Cristo. Genealogia "secondo la carne" ricordata nell'elenco dei nomi tracciati in maiuscolo latino all'interno di targhe bronzee dipinte al centro delle lunette delle pareti della Cappella Sistina. Elenco basato su quello riportato in apertura al Vangelo di Matteo (*Mt* 1, 1-17) e probabilmente direttamente ispirato a un mottetto che faceva parte di un corale eseguito nella Cappella Sistina al tempo di Giulio II, il *Liber Generationis Iesu Christi* del compositore franco-fiammingo Josquin Despez⁶⁶. Come è evidente però i nomi dell'elenco non corrispondono alle figure che li affiancano. Se a collegarli è certamente l'etnia ebraica, a separarli idealmente è l'Incarnazione del Messia: i nomi indicherebbero così i reali antenati di Cristo (la sua genealogia carnale) mentre le figure nelle lunette e nelle vele rappresenterebbero gli ebrei che, vissuti dopo la nascita, morte e resurrezione di Cristo, non si sono convertiti al Vangelo⁶⁷. Definire queste figure

Silvestro al Quirinale in presenza di Vittoria Colonna, dopo aver ascoltato le lezioni di Ambrogio Catarino sulle *Epistole* di Paolo» (G. Careri, *op. cit.*, p. 16). Per un approfondimento rimando a: F. de Holanda, *Dialoghi romani con Michelangelo*, tr. it. di L. Marchiori, Rizzoli, Milano 1964; S. Deswarte-Rosa, *Vittoria Colonna und Michelangelo in San Silvestro al Quirinale*, in S. Ferino-Pagden (a cura di), *Vittoria Colonna Dichterin und Muse Michelangelos*, Skira, Wien 1997, pp. 349-380. Sull'intesa spirituale fra Vittoria Colonna e Michelangelo si veda più in generale M. Forcellino, *op. cit.* (al "Crocifisso Colonna" in particolare Forcellino dedica le pp. 76-85, con bibliografia precedente). Sul ruolo di Vittoria Colonna quale musa (in raffronto con l'altro grande amore di Michelangelo, Tommaso Cavalieri) si veda S.M. Adler, *Vittoria Colonna: Michelangelo's Perfect Muse*, in "Italica", vol. 92, n. 1, Spring 2015, pp. 5-32.

⁶⁵ Si veda almeno F. W. Buckler, "Eli, Eli, Lama Sabachthani?", in "The American Journal of Semitic Languages and Literatures", vol. 55, n. 4, October 1938, pp. 378-391.

⁶⁶ Cfr. P. De Vecchi, *La Cappella Sistina*, Rizzoli, Milano 1999, p. 14.

⁶⁷ Cfr. G. Careri, *op. cit.*, pp. 133-141, in cui lo studioso indaga uno dei nodi decisivi per la comprensione delle figure degli *Antenati* ossia «il passaggio tra il modello della parentela tribale ed etnica del tempo antico e il modello nuovo e cristiano della parentela spirituale» (ivi, p. 133). «L'incarnazione sostituisce alla filiazione patrilineare, basata sul sangue, una filiazione divina che tuttavia conserva la generazione carnale mediante l'intervento di Maria» (ivi, pp. 139-140). In altri termini, l'antropologia della parentela di matrice etnica (ebraica) viene spezzata dall'Annunciazione e Incarnazione (Spirito + carne) per poi venire superata nel Giorno del Giudizio dall'antropo-teologia paolina della *somiglianza* che è di natura spirituale. Interessante notare come il passaggio dalla parentela carnale a quella spirituale, che segna l'avvio del superamento della legge mosaica nella nuova legge di Cristo, sia graficamente espresso da Michelangelo nel disegno raffigurante l'Annunciazione (ante 1555 c., pietra nera su carta marrone chiaro, 406 x 548 mm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, n. inv. 229 F) in cui alle spalle della Vergine annunciata si scorge una statuetta appoggiata su un ripiano che rappresenta Mosè intento a spezzare le tavole della legge (Cfr. *De* 9, 17: «Presi le due tavole,

“antenati” non sarebbe allora tecnicamente corretto anzi, perduta la funzione prefigurante il Nuovo Testamento che avevano i profeti, gli eroi e le eroine del popolo ebraico nella Bibbia, queste figure incarnano l'atteggiamento fiacco e anti-eroico di chi sembra aspettare invano Godot, come suggerisce Careri nell'epilogo del suo libro⁶⁸.

Facendo, infine, ancor più strettamente aderire la terminologia antropologica e filosofica che si è in questo contesto utilizzata quale strumento conoscitivo, alle opere d'arte prese in esame, si potrebbe affermare (seguendo idealmente Remotti commentatore di Ricœur) che i cosiddetti *Antenati* michelangioleschi esprimono l'identità *idem*, quella cioè che non conosce l'alterità, crogiolandosi malinconicamente nella propria *medesimezza*, mentre il *Crocifisso* nel suo “risentirsi et scontrarsi per l'acerbo supplitio”⁶⁹ esprime l'identità *ipse*, «per la quale si può parlare di un intreccio costitutivo di identità e alterità»⁷⁰. Il rapporto stesso fra i due Testamenti (l'Antico e il Nuovo) si sostanzia nella problematizzazione di tale intreccio. Scrive in tal senso Michel de Certeau:

Gesù è di questo popolo [ebraico], eppure è d'“altrove”; è uguale al Padre, eppure gli è sottomesso; Israele è l'electo, eppure anche gli altri lo sono. Un equivoco costante, nei dialoghi di Gesù, mantiene la sua differenza anche rispetto ai suoi interlocutori. Egli è uno di loro, ma è altro. C'è una distanza che fa esplodere il senso: sotto la forma dell'evento miracoloso, delle domande indiscrete o dei discorsi “duri da intendere”, Gesù ristabilisce perpetuamente l'alterità come l'elemento che dà alla relazione il suo vero senso.⁷¹

Il gioco fra “identità” e “alterità” costella in senso figurativo anche tutta la Cappella Sistina, come ravvisato anche da Careri. Basti ricordare i noti, o

le gettai dalle mie mani e le spezzai sotto i vostri occhi»). Nel già citato *Beneficio di Cristo* la questione della discendenza carnale e spirituale di Gesù viene estesa ai tutti i fedeli cristiani: «Il quale [Dio], quando ci vede incorporati nel suo Figliuolo per la fede, non ci considera più come figliuoli di Adamo, ma come figliuoli suoi, e ci fa eredi con il suo legittimo Figliuolo di tutte le ricchezze sue» (*Trattato utilissimo del beneficio di Gesù Cristo crocifisso...*, cap. III, in C. Ginzburg, A. Prosperi, *op. cit.*, p. 218).

⁶⁸ Il riferimento è ovviamente alla celebre opera teatrale *En attendant Godot* (1952) di Samuel Beckett (Cfr. G. Careri, *op. cit.*, pp. 257-264).

⁶⁹ Cfr. A. Condivi, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁰ Si confronti la lettura critica che Francesco Remotti dà dei termini “*idem*”, “*ipse*” e “*alter*” per come sono stati “filosoficamente” configurati da Paul Ricœur in *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris 1990, tr. it. *Sé come un altro*, a cura di D. Iannotta, Jaca Book, Milano 1993 (F. Remotti, *L'ossessione identitaria*, Laterza, Bari-Roma 2010, pp. 79-86. Per la citazione, ivi, p. 84).

⁷¹ M. de Certeau, *Apologie de la différence*, in “Études”, 328, Janvier 1968, pp. 81-106, tr. it. di V. Lanzarini, *Apologia della differenza*, in Id., *Mai senza l'altro. Viaggio nella differenza*, Edizioni Qiqajon, Comunità di Bose, Magnano 1993, pp. 83-116, p. 99. A proposito di quanto affermato da de Certeau si veda in particolare *Gv* 8, 31-59, in cui Gesù, parlando con i Giudei, sottolinea come Abramo sia il “loro” padre e non il suo, perché «prima che Abramo fosse, Io Sono», dichiara Gesù (*Gv* 8, 58), scardinando in tal modo la sua discendenza “secondo la carne” e affermando la sua identità con il Padre *ab origine* (Cfr. *Es* 3, 14: «Dio disse a Mosè: “Io sono colui che sono!”. Poi disse: “Dirai agli Israeliti: Io-Sono mi ha mandato a voi”».).

meno noti, “mascheramenti” in cui l’identità viene dissimulata in un’altra⁷²: l’autoritratto deforme di Michelangelo nella vuota spoglia di san Bartolomeo nel *Giudizio*⁷³, le famiglie ebraiche che ricalcano l’iconografia cristiana della Sacra Famiglia nelle vele e nelle lunette⁷⁴ e un altro presunto autoritratto dell’artista che viene raffigurato quale antenato di Cristo nell’uomo colto in atteggiamento malinconicamente meditabondo nella lunetta 6 nord, che reca i nomi Azor e Sadoch⁷⁵ (Fig. 8). Atteggiamento che connota la tradizionale iconografia di san Giuseppe, il padre adottivo di Gesù, che per primo mostrò esitazione nei riguardi dell’Incarnazione e «perplexità nei confronti della divinità del Bambino»⁷⁶, rappresentando conseguentemente l’immagine del dubbio, della lentezza a comprendere, dell’accidia, del torpore e della «resistenza ottusa»⁷⁷. Tutte caratteristiche (rese anche a livello figurativo nella pittura italiana ed europea del XV e XVI secolo)⁷⁸ che appartengono tanto agli ebrei non convertiti quanto, secondo san Tommaso, ai «cristiani negligenti»⁷⁹. Negligenza di cui Michelangelo si sentì probabilmente affetto⁸⁰ nel vivere con un senso di ma-

⁷² Mascheramenti che Edgard Wind non esclude possano afferire a un «sinistro senso dell’umorismo» e a un «genio per il grottesco» che Michelangelo avrebbe potuto articolare proprio, e soprattutto, nel *Giudizio universale* (Cfr. E. Wind, *op. cit.*, p. 232). Attraverso questa chiave interpretativa si può significativamente intendere l’ironia (e l’autoironia) con cui l’artista inserì nell’affresco alcuni celebri detrattori del *Giudizio*, mascherandoli. Si vedano in tal senso il san Bartolomeo con il volto di Pietro Aretino e soprattutto il mostruoso Minosse con le sembianze di Biagio Martinelli detto Biagio da Cesena, il Maestro di Cerimonie di Papa Paolo III Farnese. Questi, riferisce Vasari, offese l’artista in presenza del Pontefice considerando la quantità di nudi del *Giudizio* cosa “disonestissima”, più adatta a dei bagni pubblici piuttosto che a un luogo sacro come la Sistina. L’artista non digerì la critica e si vendicò raffigurando, come noto, i tratti di Martinelli nella figura di Minosse, la cui stessa coda a forma di serpente gli morde il sesso. Si confrontino: L. Domenichi, *Facetie, motti e burle di diversi signori et persone private*, Giorgio de’ Cavalli, Venezia 1565, pp. 332-333; G. Vasari *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), a cura di G. Milanesi, VII, Firenze 1881, p. 211; L. Steinberg, *A Corner of the “Last Judgment”*, in “Dedalus”, vol. 109, n. 2, Intellect and Imagination: The Limits and Presuppositions of Intellectual Inquiry, Spring 1980, pp. 207-273, in particolare pp. 214-232.

⁷³ Cfr. G. Careri, *op. cit.*, p. 84.

⁷⁴ Cfr. *ivi*, pp. 186-229.

⁷⁵ Cfr. *ivi*, pp. 229-256, con bibliografia precedente.

⁷⁶ *Ivi*, p. 143.

⁷⁷ *Ivi*, p. 243. Interessante notare come tale atteggiamento pensieroso, con lo sguardo abbassato e la mano che copre la bocca, caratterizzi anche la figura di Giuseppe nella cosiddetta *Madonna del Silenzio* disegnata da Michelangelo nel 1538 circa (sanguigna con tracce di pietra nera, 432 x 284 mm, Welbeck Abbey, Nottinghamshire, Collezione del Duca di Portland). Posa assunta anche dal profeta Geremia nella volta della Cappella Sistina. Da quest’ultimo confronto emerge ancora una volta come la poetica figurativa di Michelangelo sia attraversata da una tensione dialettica che si articola attraverso analogie morfologiche e contrasti contenutistici che mettono costantemente in gioco la questione “identità/alterità” e in particolare quella insita nel rapporto ebrei/cristiani, Antico/Nuovo Testamento.

⁷⁸ Cfr. *ivi*, pp. 141-150, figg. 55-58.

⁷⁹ San Tommaso affronta la questione della “negligenza” nella *Summa Theologica* (II-II q. 54), si veda in proposito G. Careri, *op. cit.*, p. 243.

⁸⁰ Cfr. *ivi*, pp. 243-256.

linconica inadeguatezza⁸¹ la tensione con cui tentava di esprimere l'ineffabile attraverso la sua arte (pittorica, scultorea, poetica): «Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio: / tra 'l foco e 'l cor di ghiaccia un vel s'asconde / che 'l foco ammorza, onde non corrisponde / la penna all'opre, e fa bugiardo 'l foglio»⁸². Fra il sentimento (amoroso o spirituale che sia)⁸³ e l'opera che lo rappresenta vi è sempre una distanza incolmabile, una forma di "Alterità" di cui Michelangelo vorrebbe insieme appropriarsi e separarsi in un *lavorio* interiore che puntuale risuona nelle sue *figure*.

⁸¹ Nel verso 25 del capitolo in terzine il cui incipit è «l' sto rinchiuso come la midolla», databile attorno al 1546, Michelangelo afferma, non senza una certa autoironia: «la mia allegrezza' è la maninconia» (Michelangelo, *op. cit.*, rima 267, p. 272). La cifra comica (macabro-grottesca, carnascialesca e sentenziosa) che emerge in alcune poesie michelangiolesche è stata analizzata in A. Corsaro, *La poesia comica di Michelangelo. Per una nuova edizione dei testi*, in "Italique. Poésie italienne de la Renaissance", XVI, 2013, pp. 193-230, online: <https://doi.org/10.4000/italique.376>.

⁸² Michelangelo, *op. cit.*, rima 87, vv. 1-4, p. 149.

⁸³ La critica si divide sia sulla datazione sia sull'identificazione della persona a cui il poeta dichiara il suo amore in questo sonetto. Mastrocola è in dubbio se interpretare "Signor" in modo più profano, attribuendolo a Tommaso Cavalieri, oppure più misticamente a Dio. Per affinità di grafica e di carta Enzo Noè Girardi colloca il sonetto nel gruppo delle poesie dedicate a Cavalieri, datandolo attorno al 1533-1534 differentemente da Carl Frey (*Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, a cura di C. Frey, Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1897) che lo riteneva, proprio per il suo carattere religioso, più tardo, datandolo attorno al 1550-1554 (Cfr. Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di E. N. Girardi, Laterza, Bari 1960, rima 87, p. 268; Michelangelo, *op. cit.*, rima 87, p. 149, note 1-4).

Alessandro Rossi

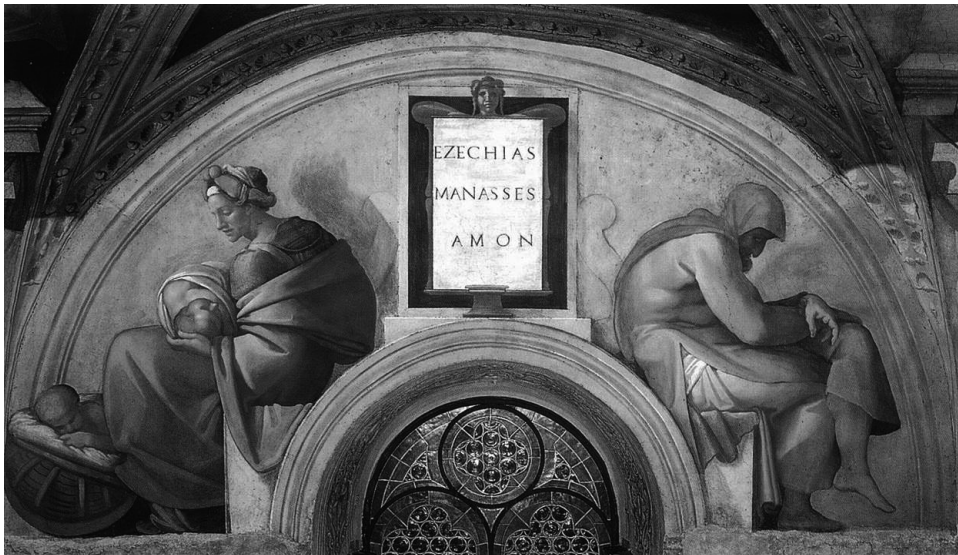


Fig. 1. Michelangelo Buonarroti, *Antenati di Cristo*, 1511-1512, affresco, Città del Vaticano, Cappella Sistina, lunetta 4 nord, recante i nomi Ezechias, Manasses, Amon.

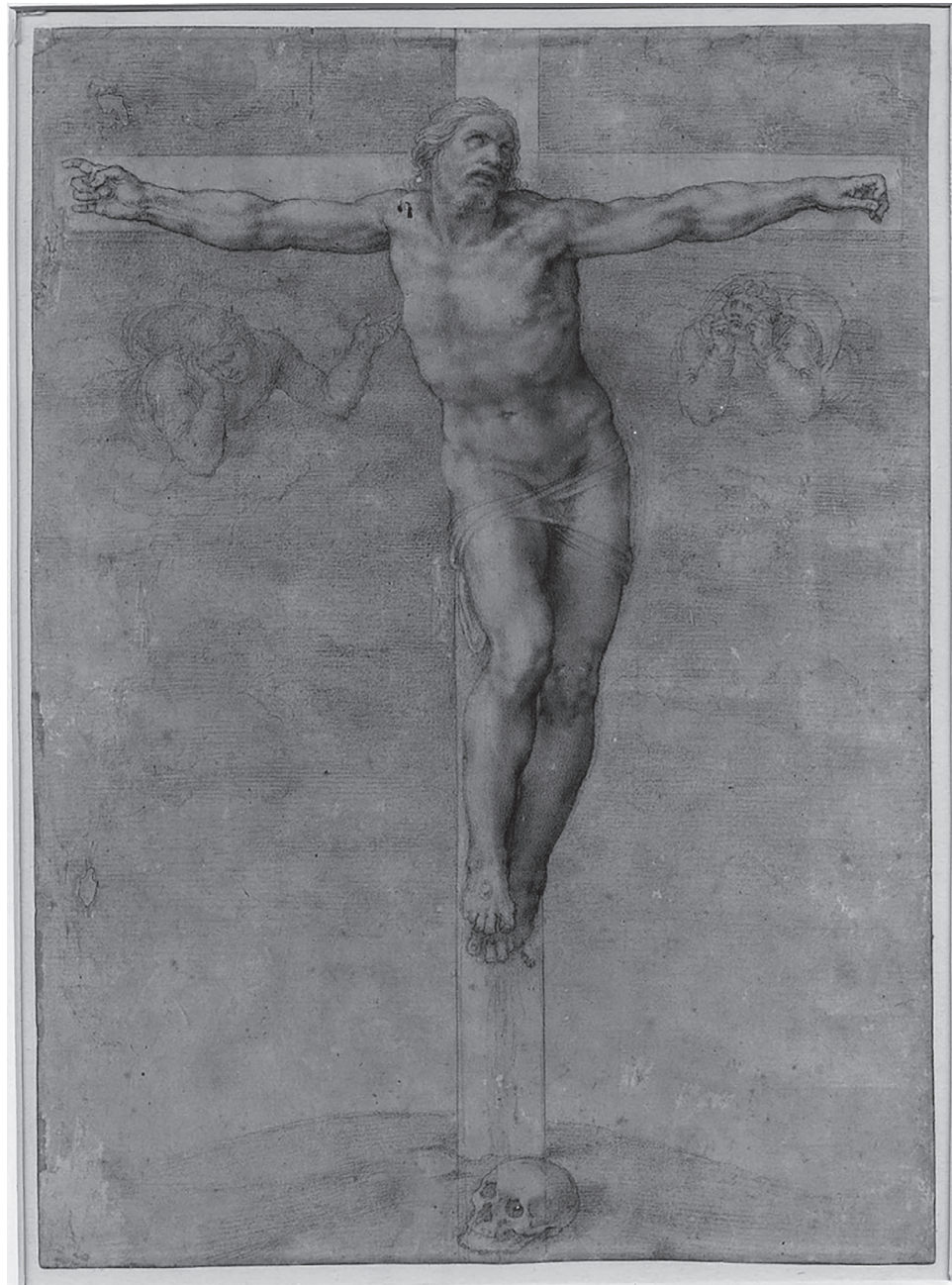


Fig. 2. Michelangelo Buonarroti, *Cristo crocifisso*, 1538-1541, matita nera su carta, 368 x 268 mm, Londra, British Museum, n. inv. 1895.0915.504.



Fig. 3. Michelangelo Buonarroti, *Supplizio di Tizio*, 1532 c., matita nera su carta recto, 190 x 330 mm, Windsor, Royal Collection, RCIN 912771.



Fig. 4. Michelangelo Buonarroti, *Cristo risorto*, 1532 c., carboncino su carta verso, 190 x 330 mm, Windsor, Royal Collection, RCIN 912771.

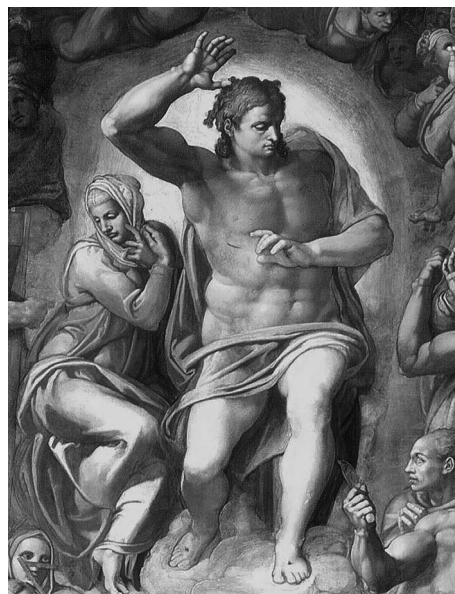


Fig. 5. Michelangelo Buonarroti, *Giudizio universale*, *Cristo giudicante*, 1535-1541, affresco, Città del Vaticano, Cappella Sistina.

Per un'iconografia dell'alterità in Michelangelo

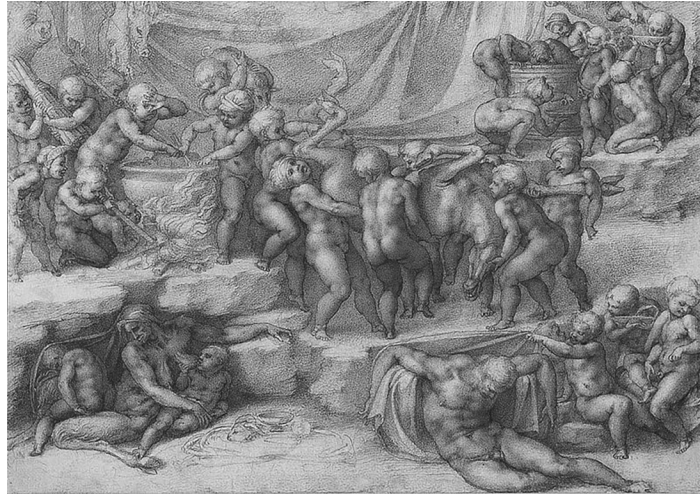


Fig. 6. Michelangelo Buonarroti, *Bacchanale di fanciulli*, 1533, matita rossa due tonalità su carta, 274 x 388 mm, Windsor, Royal Collection, RCIN 912777.



Fig. 7. Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, 1540 c., matita nera su carta, 289 x 189 mm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, n. inv. 1.2.0.16.

Alessandro Rossi



Fig. 8. Michelangelo Buonarroti, *Autoritratto* (?) fra gli *Antenati di Cristo*, 1511-1512, affresco, Città del Vaticano, Cappella Sistina, lunetta 6 nord, part.

Opera, immagine, reale Riflessioni su *Nova Theoretica. Manifesto per una nuova filosofia*

Federica Porcheddu
(Università degli Studi di Sassari)
federica_porcheddu@libero.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: Artwork, Image, Real and Process. Reflections on *Nova Theoretica. Manifesto for a New Philosophy*.

Abstract: The article aims to retrace some moments of the book *Nova Theoretica. Manifesto per una nuova filosofia* published last June by Castelvechi. In particular, it will be a dialogue with some of the authors of the volume in which the rigorous questioning of reality intercepts and promotes an original approach to some issues of the Western philosophical tradition (subject-object-real relation) that unfolds according to different approaches and themes but with identity of intent. Following this dialogue we will see how the stakes consist in re-inventing worn-out philosophical categories and concepts and in prospecting a new direction for philosophy and its destiny by rehabilitating its practical and theoretical exercise. Specifically, we will see how the fundamental conceptual core is linked to a double movement that binds together a sort of reductionism of the sovereignty of the subject in the interpretation of reality and, consequently, a reduction of reality and process to a datum independent from the revelation of a transcendental subject that would be the ultimate foundation of the reality. The aim is to show the topicality, the originality and the urgency of the themes treated for a new philosophy that wants to inaugurate a new beginning.

Keywords: Art, Image, Datum, Real, Process.

1. Introduzione

Recita così l'*incipit* dell'introduzione del volume collettaneo *Nova Theoretica. Manifesto per una nuova filosofia*, comparso lo scorso giugno e presentato all'*International Summer School of Higher Education in Philosophy* di Castelsardo: «una nuova idea di filosofia, per promuovere un *nuovo* modo di pensare»¹. Il volume nasce da una serie di collaborazioni tra colleghi e amici promossa in

¹ AA.VV., *Introduzione*, *Nova Theoretica*, Castelvechi, Roma, 2021.

vari seminari ed esperienze laboratoriali. Un gruppo di intellettuali che si raccoglie attorno alle figure di Massimo Adinolfi, Massimo Donà, Federico Leoni, Carmelo Meazza, Marco Moschini, Gaetano Rametta e Rocco Ronchi. Risulta particolarmente emblematico il sottotitolo in cui si legge *Manifesto per una nuova filosofia*. Ritengo che la parola manifesto possa essere utilizzata preliminarmente come indizio, chiave interpretativa, di ciò che il volume intende proporre. Perciò mi pare che tale termine, certamente non casuale, possa essere inteso almeno secondo un duplice significato, non soltanto per rispettarne le coerenze interne che questo volume rivendica, ma altresì per cogliere immediatamente il vero nucleo concettuale, la posta in gioco, che fa da sfondo ai 21 lemmi che costituiscono questo percorso teoretico (*Concretezza; Coscienza; Destino; Esposizione; Giurisprudenza; Identità; Immagine; Impossibilità; Inalterità; Inattualità; Inconscio; Indatità; Infinito; Informatica; Megarici; Processo; Rappresentazione; Scena; Singolarità; Telepatia; Trascendentale*). Lemmi scelti dagli autori e che in prima persona hanno affrontato.

Il termine “manifesto”² dunque può essere inteso da un lato, come programma culturale o politico. Si pensi ad esempio al *Manifesto del partito comunista* di Karl Marx che fissa la tradizione moderna del manifesto al 1848, o al *Manifesto del Futurismo* di Filippo Tommaso Marinetti 1909. Tuttavia, d'altro lato, il termine manifesto può essere inteso come ciò che è visibile a tutti. Reso manifesto, aperto, chiaro, *reale*. Entrambi questi significati si ritrovano e si intrecciano in questo percorso che mira a scardinare e a dare un significato nuovo al termine “teoretica” ma non solo. Gli autori sentono l'urgenza di riformare un sistema e una struttura ormai non più convincente né più ormai collocata nel presente attuale e storico in cui viviamo: l'accademia e l'università italiana. Un ambiente al momento stagnante, composto da griglie e classificazioni lontane dal presente attuale. È a questo tipo di organizzazione che si oppongono, o meglio, cercano di offrire una nuova prospettiva tutti gli autori del volume, al fine di darne una differente e nuova connotazione, un senso nuovo. Ognuno a suo modo, ognuno con le sue risorse filosofiche ma con un intento comune: «un serio e rigoroso esercizio filosofico – concepito come chiave imprescindibile per un reale rinnovamento del proprio fare in qualsiasi ambito esso venga poi di fatto esercitato» poiché l'organizzazione dell'università italiana «da tempo non ci convince più, perché non le riteniamo più conformi a quella che dovrebbe e potrebbe essere una seria e rigorosa interrogazione intorno al reale. Siamo infatti persuasi che la riduzione della filosofia a semplice storia della cultura o analisi del linguaggio

² Riguardo il termine manifesto non si può ignorare la lucidissima e sottile critica che Alain Badiou, seppur in un contesto differente, riporta nelle pagine del volume *Il XX secolo* a cui è viene dedicato un capitolo particolare. «Come comprendere che l'imperativo dell'atto e del presente si sia iscritto in tanti proclami e manifesti? [...] Il problema, ancora una volta, è quello del tempo. Il Manifesto è la ricostruzione, in un futuro indeterminato, di ciò che, appartenendo all'ordine dell'atto, della folgorazione subito svanita, non si lascia nominare al presente. Ricostruzione di ciò che, preso nella singolarità svanente del suo essere, non sopporta alcun nome», pp. 248-249.

non corrisponda all'esigenza di radicalità speculativa che il nostro tempo esige»³. Riecheggia qualcosa di hegeliano⁴ in questa radicale affermazione. Le strutture che sorreggono il nostro tempo appaiono ormai logore, consunte, inadeguate per il reale che è già qui e accade tra noi.

Al filosofo è richiesto un altro tipo di sguardo, un altro tipo di linguaggio, che superi la scissione tra il vecchio e il nuovo, tra il passato e i suoi paradigmi e il nuovo che avanza. Modificare alla radice lo stesso concetto di prassi attraverso una radicalizzazione dell'approccio speculativo. Sbarazzarsi di ormai usurate contrapposizioni, identità e differenza, atto e potenza, trascendenza e immanenza, attraverso un *pensare in prima persona* al fine di ricominciare daccapo, di inaugurare un nuovo modo di pensare e non semplicemente limitarsi a ripensare o reinterpretare i concetti classici della tradizione filosofica. Compito della filosofia è quello di leggere il presente nel suo processo e nel suo divenire, nelle sue trasformazioni ed evoluzioni.

È a questo che deve servire la filosofia, imparare a pensare il presente, ma questo non può accadere se gli "strumenti" di cui dispone non sono più in grado di fare presa sul presente, sul reale. È da questa scissione, avvertita in modo non più eludibile da tutti gli autori del volume, che nasce l'esigenza di un nuovo lessico di cui tutti i contributi sono l'emblema. Pensare in prima persona significa anche assumere la responsabilità e il rischio che un cammino di questo tipo comporta. Se la filosofia si trova sempre allo stato nascente, allora praticare la filosofia «significa esporsi al rischio (necessariamente mortale) che ogni nascita, di tutto, comporta»⁵. Approcciarsi a *Nova Theoretica* significa allora spogliarsi di ogni presupposto e preconetto per accogliere il *nuovo*, o come scrive Moschini, *per occuparsi del concreto* e dunque immergersi in un «realismo necessario per mettere in guardia dalla tentazione di rinchiudersi negli ambiti astratti di un pensiero erroneo a causa di tendenze speculative da abbattere piuttosto che correggere»⁶ cercando di ridare slancio a quella speculazione che da sempre caratterizza il pensiero. Ciò che dunque tiene insieme lemmi e concetti è l'esigenza di rifuggire qualsiasi metafisica che non tenga conto del reale concreto in cui il soggetto si trova ad essere. Non l'*in-der-Welt-sein* Heideggeriano, ma qualcosa di ancora più primitivo e primigenio che deve essere colto in tutta la sua radicalità: il reale in quanto tale, in quanto dato. Ma, come ci insegna la lezione hegeliana, ciò che viene considerato come noto in realtà è proprio ciò che non è conosciuto. Occorrono nuovi "mezzi" e nuovi paradigmi per portare alla luce la concretezza del reale. Il reale non è una cosa (*Ding*) fra le altre. Il reale di cui tutti gli autori si fanno portavoce è un reale che accade, che ci accade e che non si trova in un al di là trascendente. Il reale è qui e ora, *hic et nunc*, e come tale va afferrato attraverso nuove concettualità che sulle prime

³ Ivi, p. 5.

⁴ Si veda G. W. F. Hegel, *Primi scritti scritti critici* a (cura di) R. Bodei, Mursia, Milano, 1971 e *La fenomenologia dello spirito*, a (cura di) V. Cicero, Bompiani, Torino, 2008.

⁵ AA. VV., *Nova Theoretica*, p. 7.

⁶ M. Moschini, *Concretezza*, in AA. VV., *Nova Theoretica*, p. 9.

potrebbero sembrare controintuitive ma che in realtà mostrano e dimostrano la stanchezza e la debolezza di una filosofia impigliata nei suoi sofismi.

Il reale concreto di cui si parla è quel reale concreto che abbandona definitivamente la dualità tra finito e infinito, tra finitezza e infinità, poiché proprio quella finitezza non è kantianamente ciò che ci preclude la vera conoscenza del reale e del suo senso del senso ma *ci dice del senso del nostro essere presenti*.

Non potendo sia per ragioni di brevità ricostruire l'intera struttura del volume, sia per ragioni di rispetto e fedeltà verso tutti i contributi che lo compongono, di cui, in un intervento di questo tipo, sarebbe impossibile restituirne la complessità e l'originalità, contrappongo un approccio più mirato ma comunque dotato di una sua interna coerenza. In particolare proverò a dialogare con quegli autori in cui la tradizionale questione della relazione soggetto-oggetto-reale, mediatezza-immediatezza converge da un lato, con la deposizione della sovranità del soggetto trascendentale come unico fondamento di senso del reale, dall'altro con un'interpretazione del reale in atto. Per tale motivo, la scelta dei contributi non è il frutto di una valutazione di minore o maggiore valore degli stessi, essa rispecchia unicamente le maggiori affinità concettuali di chi scrive e dunque anche la capacità di poterne rendere conto in maniera più articolata e fedele, per quanto possibile. Infine, il volume può essere paragonato ad un circolo in cui da qualunque posizione si parta, dunque da qualsiasi contributo il lettore scelga di cominciare, troverà sempre un'unità e una struttura logica e organica che lo sostiene. *Nova Theoretica* è certamente una boccata d'aria fresca nel panorama contemporaneo italiano e merita per questo particolare attenzione per qualunque studioso voglia liberarsi da un'idea di filosofia ormai non più adatta ad affrontare in maniera rigorosa le sfide del presente.

2. *Datità, Opera, Reale*

Nel capitolo *Esposizione* Carmelo Meazza disegna i contorni di un'esperienza dell'ente in quanto nient'altro che ente. Ente come nient'altro che ente. Un'affermazione breve e densa quanto complessa. Cosa significa "essere" nient'altro che ente? Pensando daccapo uno dei concetti fondamentali della filosofia del '900, ovvero la questione della differenza ontologica⁷ heideggeriana, Meazza scrive «il nient'altro che ente convoca la sua esposizione»⁸. Ma perché ciò avvenga è necessario che al posto della differenza subentri una certa *indifferenza*: se l'ente differisce dall'ente o l'essere differisce dall'ente, non si dà alcuna esposizione. Il *nient'altro che ente* richiama e prova ad evocare un pensiero estremo della differenza, il senza rinvio ad altro, una neo-ontica scrive Meazza in altri tornanti del suo percorso⁹. Il termine esposizione è qui sinonimo di una partico-

⁷ Si veda M. Heidegger, *Essere e Tempo*, (a cura di) P. Chiodi, Utet, Torino, 1986.

⁸ C. Meazza, *Esposizione*, in AA. VV., *Nova Theoretica*, p. 35.

⁹ Si veda, C. Meazza, *La scena del dato. Materiali per un'ontologia trinitaria*, Inschibboleth, Roma, 2019.

lare esperienza dell'ente. Si potrebbe dire un'esperienza purificata da qualsiasi pregiudizio o presupposto di una cattiva metafisica che vive e si alimenta in un *regime spettrale*. Un regime spettrale è in atto ogni qual volta copre con il suo gesto la datità elementare del dato. Qualcosa, un ente, è dato, vi è datità ogniqualvolta quella è, la copula, è intrascendibile e l'ente vi converge senza resto. Scrive in questo modo Meazza: «così un ente è esposto quando è esposta la non trascendibilità della correlazione in cui accade. Dovremmo chiamarlo l'*atto* dell'accadere dell'ente»¹⁰. Detto in altri termini, il fatto di non poter trascendere la correlazione si traduce nell'immanenza dell'esporsi dell'ente. Al regime spettrale che rinvia sempre a un al di là, ad un piano di trascendenza, ad un secondo piano che fa da sfondo all'apparire dell'ente, si oppone e propone un regime di immanenza. In questo regime si abbandona il trascendentale¹¹ di matrice kantiana come ciò che rende possibile l'esperienza senza diventare a sua volta oggetto di un'esperienza possibile. Esposizione, immanenza ed esperienza sono legate a doppio filo: non c'è esperienza che non sia immanente, che non rinvii a qualcosa d'altro che non sia l'esposizione stessa come tale. Inteso in questo senso, il principio di immanenza respinge tutte quelle famiglie filosofiche che in maniere diverse hanno contestato *la questione del fondamento della presenza* (*Anwesenheit*). Tra i capostipiti di queste famiglie filosofiche si può individuare senz'altro Heidegger così come differenti logiche decostruttive. *Il principio di immanenza impone una invenzione di concetti di altro tipo*. Per questa ragione, la proposta di Carmelo Meazza comporta tutta una serie di conseguenze non soltanto sulla modalità in cui il dato si espone e sulla modalità in cui noi facciamo esperienza di ciò che si espone ma altresì sulla modalità in cui esperiamo l'*altro*, rinnovando quindi il concetto di alterità quanto la "forma" che assume il nostro essere *tra-noi*. Cosa comporta questa immanenza radicale e questa esposizione senza resto in cui l'ente, la cosa, si dà nell'indifferenza tra essere ed ente? E dove conduce? Nel dare una risposta a tali questioni occorre innanzitutto abbandonare quello che Meazza definisce *sguardo obliquo* o *sott'occhio* della filosofia che è sempre all'opera nel momento in cui l'orizzonte dell'apertura in cui l'ente si dà, si espone, non porta alle estreme conseguenze speculative la differenza fra essere ed ente che deve piuttosto divenire, come affermato più sopra, *indifferenza*. Se vi è un resto, se nell'esposizione sopravvivesse ancora la traccia di un ritiro non esposto, di una ritrazione che nel suo esser velata rivela l'ente, allora ciò non può che voler dire che la filosofia si trova ancora impigliata nel privilegio di una chiamata elettiva, di un ascolto e di un segreto. La filosofia troverebbe ancora una volta *nel problema dell'essere* la sua domanda originaria. È proprio il problema dell'essere che, secondo l'Autore, la filosofia deve abbandonare se vuole giungere ad un'esposizione e a una comprensione del reale in quanto tale, in

¹⁰ Ivi, p. 36.

¹¹ Si veda I. Kant, *Critica della ragion pura*, (a cura di) G. Gentile e G. Lombardo Radice, Laterza, Bari, 2005.

quanto datità originaria. Nell'eredità del concetto derridiano di *chora*¹² e nella rimodulazione della nozione di esposizione¹³ del volto di Levinas, Meazza ritrova gli strumenti concettuali in grado di approdare ad un *realismo* dell'ente e ad una differente declinazione del concetto di alterità. «Laddove un ente sporge in differenza dall'ente, laddove l'essere non è l'ente, la datità è sotto copertura, così come si trova in pericolo la relazione con l'altro»¹⁴.

La relazione con l'altro è in pericolo ogni qualvolta è pensata a partire dall'avvertirsi di un soggetto nella sua intimità. Il soggetto della tradizione moderna, si pensi al cogito cartesiano o al soggetto di una certa tradizione fenomenologica (Husserl), è l'emblema di un soggetto ripiegato su se stesso e che incontra l'altro soltanto come "riflesso" di sé, come *alter ego*, dunque sempre a partire da sé. La questione che ha impegnato fino all'ossessione la filosofia di Levinas, il senso di un'alterità che non sia riconducibile al Medesimo, alla sua intenzionalità, trova nella proposta di Meazza delle risorse preziose. L'alterità non sarebbe realmente tale se rinviasse a qualcosa d'altro. Perché l'alterità sia garantita come tale, come irriducibile ad ogni proiezione dell'io è necessaria una deposizione del sé, una riduzione se vogliamo, del *proprio* e della sua proprietà. «L'altro portato in dote dal *nient'altro dell'ente*, cioè da un ente dato, costringe a pensare il nesso o il plesso tra *datità e alterità*»¹⁵ *La coesistenza dell'ente si restituisce come datità*. Se l'essere permane come l'unico problema della filosofia ciò che viene perduto è l'ente in quanto datità e, al contempo, la relazione con l'altro, se vuole realmente rispettare il concetto di alterità deve deporre, non soltanto il sé più proprio del soggetto ma la stessa correlazione tra soggetto e oggetto. Si tratta certo di nozioni complesse che l'Autore ha affrontato a più riprese in diversi testi¹⁶ e che implicano rimandi a diverse famiglie filosofiche e autori che in questa sede non mi è possibile esplicitare. La particolare e innovativa accezione che assume il termine di datità nella proposta di Meazza consente di approdare a una nuova modalità di relazione, di reinventare la nozione di relazione e dunque di essere *tra-noi*. E forse è proprio questo è uno dei punti più alti e rilevanti della proposta e che in una certa misura ne riassume il senso e la direzione principale. Nel capitolo *Indatità* emerge in maniera ancora più chiara ciò che è stato detto a proposito del capitolo *Esposizione*. Qui si legge infatti: «il dato accade *tra-noi*. Accade esattamente nel o come quel *tratto* del tra-noi [...] l'evidenza del dato restitui-

¹² Si veda J. Derrida, *Come non parlare. Denegazioni*, in *Psyché, Invenzioni dell'Altro*, trad. it. (a cura di) R. Balzarotti, Jaca Book, Milano, 2009.

¹³ Si veda E. Levinas, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, trad. it. (a cura di) S. Petrosino e M. Aiello, Jaca Book, Milano, 2018.

¹⁴ C. Meazza, *Indatità*, in AA. VV., *Nova Theoretica*, p. 40.

¹⁵ C. Meazza, *La scena del dato. Materiali per un'ontologia trinitaria*, Inschibboleth, Roma, 2019, p. 44.

¹⁶ Si vedano i più recenti C. Meazza, *L'evento esposto come evento d'eccezione. Materiali per un pensiero neocritico. Ediz. ampliata*, Inschibboleth, Roma, 2014; *La scena del dato. Materiali per una ontologia trinitaria*, Inschibboleth, Roma, 2019.

isce una singolare *kénosi* del sé, restituisce quella speciale improprietà in cui si offre la soglia del mondo»¹⁷. Ritorna in queste pagine la nozione di esposizione che, insieme a quella di datità, fa in qualche misura da collante e chiave di lettura della direzione proposta da Meazza. Risulta decisivo comprendere la declinazione del *tra-noi come* ipostasi, ovvero quel limite che nel delimitare gli enti come dati afferma la natura stessa di quella ipostasi. Nello sviluppare questo concetto Meazza riprende la nozione di *parergon*¹⁸, contenuta nella terza *Critica* kantiana. Senza entrare nel merito della rinnovata e originale interpretazione che il filosofo sassarese attribuisce a questo termine, mi limito qui a delinearne le coerenze interne fondamentali così da non renderne troppo criptico il significato fondamentale. È necessario rilevare in prima battuta che ciò che l'autore designa come *contrassegno parergonale* non si riduce all'ambito dell'opera d'arte ma giunge fino a designare un nuovo concetto. Ma procediamo per gradi. Il *parergon*, contro l'interpretazione metafisica di Aristotele e Platone¹⁹, non sarebbe ciò che ci distoglierebbe o distrarrebbe dall'*ergon* della cosa, dell'ente o dell'opera, al contrario, esso si rivelerebbe essenziale per comprendere la vera natura di ciò che mostra. Né semplice accessorio né mera decorazione. Esso è piuttosto lo *stile* in cui le cose accadono, prima del loro valore d'uso o di scambio: *appartenente e non appartenente all'insieme della rappresentazione*. Affermazione di un'indissociabilità fra *parergon* ed *ergon*. Secondo questa prospettiva nessuna velatura, nessun ritiro come traccia o disvelamento contribuirebbe al darsi dell'ente (opera, cosa) nella sua datità. «Nella *parergonalità*, distinta dalla semplice decorazione, il mondo si condivide in un piacere *insensibile* [...] nel piacere insensibile del dato c'è anche l'emozione della datità»²⁰. Se il *tratto* del tra-noi assume il contrassegno parergonale ciò che ne consegue è che l'ente che si espone, in opera, *restituisce nel parergon l'istanza in cui diventa ipostasi costituente della relazione*. Passaggi complessi e intricati che declinano e portano il concetto di relazione, alterità, esposizione e datità dell'ente oltre l'economia metafisica in cui l'ente appare sempre dallo sfondo di un secondo piano che per sua natura deve essere inavveduto. Ma ogni qual volta un'inavvidenza sostiene il darsi dell'ente ciò che si perde è proprio la datità in quanto tale, la realtà dell'ente in quanto nient'altro che ente.

L'emozione richiamata più sopra a proposito della datità è ciò che rende im-

¹⁷ C. Meazza, *Indatità*, in AA. VV., *Nova Theoretica*, p. 118.

¹⁸ È a Jaques Derrida che si deve la ripresa di tale di termine insieme alla necessità di farlo uscire dall'ombra in cui era stato costretto nell'opera kantiana. cfr., J. Derrida, *La verità in pittura*, (a cura di) J. Vignola, Orthotes, Nocera, 2020.

Tuttavia proprio Carmelo Meazza ha sviluppato e radicalizzato tale concetto in molte delle sue opere in una direzione antimetafisica. Consiglio a questo riguardo la lettura di almeno due opere dell'Autore. In particolare, *L'evento esposto come evento d'eccezione. Materiali per un pensiero neocritico*, ed. ampliata, Inschibboleth, Roma, 2014 e il più recente *La scena del dato. Materiali per un'ontologia trinitaria*, Inschibboleth, Roma, 2019.

¹⁹ Si veda Aristotele, *L'etica nicomachea*, (1098, a, 30) e Platone, *Il Teeteto*, (184, a)

²⁰ C. Meazza, *Indatità*, in AA. VV., *Nova Theoretica*, pp. 119-20.

possibile far scivolare lo sguardo in un secondo piano e ha come corrispettivo la deposizione della soggettività, necessaria non soltanto per un'esperienza del tutto differente dell'alterità ma altresì la deposizione del momento meramente soggettivo della relazione. Se il tra-noi può accadere è perché si sgancia da quella parabola del moderno che cerca l'origine della relazione nell'uno o nell'altro dei relati. Ciò significa pensare l'alterità al di là del semplice incontro o del trauma, come irruzione dell'altro. Nel contrassegno parergonale il qualcosa assume i tratti del dato. Soltanto in questo modo la relazione si apre, dà prova della sua apertura, poiché implica una datità altra dall'uno e dall'altro. È questo passaggio che fa sì che la relazione non escluda il tutt'altro.

Parergon e metafora condividono nella proposta di Carmelo Meazza la stessa natura: non sono decorazioni né accessori. Una teoria dell'opera d'arte «deve concorrere a una teoria del metaforico [...] le opere d'arte sono colpi riusciti di metafora»²¹. È nell'opera d'arte che l'esposizione che convoca il nient'altro che ente trova la sua cifra: esposizione intransitiva, *effetto del reale in cui gli enti circolano tra noi*. Le opere, *l'essere in opera, in atto, costituiscono la prima esperienza del reale cui abbiamo accesso*. Una tesi di questo tipo comporta un radicale rovesciamento dei principali paradigmi di lettura dell'opera d'arte contemporanea. L'opera d'arte restituisce *l'effetto del reale* e nel suo accadere, nella sua esposizione, impone di abbandonare tutte quelle visioni che riducono l'arte a semplice rappresentazione, verosimiglianza o elemento di un reale sovra-sensibile, immaginario. Ancor di più esorta a liberarsi da quel rapporto di intimità ed esclusività del rapporto opera/spettatore tipica del XX secolo ma che ancora oggi lascia intravedere i suoi strascichi. Si pensi all'affermazione dell'artista Mark Rothko: «Una moltitudine di persone che osserva un dipinto la considero una bestemmia. Sono convinto che un dipinto può comunicare direttamente solo quei rari individui che hanno la fortuna di trovarsi in sintonia con l'opera e con l'artista»²²; o a quella di Alan Bennett, scrittore, drammaturgo, sceneggiatore e attore britannico: «Guardare immagini è una strana miscela di pubblico e privato. È pubblico ma non è in comune come si dice sia il teatro. Siamo felici quando andiamo a teatro e lo troviamo pieno, ma preferiamo che una galleria se non è vuota almeno non sia affollata. Questo perché seppure l'ambientazione è pubblica, l'esperienza è privata»²³. Contrariamente a questa visione, Meazza propone che l'arte riscopra o ritrovi la sua confidenza originaria con la liturgia e i riti, ovvero come esperienza *comune* del reale che accade *in atto* tra noi. Nell'opera d'arte il filosofo sassarese individua quel “medium” che restituisce il reale degli enti, in controtendenza a diverse teorie contemporanee sull'opera d'arte. E proprio in questa restituzione, nel loro *operare*, si

²¹ C. Meazza, *Indatità*, in AA. VV., *Nova Theoretica*, p. 189. Cit. parzialmente modificata.

²² J. Fisher, *Mark Rothko. Portrait of the Artist as an angry man*, (1970), trad. it. in Mark Rothko, *Scritti sull'arte*, Donzelli, Roma, p. 186.

²³ A. Bennett, *Going to the pictures* in Id. *Untold stories*, Faber and Faber-Profile Books, London, 2006², p. 469 [trad. mia].

traduce e si produce l'istanza costituente del tra-noi. Un'esperienza comune, condivisa e inappropriabile del reale.

3. *Reale, atto, processo*

Seguendo altre trame teoretiche, questo accadere in atto così come l'esperienza del limite che delimita gli enti, trova una lucida interpretazione nelle pagine dedicate da Rocco Ronchi a questo tema. Con grande lucidità e digressioni che vanno dalla filosofia antica a quella contemporanea fino alla teologia, fino alla teologia, Ronchi declina il limite rimodulando il concetto di *dynamis* della tradizione megarica. Abbandonando la tradizionale dialettica di forma e materia, l'Autore, citando Deleuze afferma che al limite-cornice, ossia a ciò che è stato prima definito come accessorio, ornamentale, decorativo, si sostituisce un limite dinamico. Riprendendo la tradizione megarica e rifiutando la distinzione aristotelica di atto e potenza, Ronchi propone un'ipotesi che diverge totalmente dalle posizioni egemoni della filosofia italiana contemporanea: «il *posse ipsum*, disvelato dal limite, non è in alcun modo il potere del possibile bilaterale, non è il potere messo in pausa, non è il potere di *non*»²⁴. La potenza esiste, accade, solo nell'atto che la realizza. È questa l'ipotesi megarica che Ronchi sostiene e che ha rilevanti conseguenze speculative sul piano dell'esperienza del reale.

La questione dell'atto e dell'accadere risulta infatti una delle nozioni fondamentali del volume *Nova Theoretica*. Come detto, Ronchi risale a una delle fonti, quella megarica, che sembrerebbe rimettere in discussione una tradizione filosofica bimillenaria e, al contempo, riabilitare una particolare concezione dell'atto. Tra i filosofi del Novecento – afferma l'autore – Nicolai Hartmann è uno dei pochi filosofi che avrebbe osato prendere sul serio la tesi megarica sulla potenza cogliendovi «la formula abbreviata per un complesso processo di rivoluzione del pensiero filosofico»²⁵. La tesi megarica rivelerebbe, per differenza, qualcosa di decisivo per la storia della filosofia occidentale, ovvero la genesi del dispositivo metafisico. Contrariamente alla celebre affermazione heideggeriana: *più in alto della realtà si trova la possibilità*, contenuta nella § 7c di *Essere e Tempo*, «solo quando c'è un essere all'opera, solo quando c'è atto "in atto", c'è un potere reale, [...] se non c'è atto in atto non c'è alcun potere effettivo, ma solo la vuota immaginazione di un potere, potere *da spettri*»²⁶. Non esiste cosa, ente, reale se non nel suo essere in atto, nel costante accadere. Ciò che rende reale e accessibile la cosa è il suo essere in esercizio. È tramite il suo essere in esercizio e non come mera potenza che essa diviene accessibile, reale. Non sussiste nulla prima del reale ed esso è tale solo se la *dynamis*

²⁴ R. Ronchi, *Destino*, in AA. VV., *Nova Theoretica*, p. 29.

²⁵ N. Hartmann, *Möglichkeit und Wirklichkeit*, De Gruyter, 1938, trad. it, *Possibilità ed effettività*, Mimesis, Milano, 2018, p. 237, in R. Ronchi, *Megarici*, in AA. VV., *Nova Theoretica*, p. 157.

²⁶ Ivi, p. 158.

corrisponde senza resto all'*energheia*. È proprio questo assunto che permette ai megarici di mandare in pezzi il dispositivo metafisico. Ronchi lo afferma in maniera risoluta: «la dialettica megarica costringe [...] ad abbandonare i fantasmi partoriti dalla metafisica [...] denuncia lo scambio indebito del reale con la sua espressione linguistica»²⁷. Il reale eccede rispetto alla verità del *logos* e il reale per i megarici è l'*energhein*, la *physis*. Ciò che va sottolineato con forza è che anche l'interpretazione di Ronchi, che passa attraverso la lente della filosofia megarica, conduce alla deposizione del soggetto, ad un'*economia troppo umana*, che si risolverebbe infine nella proprietà di un soggetto che disporrebbe della spontaneità dei processi naturali, affermando dunque il suo dominio. È impossibile richiamare in questa sede l'enorme mole di rimandi che si ritrovano in questo originale contributo di Ronchi, che non solo attraversano tutta la storia della filosofia ma ne propongono una lettura totalmente nuova e originale²⁸. Sperando di non aver frainteso tutto questo, la potenza come atto che accade e che non può non accadere rimanda, o meglio, rende accessibile un'esperienza dell'ente, della cosa, del reale, sottratta al dominio di un soggetto emblema di una lunga tradizione filosofica, forse ancora non del tutto superata ma di cui Ronchi ci consegna gli strumenti per compiere un passo ulteriore e decisivo per un esercizio rigoroso della filosofia che sia in grado non solo di cogliere il reale attuale ma altresì *il più radicale tentativo di pensare la processualità del reale*. Come pensare allora la processualità? Attraverso un elegante e lucida analisi, Ronchi ritrova ancora una volta nella filosofia megarica le risorse speculative per pensare questo passaggio. Nel processo come divenire le cose certamente passano ma in questo passaggio sono. Questo è un punto cruciale: le cose sono, esistono, ma ancor di più sono dotate di una certa *evidenza*. Muovendosi con agilità fra Whitehead, Bergson e Severino, scrive così Ronchi: «la dimostrazione speculativa del cambiamento procede in direzione diversa rispetto alla dimostrazione metafisica [...] quando il reale è inquadrato nella lente dell'impermanenza, la domanda metafisica, non solo perde di rilevanza, ma è un ostacolo che deve essere preventivamente eliminato»²⁹. La metafisica, come detto più sopra, ci rimanda ad un regime spettrale di evidenze e invidenze e per questo non può essere il metodo che dia ragione dell'*evidenza* di cui ci parla Ronchi. Il divenire e il processo costituiscono infatti – secondo l'autore – due categorie soltanto *omonime*, e rompendo con l'interpretazione di Severino in *Destino e necessità*, il filosofo emiliano sostiene una tesi ben diversa e originale che distingue nettamente il divenire dal processo: «il *processo* è il cambiamento *assolto* dalla sua relazione preliminare con il nulla presupposto [...] il processo non designa più l'aporia che deve essere attraversata e risolta, ma l'evidenza»³⁰. Con questa affermazione l'Autore mette totalmente in di-

²⁷ Ivi, p. 159.

²⁸ cfr. R. Ronchi, *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Feltrinelli, Milano, 2017.

²⁹ R. Ronchi, *Processo*, in AA. VV., *Nova Theoretica*, p. 169.

³⁰ Ivi, p. 170-1.

scussione la grammatica aristotelica del divenire e l'evidenza di cui si tratta, facendo dell'*impermanenza* dei filosofi del "canone minore" la struttura che sostiene l'edificio del reale. Il processo è allora questa evidenza, *non è una proprietà del reale ma è il reale stesso nel suo puro accadere*. In questo suo essere immediato, il processo rimanda al concetto di *durata* bergsoniano e non alla nozione *spazializzata* della metafisica come metodo destinato a creare una serie di aporie ineliminabili. La spazializzazione converge con uno *spazio di manovra* che richiama sempre in causa un soggetto *interessato* e padrone dell'esperienza. Nelle coerenze dell'Autore è proprio la revisione megarica della nozione del *dynasthai*, unico modo per pensare l'assoluto del processo e non come ciò che, sempre sul punto di iniziare, avrebbe luogo solo in potenza. La tesi di Ronchi è radicale: tutto si gioca tra una potenza che riceve l'essere in atto da qualcos'altro e come tale non può che essere in qualche misura impotente, e una *potenza perfetta* generatrice di se stessa senza alcun rimando ad altro, in cui il suo essere non può essere separato dal generare effetti. Soltanto così il processo, non solo è l'evidenza di un accadere in atto, ma è anche creativo, generativo, scardinando così quella cattiva metafisica che, posta di fronte al processo, al reale, come ciò che si fa da se stesso, senza alcun rimando ad altro, *se suffit à soi même* – scrive Ronchi richiamandosi alla definizione di Bergson – si rifugia inorridita nella teologia. In particolare, a quel tornante della filosofia italiana del Novecento che ha eletto *il possibile a ultimo Dio, cercando rifugio e una facile considerazione in un poetico mal compreso*.

4. Immagine, oggetto, mondo

Cambiando un po' prospettiva ma come si vedrà senza allontanarsi troppo dal tema principale qui discusso, Massimo Adinolfi, nel capitolo *Identità*, propone una suggestiva quanto originale ipotesi di tale nozione partendo dalla definizione hegeliana contenuta nella *Scienza della logica*. Il compito a cui l'Autore ci esorta in questo contributo, richiamando un altro tema fondamentale della tradizione filosofica occidentale, è quello di svincolare il concetto di identità dalla logica degli opposti. Attraverso un primo confronto tra la funzione del concetto nella filosofia trascendentale di Kant e nell'idealismo hegeliano, l'autore traccia una prima importante differenza da cui seguirà il resto dell'argomentazione. Nella filosofia kantiana non è al concetto che spetta definire l'oggettività dell'oggetto, il suo esser cosa. Come è noto ciò spetta alle categorie che agiscono in un campo ben delimitato che è quello dell'esperienza e che inoltre costituiscono soltanto la regola formale o generale dell'unità del molteplice e, cosa più rilevante, – sottolinea giustamente Adinolfi – «la prestazione trascendentale del concetto kantiano non riguarda però le pro-

prietà del cinabro»³¹. Totalmente differente è invece la funzione hegeliana del concetto nella *Scienza della logica*. Il concetto «ha un efficacia determinatrice del contenuto»³². Tale efficacia determinatrice non è semplicemente una forma logica che si applica ad un contenuto o oggetto già costituito bensì *crea* l'oggetto, è il luogo stesso in cui l'oggetto diviene quel che è. I concetti «non stanno fermi, in attesa di essere scelti [...] lo sceglierli (o anche il non sceglierli) li riguarda, fa parte non di una mera riflessione *formale, esteriore*, ma del loro proprio movimento, del loro senso, del loro statuto *reale*»³³. È a partire da questa *forza determinatrice* che il filosofo salernitano intende interrogare il concetto di identità. L'identità quale *più vuoto dei* concetti logici, possiede o no una forza determinatrice? L'intento dell'Autore qui, non è quello di riproporre una semplice rilettura della trattazione hegeliana della nozione dell'identità ma di render conto, o meglio, di individuare un terreno in cui sia possibile ritrovare all'opera questa forza determinatrice. La forza di cui qui si tratta si riferisce al *porre* del pensiero che Adinolfi, seguendo le coerenze hegeliane, traduce come *pragmatismo speculativo*. Ciò significa che l'identità non agisce in un mondo puramente formale o astratto ma ci riporta nel mondo concreto. Scrive così Adinolfi: «vi è una *forza* nell'identità che lascia un'impronta sulla cosa [...] in qualche modo deve essere possibile, se non misurarla, metterla in rilievo, o magari mostrarne il declino, offrendo in un diagramma di forze, una figura di mondo»³⁴. L'identità, in quanto forza fa sì che, seppur nel differente grado di identità con cui tale forza si esercita, le cose appaiano, *nella loro identità di cose*. Attraverso un fine gesto ermeneutico Adinolfi, passando per il *conatus* spinoziano, la logica di Frege e la *differance* di Derrida, conduce verso il terreno dell'arte come terreno in cui si rende possibile saggiare la domanda circa la forza determinatrice dell'identità.

L'ipotesi suggestiva dell'Autore che renderebbe possibile sbarazzarsi della tradizionale logica degli opposti, così come delle variazioni della metafisica della presenza o di quel tornante della filosofia contemporanea che, ormai a corto di strumenti speculativi e stufa del concetto di identità la declina come irrimediabile differenza, è quella di ricondurre la nozione di identità a quella di *serialità* che si rende possibile sulla scia di artisti come Warhol e LeWitt. La posta in gioco in questo richiamo all'arte moderna è la natura stessa della cosa dal momento in cui proprio l'arte moderna, osserva Adinolfi, sembra accostare l'opera alla cosa senza alcuna intenzione di distinguersene, senza alcuna ambizione di unicità o irripetibilità. Una tale operazione, che il filosofo salernitano sviluppa chiamando in causa Lucy Lippard³⁵, è il segno tangibile di un'arte che si fa spazio oltre i rigi-

³¹ M. Adinolfi, *Identità*, in AA. VV., *Nova Theoretica*, p. 57.

³² G. W. F. Hegel, *Prefazione alla seconda edizione della Scienza della logica*, cit., p. 14, citato in M. Adinolfi, *Identità*, in AA. VV., *Nova Theoretica*, p. 58.

³³ Ivi, 59.

³⁴ Ivi, p. 62.

³⁵ L. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, 1997 citato in M. Adinolfi, *Identità*, in AA. VV., *Nova Theoretica*, p. 65.

di limiti dell'estetica, in qualunque modo essa sia declinata. Di un'arte che rompe con i tradizionali canoni e immette in un processo di *ristrutturazione* dell'esperienza artistica. La serie o serialità indica un *differente regime di fenomenalità delle cose*: «in cui esse rimangono refrattarie a ogni ermeneutica del senso, refrattarie a ogni investimento di significato, così refrattarie che la loro stessa identità ha perso forza e non vuol dire più nulla»³⁶. Sperando di tradurre senza tradire la proposta di Adinolfi si dovrebbe dire che essa conduce ad un'esperienza delle cose, del loro apparire così come si mostrano, al di là della sovranità di un soggetto trascendentale. Questa proposta originale è posta in maniera problematica ci invita a riflettere in prima persona sulla possibilità di conservare la "traccia" delle cose così come esse si mostrano, provando non soltanto a non farne la rivelazione di un soggetto trascendentale ma altresì provando ad eliminare da essa, dalla cosa stessa, *la firma di un cogito, l'efficacia determinatrice del pensiero*. La cosa, l'oggetto, il reale, non esiste e non si mostra né prostra kantianamente alle strutture logiche del soggetto. Essa esiste concretamente e indipendentemente dal soggetto, provando a sovvertire la tradizionale relazione soggetto-oggetto, mediatezza-immediatezza.

Al tema dell'identità è possibile collegare senza troppe forzature l'ulteriore interessante riflessione proposta dall'Autore nel capitolo *Immagine* che, non a caso, segue quello sull'identità. Come accennato nell'introduzione del presente articolo, ognuno dei capitoli ci esorta ad un'esperienza filosofica che va ride-stata se si vuole davvero rinnovare la nostra esperienza del mondo, del *reale*, se non ci si vuole limitare, come afferma Adinolfi, a stare fra le cose ma senza esservi davvero.

Prendendo le mosse dallo stato d'animo fondamentale (*Stimmung*) della noia fenomenologicamente descritto dal filosofo di Marburgo nel corso *Concetti fondamentali della metafisica*³⁷, Adinolfi propone un'interrogazione ancora più radicale sulla cosa stessa che si *annebbia* nella noia. La noia come stato d'animo fondamentale è una modalità di soggiornare presso le cose un'autentica. La cosa è sempre lì, nella sua concretezza, non perde le sue caratteristiche «ma è velata, priva di quel colore che aveva prima di scivolare [nella] *irrealtà quotidiana*»³⁸. Il ripensamento del rapporto immagine-oggetto è il nesso fondamentale attraverso cui l'Autore invita a riflettere su una questione radicale: «è possibile indicare nella cosa stessa, nel suo stesso statuto di cosa, quella minima oscillazione che, in un'esperienza annoiata, finisce con offuscarne l'identità?»³⁹. Ovvero, è possibile che, prima di qualunque condizione soggettiva o psicologica, questo obnubilamento della cosa appartenga proprio al suo statuto ontologico? Nel rispondere a questa domanda non si può prescindere da una questione fondamentale: che

³⁶ M. Adinolfi, *Identità*, in AA. VV., *Nova Theoretica*, p. 65.

³⁷ Si veda M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine*, Il Melangolo, Genova, 1992.

³⁸ M. Adinolfi, in AA. VV., *Nova Theoretica*, p. 69. Citazione parzialmente modificata.

³⁹ Ivi, p. 70.

cos'è l'immagine e cosa sappiamo dell'immagine? Innanzitutto non si tratta in maniera semplicistica dell'immagine bensì dell'immagine che appartiene come proprietà riflessiva alla cosa. Ciò significa che la cosa possiede una *sua* immagine. Per rispondere alla domanda: cosa sia un'immagine e cosa sappiamo noi a proposito dell'immagine, Adinolfi chiama in causa come interlocutore Wittgenstein e l'interpretazione dell'immagine che egli formula nel suo *Tractatus logico-philosophicus e quaderni* del 1914-1916. Citando la proposizione §2.1 «noi ci facciamo immagini dei fatti»⁴⁰, Adinolfi compie un minuzioso lavoro di scavo per mettere in luce le ombre che si annidano in questa apparentemente elementare proposizione. Qual è, (ed ecco tornare di nuovo il tema dell'identità) l'identità di questo *noi* che Wittgenstein inserisce di punto in bianco nella trama ordinata del trattato e di cui non dirà né specificherà nulla nel suo seguito? Gli uomini rappresentano in immagini dei fatti. In tal senso l'immagine non è nient'altro che la rappresentazione «soggettiva» di un fatto. Questa ovvietà sembrerebbe non destare alcun problema o sospetto. In tal senso, le immagini vengono dunque a collocarsi tra un soggetto, che si rappresenta l'immagine, e l'oggetto, il fatto rappresentato. Ma in questo *allestimento metafisico* Adinolfi coglie lucidamente ciò che a un lettore non troppo vigile potrebbe sfuggire. Nell'apparente chiarezza e ovvietà di questa proposizione si nasconde invero un gesto tutt'altro che ovvio e chiaro: far scivolare «a bella posta di soppiatto nell'uso della forma riflessiva del verbo *rappresentare*, per cui gli uomini non rappresentano fatti grazie alle immagini, ma *se* li rappresentano: li presentano cioè a sé»⁴¹. Il rimando dell'immagine all'oggetto nella filosofia di Wittgenstein – spiega Adinolfi – «riposa solo su un isomorfismo, che si tratta di rilevare, o stabilire»⁴². Per ciò che concerne l'*identità di forma logica* non è necessaria alcuna somiglianza sensibile o fisica. Dunque da questo punto di vista non ha alcuna importanza se l'immagine si formi attraverso un'effettiva somiglianza all'oggetto di cui è immagine oppure se tale rapporto venga fissato *convenzionalmente*.

Qui si colloca la radicalità della proposta di Adinolfi: è possibile eliminare il rapporto che intercorre tra immagine e oggetto, su cui sempre l'immagine viene proiettata e, al contempo, aver coscienza di questa immagine in assenza dell'oggetto a cui essa rimanderebbe? Se così fosse «riferire l'immagine a un oggetto sarebbe un'operazione successiva al primo rilevamento dell'immagine [...] l'immagine si darebbe senz'altro nell'esperienza che l'intenzione originariamente come tale»⁴³. Tale modo di darsi dell'immagine corrisponde a ciò che una ricca tradizione fenomenologica come sottolinea l'Autore, ha dato il nome di *figuratività*. Nell'argomentare la risposta alla domanda se sia possibile recidere il rapporto fra immagine e oggetto avendone al contempo coscienza in assenza

⁴⁰ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e quaderni* del 1914-1916, Einaudi, Torino, 1984, citato in M. Adinolfi, AA. VV., *Nova Theoretica*, p. 70.

⁴¹ M. Adinolfi, *Immagine*, in AA. VV., *Nova Theoretica*, p. 70.

⁴² Ivi, p. 71.

⁴³ *Ibidem*.

dell'oggetto rappresentato, Adinolfi riprende e analizza lucidamente due tradizioni filosofiche: la prima, citata poc' anzi e che fa capo alla tradizione fenomenologica, e la seconda che fa capo alla semiotica di Peirce.

È nella seconda che è possibile trovare le risorse speculative per ripensare in maniera differente la tradizionale relazione tra immagine e oggetto e dunque fra soggetto e oggetto. Tenendo ben presente la domanda che ha aperto il contributo in questione, ovvero, ciò che è in gioco è lo statuto dell'immagine che a partire dalla proposizione wittgensteiniana implica un *noi*, ovvero un interpretante, un soggetto. Siamo noi a farci delle immagini e «siamo al di qua delle immagini e degli oggetti, e non possiamo dunque esser descritti né in termini di immagine né in termine di oggetto. Ricorrere al soggetto è dare un nome al problema, piuttosto che indicare una soluzione»⁴⁴. Il nodo concettuale cruciale della proposta di Adinolfi ruota attorno a questa questione: svincolare e riconsiderare la relazione che intercorre tra immagine-oggetto, mostrando che non sussiste in linea di principio alcuna identità immediata fra immagine e oggetto se non si ricorre ad un interprete, ovvero, ad un soggetto che ne stabilisca l'identità. Pertanto, se si vuole rovesciare questa tradizionale relazione, è necessario pensare l'immagine in virtù dei suoi caratteri propri dunque, senza alcuna identificazione con l'oggetto che implica a sua volta il venir meno del soggetto interpretante che opera in qualità di mediatore⁴⁵.

La questione dell'interpretante è una questione complessa e intricata che Adinolfi con grande precisione argomenta attraverso il rimando alla semiotica di Peirce con particolare riferimento alla distinzione tra indice, simbolo e icona. Indice, simbolo e icona sono segni. Ognuno di essi, secondo il filosofo statunitense, può essere indicato come segno, e cosa ancora più importante, nel suo schema generale di segno, i termini non sono dati come presupposti, o meglio ancora, *posti* definitivamente, bensì sono esclusivamente *poli di una relazione* e non già termini costituiti di per sé. È in tale caratteristica che Adinolfi individua il pregio concettuale principale dello schema percieano. I segni in sé non sono tali per una qualche caratteristica determinata in maniera definitiva, al contrario essi si costituiscono in un complesso gioco di rimandi. Il segno è tale per un soggetto che lo interpreta, rinvia ad un oggetto che a sua volta è tale solo ed esclusivamente per l'azione dell'interpretante. In tal senso l'interpretante è tale solo nella misura in cui, sottolinea giustamente Adinolfi, *adempie* alla sua funzione trascendentale, si potrebbe dire, di interpretante, ovvero, riferire il segno all'oggetto. Al di fuori di questa relazione, il soggetto interpretante non è alcunché, *tertium non datur*. Da quanto fin qui detto sembrerebbe che la proposta suggestiva di Adinolfi non riesca a dar ragione speculativamente di una relazione tra l'immagine e l'oggetto che non sia sempre e comunque il prodotto gnoseologico ed ermeneutico del soggetto. Tuttavia, ad uno sguardo più attento, quello a cui ci esorta il contributo qui proposto, è invero possibi-

⁴⁴ Ivi, p. 74.

⁴⁵ Ivi, pp. 76-77.

le trovare delle risorse speculative adeguate. Infatti, nella filosofia di Peirce, l'indice e il simbolo nella loro funzione di denotazione, riposano sempre nel rimando a *qualcos'altro*, ovvero, significano in virtù di qualcos'altro che è il soggetto interpretante a dover assumere come tale (determinazione causale-connessione formale). Nel primo caso, l'indice, la relazione può assumere una base empirica materiale, contrariamente a quanto accade nel simbolo in cui la relazione è data convenzionalmente, come ad esempio in una lingua o all'interno di un sistema di codici. Entrambe queste relazioni segniche rimandano ad un fatto di non poco conto, si basano infatti su un *certo sapere*. Ma cosa dire a proposito dell'icona? «Un'Icona è un segno che si riferisce all'oggetto che essa denota semplicemente in virtù di caratteri suoi propri»⁴⁶. Non c'è sapere previo di fronte all'icona. Nessuna conoscenza data in anticipo. L'icona significa per sé, in virtù dei suoi caratteri propri e per questo non rimanda alla funzione dell'interpretante. Portando all'estremo la tesi di Peirce, il filosofo salernitano giunge a un'ipotesi tanto suggestiva quanto problematica, poiché se di fronte all'icona non vi è un sapere previo *quel cogliere, se è ancora tale, è del tutto autistico, è cieco*. L'icona condurrebbe infatti in una strada del tutto differente da quella delineata dal Cratilo platonico⁴⁷, in cui si dà una somiglianza al di là di ogni sapere costituito. Argomenta in questo modo Adinolfi: «Di questa somiglianza si ha ragione di dire che è nelle cose, non già per farla dipendere dalle cose – che, anch'esse ancora non ci sono, come tali – ma per ribadire che non è per la mediazione dell'interpretante che si *rapprende* l'originaria relazione dell'icona con l'oggetto [...] l'immagine è originariamente immagine non per qualcuno, ma per nessuno» e poco più oltre prosegue «non resta che rassegnarsi al fatto che la somiglianza fra l'immagine e l'oggetto è assolutamente *sregolata* [...] nell'immagine, l'oggetto è irriconoscibile: il riconoscimento suppone infatti l'intervento del terzo, dell'interpretante»⁴⁸. Questa irriconoscibilità è per l'autore tutt'altro che negativa poiché ci consegna un fenomeno *positivo entro l'oggetto stesso* rimandando al suo statuto ontologico, non a un semplice riflesso logico semiotico. Esso è il suo proprio modo di darsi *in due* – o, se si vuol dir così, *in uno con l'immagine*. Provando a tradurre in altri termini la frase del filosofo salernitano si dovrebbe dire allora che l'oggetto si mostra “irriconoscibile” per il fatto che non è ancora identico a sé e per questo, mancando l'identità, non può essere ricondotto in alcun modo all'immagine. Non esiste dunque rapporto causale per cui prima si ha un oggetto e poi la sua immagine ma: «c'è l'indiscernibilità dell'immagine e dell'oggetto, c'è lo sdoppiamento dell'oggetto nell'immagine, che perciò è sua: non perché lo identifica ma proprio al contrario perché lo restituisce *an-identico*»⁴⁹. *An-identico* è per

⁴⁶ C. S. Peirce, *Nomenclature and Divisions of Triadic Relations*, trad. it. in *Opere*, (a cura di) M. Bonfantini, Bompiani, Milano, 2003, p. 153.

⁴⁷ M. Adinolfi, *Immagine*, in AA.VV., *Nova Theoretica*, pp. 76-7.

⁴⁸ Ivi, pp. 76-7.

⁴⁹ Ivi, p. 78.

l'Autore la modalità originaria del darsi in due dell'immagine e dell'oggetto, la loro *In-indifferenza*. Quella sfocatura delle cose che si dà nella tonalità emotiva della noia heideggeriana, da cui ha preso inizio il capitolo in questione, nella trama interna delle coerenze fin qui delineate coincide per Adinolfi con una scoperta che *colpisce* il cuore della realtà: «rivelando l'assenza di una rivendicazione, che giunge sino al punto di revocare in forse l'identità: non di negarla, ma di sospenderla, o di indossarla»⁵⁰. Le cose dunque non ci si fanno avanti per essere riconosciute, definite o nominate, esse esistono indipendentemente dalla rivelazione o interpretazione del soggetto.

4. Conclusione

L'intento di questo intervento non è stato tanto quello di passare in rassegna alcuni degli articoli che compongono *Nova Theoretica* al fine di offrire al lettore una panoramica del volume. L'intento più profondo, cui starà al lettore giudicare del risultato riuscito o mancato, è stato invero quello di far emergere il carattere di novità, urgenza e rigore filosofico che costituisce la linfa vitale di questo volume. Questa urgenza anima, seppur secondo differenti approcci, gli interventi di tutti gli autori.

In particolar modo si è qui insistito su un tema che mi pare faccia da sfondo a tutti i filosofi chiamati qui in causa. La tradizionale questione della relazione soggetto-oggetto-altro, e ancora più in generale sulla cornice in cui questa relazione è stata da sempre pensata e declinata dalle più disparate famiglie filosofiche: come relazione di immediatezza o come relazione mediata.

Da quanto emerso mi pare che si possa affermare che ognuno degli autori, a prescindere dagli orientamenti filosofici che ne costituiscono le varie proposte, convergano su un elemento decisivo. Quello che nelle pagine introduttive viene dichiarato lo scopo di tutto il volume: un'interrogazione rigorosa sul reale, non come punto di arrivo, si badi bene, ma come momento inaugurale di un nuovo modo di fare filosofia. Ciò riposa a mio avviso su due questioni decisive tra loro interconnesse. Il reale come accadere in atto e la riduzione del soggetto trascendentale come senso ultimo del reale. Nell'affermazione dell'indiscernibilità e indifferenza fra *ergon* e *parergon*, fra *dynamis* ed *energeia*, fra immagine e oggetto, gli autori ci consegnano una nuova esperienza del reale sottratto alle dinamiche appropriative del soggetto, in cui esso cessa di essere il medium di un reale che rivendica la sua propria datità in virtù dei suoi caratteri propri, come nel caso dell'icona di cui parla Adinolfi.

Allargando un po' la prospettiva mi pare evidente che un nuovo approccio al reale non possa che coinvolgere la difficile questione della relazione e della relazionalità, emersa in questi articoli secondo differenti declinazioni. È questo

⁵⁰ Ivi, p. 79.

in fondo il nodo teoretico che si tenta di pensare daccapo, con nuovi strumenti per oltrepassare quello che è stato definito il *regime spettrale* della metafisica o il regime del disvelamento.

Nova Theoretica non è soltanto un libro da sfogliare, consumare e digerire. Nella sua funzione di manifesto esso esorta non solo ad una diversa maniera di intendere la filosofia teoretica inaugurando una prospettiva del tutto nuova nel dibattito della filosofia contemporanea. Chi si accinge alla lettura di questo volume deve farlo ben armato, o forse, disarmato da “vecchie armi” e credenze che gli impedirebbero di cogliere il *novum* che vi sta a “fondamento”.

Non si tratta dunque dell’ennesimo libro di filosofia. Esso è piuttosto un’azione, esorta all’azione. Invita il lettore ad abbandonare e spogliarsi di tutti quei pregiudizi, presupposti direbbe Hegel, che hanno condotto la filosofia in un vicolo cieco, incapace di far presa sul presente, sul reale. Ma non un reale sovraindividuale che procede e si muove sulle nostre teste in attesa di essere contemplato. Il reale che è qui, il reale dato *hic et nunc*, che accade tra noi, di cui soltanto una filosofia che sappia abbandonare quello che costituisce il peso di una tradizione bimillenaria incapace di comprendere e agire il mondo di cui facciamo parte, può farsi carico. In fondo non è forse questo inaugurare un nuovo inizio? Avere il coraggio, dimostrato da tutti gli autori che hanno dato vita a questo volume, di pensare le cose in prima persona, quasi di aggredirle, rivoltarle, eliminarle se necessario ma non per pura velleità bensì per costruire nuovi paradigmi concettuali e strumenti di comprensione, al di là di tutte le restrizioni e limitazioni che ormai da anni hanno reso la filosofia un esercizio autoreferenziale, chiuso nel suo rassicurante recinto. Ma la filosofia non può essere ridotta ad un esercizio rassicurante e palliativo, essa deve inquietare e scuotere. È sicuramente questo il pregio maggiore del volume: inquietarci e scuoterci al fine di praticare la filosofia come *rigorosa interrogazione sul reale*.

ELENCO DEI NUMERI PUBBLICATI

- 1/2009 “Individuo e modernità”
- 2/2009 “L’utile e l’inutile”
- 3/2010 “Il futuro negato, il futuro perduto, i futuri possibili”
- 4/2010 “L’animale che noi siamo”
- 5/2011 “L’uomo e lo Stato”
- 6/2012 “La fine e l’inizio (vol. 1)”
- 7/2012 “La fine e l’inizio (vol. 2)”
- 8/2013 “Che cos’è la storia critica delle idee?”
- 9/2013 “Alterità. Alienazione e immedesimazione”
- 10/2014 “Idee. Il personaggio e la storia”
- 11/2014 “Crisi e conflitto”
- 12-13/2015 “L’esperienza e le sue forme”
- 14/2015 “Hans Jonas: the Thinker of Antiquity and Modernity”
- 15-16/2016 “Figure dell’autocritica”
- 1/2017 “Figure della maturità”
- 2/2017 “Riforme religiose, rivoluzioni politiche”
- 1/2018 “Studi cartesiani tra Europa e Brasile”
- 2/2018 “Dell’uomo e dei diritti”
- 1/2019 “L’Italian Thought tra globalizzazione e tradizione”
- 2/2019 “Pratiche dell’immanenza”
- 1/2020 “Traduzione”
- 2/2020 “Filosofia e storia: una relazione ancora possibile?”
- 1/2021: “*Gaudeamus Igitur!* L’idea di Università fra passato e presente”

*Finito di stampare
nel mese di dicembre 2021
da Digital Team – Fano (PU)*