



Riccardo Campi

LE CONCHIGLIE DI VOLTAIRE

premessa di Paolo Bagni

AALINEA
EDITRICE

MATERIALI PER LA STORIA DELL'ESTETICA / 53
diretta da Paolo Bagni

© copyright ALINEA EDITRICE s. r. l. - Firenze 2001
50144 Firenze, via Pierluigi da Palestrina, 17 / 19 rosso
Tel. 055/333428 — Fax 055/331013

*tutti i diritti sono riservati:
nessuna parte può essere riprodotta in alcun modo
(compresi fotocopie e microfilms)
senza il permesso scritto dalla Casa Editrice*

e-mail ordini@alinea. it
info@alinea. it
http://www. alinea. it

ISBN 88-8125-314-3

IN COPERTINA:

Silhouette di Voltaire opera di Jean Hußer, e conchiglie fossili
tratte da un tavola dell'*Encyclopédie*, vol. VI, "Histoire naturel-
le. Regne minéral", tav. I.

Volume stampato con il contributo del M.U.R.S.T.

finito di stampare nel marzo 2001

—
d. t. p.s. : "*Alinea editrice srl*" - Firenze
stampa: Italia Grafiche - Campi B. (Firenze)

RICCARDO CAMPI

LE CONCHIGLIE DI VOLTAIRE

premessa di
Paolo Bagni

INDICE

<i>pagina</i>	7	<i>Premessa</i> di Paolo Bagni
---------------	---	--------------------------------

LE CONCHIGLIE DI VOLTAIRE

13	Nota bibliografica
15	VARIAZIONI SU TEMI SETTECENTESCHI
17	<i>Ingenio</i> ed <i>esprit</i> tra Gracián e Bouhours. Una questione di metodo
41	Fontenelle, ovvero lo spirito di un secolo
57	Forme dell' <i>esprit</i> . A proposito del sistema dei generi, dell'anti-retorica e dell'epigramma
91	Il velo delle parole. Pudori e malizie dell'eufemismo
139	Arte della prosa: conversare e scrivere
179	INTERLUDIO
205	LETTURE VOLTAIRIANE
207	Le conchiglie di Voltaire
237	Una digressione su <i>Candide</i>
247	L'inutile ironia. Voltaire lettore di <i>Julie, ou la nouvelle Héloïse</i>
263	Tragedia, ironia e polemica filosofica. Per una lettura di <i>Mahomet</i>
279	Ezra Pound travestito da François-Marie Arouet de Voltaire, ovvero la traduzione come maschera
299	<i>Indice dei nomi</i>

PREMESSA

Da un'osservazione quasi incidentale di Goethe, nel *Divano occidentale orientale*, si ricava una definizione di gusto, la più sobria ed esatta che si possa immaginare; si parla lì degli elementi originari della poesia orientale, considerando che "l'Orientale scopre in tutto occasione di ricordarsi di tutto [...] abituato a connettere e a incrociare le cose più lontane, non si fa alcun scrupolo di dedurre l'una dall'altra [...] le cose più contraddittorie"¹; i tropi, perciò, in quella poesia arrivano ad essere non solo liberi e audaci, ma arrischiati, arbitrari e infine goffi, continua Goethe, così che

di ciò che noi chiamiamo gusto, della separazione
cioè del conveniente dallo sconveniente, non si può
assolutamente parlare in quella letteratura².

Nella separazione del conveniente dallo sconveniente:
ecco, in che consiste il gusto.

Separazione che può essere vista come congruente con la "separazione degli stili" di cui parla Auerbach in *Mimesis*³, ma che non vi coincide, semplicemente. Nel senso goethiano, della separazione che instaura il gusto, prevale forse un significato, per dir così, orizzontale: conveniente e sconveniente sono due mondi senza contatti né interferenze, l'esclusione è davvero la modalità della loro relazione, tra mondi che si escludono, che si costituiscono attraverso la reciproca esclusione.

¹ J. W. Goethe, *Divano occidentale orientale*, Torino, Boringhieri, 1959, p. 301.

² *Ibid.*, pp. 301-302.

³ Per gli amanti dei termini, ricordiamo che in Auerbach si parla di *Stiltrennung, Ebene des Stils, Unterscheidung der Höhenlagen*; in Goethe si dice *Sonderung des Schicklichen vom Unschicklichen*.

Naturalmente, è chiaro, valorizzato è il conveniente, ma non nella forma di una gradazione, di una scala di livelli; se una figura generale si addice (appunto) al conveniente, questa sembra piuttosto essere la sottrazione: per sottrazione, in qualche modo, si dice e si identifica il gusto, come se ciò che conta è quanto non si deve dire.

Il gioioso sarcasmo di Flaubert nel progettare il *Dizionario dei luoghi comuni* — “Bisognerebbe che [...], una volta che lo si fosse letto, non si osasse più parlare per paura di dire naturalmente una delle frasi che vi si trovano”⁴ — sembra dare piena testimonianza dell’intervenuta impossibilità del gusto.

Le ricerche che Riccardo Campi ha ordinato in questo volume investono, a partire da Voltaire, autori e temi della cultura estetico-letteraria del Settecento, sfruttando accuratamente la positura⁵ storica della nozione di gusto, e mettendosi a dipanar grovigli metodologici non poco intricati.

Una cifra, riassuntiva e suggestiva a un tempo, si può proporre per queste ricerche: la sottrazione; davvero, una retorica della sottrazione sembra essere il tessuto connettivo di temi, oggetti e percorsi cruciali in questo libro — quali l’ironia, l’eufemismo, o la litote, figure che si definiscono nel reticolo del più e del meno, che si attuano nel gesto del non dire, in togliere.

Forse il gusto si è pensato come un sottrarsi a ogni storicità⁶ (nella sospensione — *je ne sais quoi* — delle categorie stesse?); ma non c’è dubbio che guardarlo e indagarlo, oggi, nella suggestione e nella risonanza di una retorica della sottrazione possa servire, non episodicamente, a riformulare per noi i problemi e i significati dell’esperienza settecentesca del gusto.

Anche solo, intanto, per differenza.

Nel Medioevo, ad esempio, non si è mancato di ce-

⁴ Lettera a Louise Colet del 16 dicembre 1852, citata nella *Introduzione* di L. Caminiti Pennarola a G. Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*, Milano, Rizzoli, 1992, p. LXXXIV.

⁵ Ricavo, naturalmente distorcendolo, il termine “positura” da una pagina di Antonio Delfini; sperando che il lettore inventi un senso alla distorsione: “Come sarebbe bella una vita senz’ambizioni; senza lavoro e piena d’amore! E sarebbe pur tanto facile non avere ambizioni: basterebbe che gli altri non ti guardassero e non ti chiedessero sempre la tua carta di positura nel mondo.”, A. Delfini, *Diari 1927-1961*, Torino, Einaudi, 1982, p. 101; sono debitore di questo passo alla lucida e arguta passione delfiniana di Micla Petrelli.

⁶ Così che l’espressione, poco sopra, di “positura storica” suonerebbe come un ossimoro ...

lebrare i fasti retorici della negazione, in cui il sottrarre è iscritto; in un trattato di arte poetica del XIII secolo si eleva il contrario a categoria generale di elaborazione dell'*ornatus*, modo di ornare sententiam; e dentro alla *contrarietas* si trova l'ironia, e si magnifica l'entimema, citando Cicerone, come proposizione costruita sui contrarii e perciò *acutissima*⁷.

E qualche secolo più tardi, a maggior gloria della contraddizione, Gracián scriverà che “unire a suon d'argomenti due estremi contraddittori è indice estremo di sottigliezza”⁸.

La negazione, in questi esempi al servizio dell'acutezza, genera e dispiega tutta la sua ricchezza e varietà; mentre, nel nostro tempo, si può osservare come essa si riduca a una pura, assoluta sottrazione.

È il caso, in Kafka, della cantante Josefina, il cui successo resta, si dice, un enigma:

Perché quel che essa emette non è soltanto un fischio [...] Quand'anche non fosse che il nostro fischiare di ogni giorno, qui c'è, in conclusione, un dato singolare. Nessuno si presenta ad eseguire solennemente quel che tutti fanno. Schiacciare una noce non esige davvero una capacità artistica e nessuno quindi si attenterebbe a convocare un pubblico per divertirlo schiacciando noci in sua presenza. Che se tuttavia lo facesse e riuscisse nel suo scopo, non si tratterebbe allora del mero gesto di schiacciare noci. Ossia: si tratterebbe di schiacciare noci ma vorrebbe dire che non abbiamo dedicata la nostra attenzione a quella pratica proprio perché ne avevamo assoluta padronanza; sì che quel schiacciatore di noci non avrebbe fatto se non mostrarcene l'essenza autentica. E, in questo caso, potrebb'essere magari utile che egli fosse un po' meno abile a schiacciare noci di quanto lo sia la maggioranza di noi tutti⁹.

Si tratta, sembra, di essere un po' meno abili: forse perché al nostro tempo è sottratta, irrevocabilmente, la felice

⁷ Gervais von Melkley, *Ars poetica*, ed. H.-J. Gräbener, Münster Westfalen, Aschendorff, 1965, pp. 155-157.

⁸ B. Gracián, *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*, Palermo, Aesthetica, 1986, p. 77.

⁹ F. Kafka, *Nella colonia penale e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1986, p. 254.

serenità del separare: il conveniente dallo sconveniente.

Serenità, può darsi che sia uno dei nomi del gusto: ma può darsi, davvero, che succeda questo, “basterebbe che gli altri non ti guardassero e non ti chiedessero sempre la tua carta di positura nel mondo”: basterebbe forse esporsi alla sottrazione — che si dona in molti modi — per reinventare, oltre il gusto, la felicità del separare; diventati un poco meno abili, senza possesso, liberi di

andare verso l'altro senza semblante né offerta, ma rimanendo nella pura verità dell'essere qui¹⁰.

PAOLO BAGNI

¹⁰ M. Zambrano, *Delirio e destino*, Milano, Raffaello Cortina, 2000, p. 22.

LE CONCHIGLIE DI VOLTAIRE

NOTA BIBLIOGRAFICA

Benché taluni dei saggi che qui si presentano siano già stati pubblicati, questa raccolta, più che un bilancio, per certo prematuro, è — almeno negli auspici di chi l'ha composta — un sondaggio preliminare ad altre, meno rapsodiche indagini.

Nel ringraziare gli Editori che hanno gentilmente concesso l'autorizzazione a ripubblicare testi di cui detengono i diritti, si informa il lettore che i due saggi che aprono la prima parte del volume, *Ingenio ed esprit tra Gracián e Bouhours. Una questione di metodo* e *Fontenelle, ovvero lo spirito di un secolo*, riproducono rispettivamente un lavoro apparso in "Studi di estetica", 16, 1997 e l'*Introduzione* alla ristampa anastatica di B. de Fontenelle, *Nuovi dialoghi de' morti* (Venezia, 1685), Modena, Mucchi, 1996.

In *Forme dell'esprit. A proposito del sistema dei generi, dell'anti-retorica e dell'epigramma* vengono riutilizzate (e corrette) le traduzioni di quattro epigrammi voltairiani apparse insieme ad altre in "Poesia", 72, 1994. Mentre nel testo che chiude la prima parte, *Arte della prosa: conversare e scrivere*, sono confluite alcune pagine dell'*Introduzione* a Voltaire, *Tutti i romanzi e racconti*, Roma, Newton Compton, 1995.

Dei saggi che costituiscono la seconda parte della raccolta, *Una digressione su Candide* riproduce il testo dell'*Introduzione* a Voltaire, *Candido*, Roma, Newton Compton, 1994; quello intitolato *Tragedia, ironia e polemica filosofica. Per una lettura di Mahomet* ripresenta (con minime variazioni) l'*Introduzione* alla ristampa anastatica di Voltaire, *Maometto profeta* (Venezia, 1796), Modena, Mucchi, 1995; mentre l'ultimo, *Ezra Pound travestito*

da François-Marie Arouet de Voltaire, ovvero la traduzione come maschera, riprende un articolo, e le traduzioni che lo accompagnano, pubblicato in “Testo a fronte”, 22, 2000, dove esso appare col titolo *Ezra Pound: la traduzione come maschera*; la sua redazione risale al 1997.

Il saggio intitolato *L'inutile ironia. Voltaire lettore di Julie, ou la nouvelle Héloïse* fonde e rielabora pagine apparse come paragrafi 8 e 9 delle *Divagazioni su temi voltairiani (in luogo di un'introduzione)*, che precedono le traduzioni raccolte in Voltaire, *Il Tempio del Gusto, e altri scritti*, Firenze, Alinea, 1994. Sia permesso di sottolineare come proprio il lavoro di curatela di questo volume abbia costituito la prima occasione per trasformare le opere di Voltaire (che furono per me innanzitutto *textes de plaisir*, oggetto di furibonde e inesauste letture adolescenziali) in materiali di studio e pretesti per esercizi critici — che è un modo per dire come i piaceri della lettura e dell'immaginazione abbiano, fin dal principio, pervaso e ravvivato il polveroso orizzonte di queste ricerche settecentesche. Resta da precisare che l'opportunità di fare dello studio e dell'indagine critico-storiografica una rispettabile attività di copertura per poter continuare a coltivare tali “morosi piaceri” mi è stata offerta (allora come ora) da Paolo Bagni, il quale, con la consueta liberalità, favorì questi primi approcci con consigli, incoraggiamenti, e molta pazienza: lascio dunque all'acume dei lettori il compito di figurarsi quali sentimenti di profonda e durevole gratitudine possa io nutrire nei suoi confronti.

R. C.

VARIAZIONI SU TEMI SETTECENTESCHI

INGENIO ED ESPRIT TRA GRACIÁN E BOUHOURS. UNA QUESTIONE DI METODO

Tatarkiewicz ha obiettato che il paragone, suggerito da taluni, tra la storia delle idee e un cimitero non sia “affatto calzante”; la storia delle idee “assomiglia piuttosto, per lo meno nel campo dell’estetica, ad un’impresa di riparazioni: alcune parti si aggiustano, altre si eliminano e si sostituiscono con nuove”¹. Anche in questo caso però l’analogia non è perfetta, o quantomeno è tendenziosa: sarebbe infatti opportuno puntualizzare anche che queste “riparazioni” non sono necessariamente dei miglioramenti. Rinunciando al parlar figurato, si potrebbe dire che la storia delle idee si presenta come un sistema (ancorché non ordinato organicamente) di slittamenti semantici e di variazioni funzionali, ovvero di termini il cui significato semplicemente muta col tempo (si pensi alle diversità di significato tra *techne*, *ars* e arte) o di concetti che, pur conservando definizioni formalmente simili, mutano la loro funzione col mutare dei contesti teorici entro cui vengono impiegati nel corso della storia (si pensi al macroscopico esempio del concetto di *mimesis*). Seguendo le indicazioni metodologiche che provengono dalle ricerche di Foucault, il compito della storia delle idee non consisterebbe tanto nel ripercorrere a ritroso le linee di sviluppo di un’idea fino a risalire alla sua presunta forma originaria, oppure nell’evidenziare nel passato temi che solo successivamente verranno sviluppati pienamente e che questa presunta forma originaria già contiene *in nuce*, postulando così la continuità di una catena bidirezionale di rapporti causali, né di redigere il mero regesto di tutte le diverse accezioni e occorrenze di un termine, quanto piuttosto nell’individuare e nel descrivere

¹ W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Palermo, Aesthetica, 1993, p. 384.

quei fuggevoli momenti di trapasso, quegli scarti sovente infinitesimali — e tuttavia sostanziali — che segnano il punto di frattura tra due universi concettuali, ovvero tra due pratiche discorsive contigue ma non continue, successive ma non per questo appartenenti alla medesima serie causale. Definire nella loro specificità storicamente determinata la struttura delle formazioni discorsive entro cui una data idea venne formulata, contraddetta, confutata, plagiata o ripetuta innumerevoli volte fino a ridurla a banale luogo comune, appare dunque la principale esigenza che la storia delle idee dovrebbe soddisfare.

Con ogni evidenza Ernst Cassirer non intendeva affatto rispondere a simili esigenze metodologiche quando, in alcune rapide pagine dedicate al pensiero estetico di Dominique Bouhours, evidenziava come nella più celebre opera del padre gesuita, *De la manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, apparsa nel 1687² e che usualmente viene riconosciuta come una delle opere più rappresentative del classicismo francese, sia già possibile cogliere spunti teorici che non sono riconducibili al sistema di valori estetici fissato dall'*Art poétique* di Boileau, che risale solo a pochi anni prima (redatto a partire dal 1669 e pubblicato nel 1674). A causa del rilievo attribuitole da Bouhours, la nozione di *délicatesse* (con tutto ciò che essa implica di imponderabile e ineffabile) viene contrapposta da Cassirer “a quello spirito di ‘giustezza’, che il Boileau aveva elevato a principio dell’arte”, per cui, “per quanto possa sembrare a prima vista strano e paradossale, si può dire tuttavia che accanto all’ideale estetico della giustezza e dell’esattezza ne esiste un altro, diametralmente opposto, l’ideale dell’*inesattezza*”: di contro alla semplicità e alla chiarezza erette a sommi valori dell’arte in quanto creazione perfettamente razionale, Bouhours avrebbe così rivendicato per la “fantasia estetica” il diritto di accendersi e svilupparsi “soltanto in ciò che non è ancora pienamente determinato o compiuto nel pensiero”. Secondo Cassirer, Bouhours, benché parli “ancora spesso il linguaggio del classicismo”, sostituirebbe alla funzione

² Ma la cui redazione doveva già essere a buon punto almeno un decennio prima, cfr. la lettera a Bussy-Rabutin del 17 ottobre 1677, nella quale viene già dettagliatamente descritto il piano dell’opera, cit. nell’introduzione di S. Gueloux alla ristampa anastatica di D. Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, Paris, 1705 [rist. an. Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988], p. XXVIII.

normativa e censoria della *raison* cartesiana di Boileau le associazioni d'idee dell'arguzia, ovvero dell'*esprit*, libere, subitanee ed estranee al rigore deduttivo della razionalità logica. In questo modo egli riuscirebbe "a spezzare i vincoli del concetto classicistico di verità e realtà e a innalzarsi liberamente nella regione della 'parvenza estetica'". Il merito di Bouhours sarebbe quindi di aver già delineato nella propria opera più famosa questo "nuovo motivo" che raggiungerà "il suo pieno sviluppo soltanto col Dubos"³.

La rilevanza storica del pensiero estetico di Bouhours risiederebbe pertanto secondo Cassirer nell'aver contribuito, enfatizzando l'importanza della *délicatesse* come valore estetico, a superare il classicismo più rigoroso e a prefigurare così certe tendenze dell'estetica del secolo successivo. Tuttavia, accettando di porre il pensiero estetico di Bouhours in questa prospettiva (che in ultima analisi si riduce a quella del vecchio storicismo), si potrebbe affermare, col sostegno di argomenti altrettanto validi, che è vero anche il contrario: e cioè che Bouhours potrebbe essere considerato altresì come uno degli ultimi rappresentanti del preziosismo secentesco.

Innanzitutto alcune circostanze desumibili dalla sua biografia renderebbero plausibile questa interpretazione: per esempio, la frequentazione di *salons* come quelli di Mlle Scudéry (rinomati erano i suoi *samedis*) o di Mme de Sablé (che nel corso degli anni Settanta riceveva i suoi ospiti presso il convento di Port-Royal dove si era ritirata negli ultimi anni di vita), nei quali si perpetuava il culto della *préciosité* e dei riti della galanteria mondana, celebrato un tempo presso l'hôtel de Rambouillet. Ma ancor più determinanti potrebbero risultare le innegabili tracce dell'influenza, o quantomeno del fascino, esercitato dal pensiero di Baltasar Gracián su Bouhours. Il quinto *entretien*, nel corso del quale Eugène e Ariste cercano di definire la nozione di *je ne sçay quoi*, è in larga parte debitore alla teoria del *despejo* di Gracián, il quale viene peraltro citato esplicitamente⁴. Nei suoi lineamenti generali, anche la

³ E. Cassirer, *La filosofia dell'illuminismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1935, pp. 411, 413 e 414.

⁴ D. Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, V, Paris, Colin, 1962, p. 140; oltre alle numerosissime ristampe e riedizioni che seguirono la prima edizione parigina del 1671, esiste un'altra edizione moderna degli *Entretiens* a cura di R. Radouant (Bossard, 1920), la quale benché parziale (comprende solo il secondo, il quarto e il quinto *entretien*) riporta in appendice un'interessante scelta di brani dal

nozione di *bel esprit*, tratteggiata da Bouhours nel quarto *entretien*, deriva in maniera incontestabile da certi luoghi del *Discreto* e dell'*Oraculo manual* di Gracián, da cui viene citata letteralmente nell'originale spagnolo la distinzione tra *genio y ingenio* (*génie et esprit*), attribuendola al *Politique Espagnol*⁵.

Questi pochi, incontrovertibili riferimenti testuali sono più che sufficienti a dare credito all'opinione di coloro che insistono sui debiti contratti da Bouhours nei confronti del moralista aragonese⁶. D'altronde ciò non può sorprendere, tenuto conto dell'ampia diffusione di cui, come è ben noto, godevano nella Francia del XVII secolo la lingua e la cultura spagnole in generale, e le traduzioni delle opere di Gracián in particolare⁷. D'altronde lo stesso Bouhours dichiarava apertamente di essere rimasto così colpito dalla lettura del trattato sull'*Agudeza y Arte de Ingenio* che, benché esso gli sembrasse "un bel progetto eseguito male", era stato persino colto dal desiderio di tradurlo; un desiderio di breve durata, invero, poiché — aggiungeva immediatamente Bouhours — "per quanto in numerosi passi vi scorgessi della sottigliezza e della ragionevolezza, non vi trovai nulla di utile; e scorrendola reputai che un'opera del genere sarebbe stata un mostro nella nostra lingua. L'Autore ha la pretesa di insegnare con essa l'arte di avere dello spirito; ma tutto il suo metodo è fondato su principi così metafisici e così poco chiari, che si stenta a comprenderli; e d'altra parte

libello *Les sentimens de Cléante* del 1671, in cui Barbier d'Aucour accusa — peraltro fondatamente — Bouhours del plagio di autori precedenti quali Pasquier e Le Laboureur. Sulla nozione di *je ne sais quoi* cfr. C. Ossola, *Dal "Cortegiano" all'"Uomo di mondo"*, Torino, Einaudi, 1987, in part. cap. I, pp. 5-23, e l'antologia, a cura di P. D'Angelo e S. Velotti, *Il "non so che". Storia di un'idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 1997, che comprende anche pagine di Bouhours.

⁵ Cfr. D. Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, cit., p. 130; la citazione proviene dal par. 2 dell'*Oraculo manuale*, Milano, TEA, 1991, p. 34; cfr. anche *Genio e ingegno ne Il saggio*, Pescara, ed. Paoline, 1962, pp. 37-43.

⁶ Cfr. in particolare P. Mesnard, *Baltasar Gracián devant la conscience française*, in "Revista de la Universidad de Madrid", 1958 (numero monografico in occasione del III anniversario della morte di Gracián), in particolare pp. 360-364.

⁷ Cfr. F. Baldensperger, *Le classicisme française et les langues étrangères*, in "Revue de littérature comparée", 1933, pp. 15-18 e 23-28; sull'influenza dei teorici secenteschi spagnoli in Francia cfr. R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1963 (1926), P. I, cap. 2, pp. 28-33; E. Hidalgo-Serna riferisce che si contano una quarantina di edizioni francesi delle opere di Gracián apparse tra il 1645 e il 1765, cfr. E. Hidalgo-Serna, *Baltasar Gracián. La Logica dell'Ingegno*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989, p. 34.

⁸ Cfr. D. Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, cit., p. 362.

sono così poco assodati, che talvolta ci si potrebbe anche smarrire seguendoli”⁸. In queste parole si palesa l’atteggiamento significativamente ambiguo (di attrazione e rifiuto) di Bouhours nei confronti del concettismo di Gracián.

Se l’influenza di quest’ultimo sul gesuita francese è comprovata, non meno inequivocabili sono le critiche e le riserve (numerose e ripetute) con cui quest’ultimo si accosta alle opere dell’autore spagnolo: “gli altri libri di Gracián hanno lo stesso carattere, a parte il suo *Politico Fernando* che è il più comprensibile e ragionevole. Poiché, senza parlare del *Criticon* in cui non ci capisco nulla, il suo *Discreto* è un poco visionario e il suo *Heroe* è del tutto fanfaronesco; l’incomprensibilità è la prima qualità e il primo pregio che l’Autore gli attribuisce. [...] In una parola, forse mai scrittore ebbe pensieri tanto sottili, tanto ampollosi e tanto oscuri”⁹. P. Mesnard giunge però a opinare che questo giudizio così fortemente riduttivo sia “piuttosto l’espressione più esplicita d’una opposizione polemica che non il giudizio definitivo del nostro critico”¹⁰. E non sarebbe nemmeno infondato credere che questa “opposizione polemica” riguardasse meno Gracián che il suo traduttore francese più famoso, Amelot de la Houssaye, il quale nel 1684 aveva dato alle stampe una traduzione dell’*Oraculo manual* col titolo, assai più accattivante per gli aristocratici lettori della Francia del Re Sole, l’*Homme de cour*¹¹. Nella *Préface*, Amelot aveva criticato in tono ironico e senza molti riguardi Bouhours, ormai celebre e tanto autorevole che qualcuno avrebbe potuto considerarlo “un altro *autòs épha*”, il quale aveva dichiarato che “sarebbe davvero temerario chi osasse invischiarsi nella traduzione di opere [quelle di Gracián], che nemmeno gli Spagnoli comprendevano”, ma questa “censura” non pare al traduttore “tanto ragionevole, quanto magistrale e risoluta”¹². Potrebbe anche non essere una gratuita malignità il sospetto avanzato da P.

⁹ *Ibid.*, p. 363.

¹⁰ P. Mesnard, *Baltasar Gracián devant la conscience française*, cit., p. 363.

¹¹ Questa traduzione, arricchita da un ampio commento in cui venivano riportati interi passi di altre opere di Gracián, godette immediatamente e per molti decenni di grandissima fortuna, non solo in Francia; per mera curiosità bibliografica rammentiamo la versione italiana dal francese dell’abate Francesco Tosques (Roma, 1698), che venne ristampata numerose volte e fece testo nel corso di tutta la prima metà del Settecento.

¹² *Préface* a B. Gracián, *L’Homme de Cour*, traduit et commenté par le Sieur Amelot de la Houssaye, ci-devant Secrétaire de l’Ambassade de France à Venise,

Mesnard secondo cui “le difficoltà tecniche che [Bouhours] ha incontrato nell’operazione [di traduzione] vengano mascherate come *dissenso dottrinale*”¹³; certo è che Bouhours dovette sentirsi alquanto piccato dall’ironia di Amelot se dedicherà ben quattro pagine del trattato sulla *Manière de bien penser dans les ouvrages de l’esprit* a ricambiargli puntigliosamente i complimenti, che vengono sigillati da un’ultima stoccata proditoria: l’*Oraculo manual* viene ora giudicato da Bouhours “una raccolta di massime che non hanno alcuna connessione naturale, che non seguono un obiettivo comune, per la maggior parte quintessenziare e chimeriche, quasi tutte tanto oscure che non ci si capisce nulla, *soprattutto nella traduzione*”¹⁴ — l’originale invece doveva essergli sembrato sufficientemente comprensibile e ragionevole se, molti anni prima che Amelot si cimentasse nella propria versione, lo aveva ampiamente utilizzato, e addirittura letteralmente citato, negli *Entretiens*.

A questo punto si potrebbe prolungare indefinitamente questa veloce rassegna di opinioni discordanti e contraddittorie di, e su, Bouhours recensendo gli innumerevoli passi in cui, con una chiarezza che non lascia adito a equivoci e dubbiose interpretazioni, egli ha formulato quell’ideale classicistico di stile caro al gusto del *Grand Siècle*: essi suffragherebbero l’immagine consueta e scolastica di Bouhours che lo ritrae come “il maestro di grammatica della sua generazione, il successore, se non l’eguale di Vaugelas”¹⁵. Con ogni probabilità proseguire in questa direzione non sarebbe molto proficuo: si finirebbe col tratteggiare i lineamenti di un ulteriore ritratto di Bouhours, né più veritiero né più arbitrario di quelli precedenti, ma semplicemente diverso a causa della differente prospettiva interpretativa entro cui verrebbero letti i suoi testi, il che, più banalmente, significa che differente sarebbe il criterio di selezione delle citazioni

III ed. revuë et corrigée [sic!], Paris, 1685, p. II (non numerata).

¹³ P. Mesnard, *Baltasar Gracián devant la conscience française*, cit., p. 362.

¹⁴ D. Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages de l’esprit*, cit., p. 362, sott. ns.

¹⁵ Cfr. *Histoire de la langue et de la littérature français*, diretta da L. Petit de Julleville, t. V, cap. 13, Paris, Colin, 1898, p. 732; cfr. anche R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, cit., pp. 128-129, dove si afferma che la dottrina estetica di Bouhours postula “una ragione universale ed eterna, superiore al gusto individuale, che impone le proprie caratteristiche alla bellezza che crea e giudica, e alle norme in virtù delle quali essa la crea e la giudica”.

¹⁶ M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1985, p. 13.

testuali assunte come probanti. Ma forse per una storia delle idee, più che stabilire “cosa ha veramente detto” un certo autore, risulterebbe più interessante determinare quelle che si potrebbero chiamare le “condizioni di dicibilità” che hanno reso possibile in un preciso momento della storia la formulazione di un certo “insieme di enunciati” e la conseguente apparizione di determinati “oggetti di discorso”. Il compito dello storico non consisterebbe in questo caso nel riallacciare la trama incerta e lacunosa delle fonti, delle derivazioni, delle imitazioni, della diffusione, degli sviluppi originali, delle pedissegue ripetizioni o delle involuzioni di un’idea, di un concetto, di una metafora, di una teoria, denunciando i plagî patenti o le occulte influenze che legano tra loro autori diversi di diverse epoche (oppure coevi): bensì, per dirlo con le parole di Foucault, nel definire “sia certi sistemi di simultaneità, sia la serie delle mutazioni necessarie e sufficienti per circoscrivere il passaggio a una positività nuova”¹⁶. Appurare se Bouhours apprezzasse l’opera e lo stile di Gracián diventa pertanto una legittima curiosità biografica, che però nulla rivela circa la dinamica che agisce nel processo di emergenza del suo concetto di *bel esprit* né circa le sue modalità d’uso.

Viceversa diventa determinante per lo storico “tenersi [pronto] ad accogliere ogni momento del discorso nella sua irruzione di avvenimento [e non come effetto di una catena di cause, a sua volta causa di futuri effetti]; nella microscopicità del suo apparire, e in quella dispersione temporale che gli permette di essere ripetuto, saputo, dimenticato, trasformato, cancellato fino nelle sue più piccole tracce, sepolto lontano da ogni sguardo, nella polvere dei libri. Non bisogna rimandare il discorso alla lontana presenza dell’origine; bisogna affrontarlo nel meccanismo della sua istanza”¹⁷. L’analisi comparatistica, che vorrebbe stabilire (quasi quantificare) in quale misura la teoria dell’*ingenio* di Gracián abbia influito su, o sia passata in, quella di Bouhours, postula una continuità evolutiva, così come la tradizionale immagine che erige Bouhours a monumento del razionalismo trionfante del secolo di Luigi XIV postula uno “spirito-del-tempo” — più o meno dissimulato, ma comunque onnipervasivo e totalizzante —, di cui Bouhours sarebbe

¹⁷ M. Foucault, *L’archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1980, p. 35.

¹⁸ *Ibid.*, p. 168.

uno degli interpreti. In entrambi i casi viene presupposta una “unità di discorso” che avoca a sé “la totalità chiusa e pletorica di un significato”¹⁸, ossia la totalità delle regole di formazione e d’uso dei significati: l’esercizio ermeneutico consiste allora nella loro mera recensione, enumerazione e descrizione. L’ipotesi metodologica di Foucault si fonda invece sulla possibilità (che, a suo parere, è una necessità) di infrangere questa unità discorsiva: compito dell’indagine storica sarebbe infatti “mostrare tutto lo spazio di una dispersione”¹⁹. Nella prospettiva foucaultiana infatti “definire un insieme di enunciati in quanto ha di individuale consisterebbe paradossalmente nel descrivere la dispersione di quegli oggetti [che per Foucault possono essere anche concetti o teorie], cogliere tutti gli interstizi che li separano, misurare le distanze che regnano tra di loro, in altri termini formulare la loro legge di ripartizione”, “cosicché si pone il problema se l’unità di un discorso non venga data, più che dalla persistenza e unicità di un oggetto, dallo spazio in cui si profilano e continuamente si trasformano diversi oggetti”²⁰.

A proposito della nozione di *ingenio* non sarebbe dunque rilevante stabilire in che misura essa permanga o come si evolva nel passaggio dal contesto storico-culturale del barocco spagnolo a quello del classicismo francese: d’altronde si è potuto constatare come sia sufficiente anche solo un minimo spostamento del punto di vista che ponga l’accento su alcuni testi piuttosto che su altri, perché gli esiti dell’indagine mutino tanto da divenire contraddittori tra loro (Bouhours erede di Gracián oppure suo antagonista). Sarebbe invece opportuno riuscire a determinare lo “spazio di dispersione” entro cui una nozione come quella di “ingegno” poté effettivamente delinearasi, differenziarsi nelle sue diverse accezioni, essere tradotta in altre lingue, trasformarsi o deformarsi fissandosi in nuove costellazioni concettuali. Al di là delle differenze o delle analogie tra concetti o teorie (fin troppo facili da riscontrare), ne restano dunque da cogliere e descrivere le differenti modalità di enunciazione; restano da delineare i margini di quell’unità entro la quale autori diversi in epoche diverse poterono

¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁰ *Ibid.*, rispettivamente pp. 46 e 45.

²¹ J. La Bruyère, *Les Caractères, ou les mœurs de ce siècle, Des jugements*,

sensatamente parlare di *ingenio*, *esprit*, *concepto*, *agudeza*, *pointe*, *artificio conceptuoso*, *entendimiento*, *juicio*, *jugement*, *discernement*, *bon sens*, *naturaleza*, *nature*, e farne oggetto di discussione, imitandosi, confutandosi, plagiandosi, traducendosi, e soprattutto comprendendosi vicendevolmente.

L'estrema finezza analitica della sua tassonomia caratteriologica costringeva La Bruyère ad affinare una corrispondente terminologia, non meno raffinata, in grado di esprimerla, per cui egli aveva cura di evidenziare come *talent*, *goût*, *esprit* e *bon sens* fossero “cose differenti, non inconciliabili”²¹. Nel contesto del discorso morale dei *Caractères*, le nozioni summenzionate vengono tra loro correlate in base a questo principio di “non-incompatibilità” che permette di utilizzarle come “differenze specifiche” di uno stesso concetto, come tratti distinti e distintivi che denominano le diverse *nuances* di uno stesso carattere morale. Allo stesso modo, è un ambiguo principio di “non-incompatibilità”, o una sorta di wittgensteiniana “somiglianza di famiglia”, che correla la nozione di *ingenio* nell’accezione in cui la impiega Gracián alla versione che di essa diede Amelot de la Houssaye rendendola in francese con il termine *esprit* e all’accezione in cui l’assunse successivamente Bouhours. L’*ingenio* spagnolo non è l’*esprit* francese, ma condivide con esso l’“insieme delle regole che permettono di formarli come oggetti di un discorso e che costituiscono in tal modo le loro condizioni di apparizione storica”²², ossia condividono quel campo discorsivo “in cui si possono eventualmente manifestare delle identità formali, delle continuità tematiche, delle traslazioni di concetti, dei giochi polemici”: in questo orizzonte storicamente determinato sono date le “condizioni d’esercizio della funzione enunciativa” (e pertanto Foucault suggerisce di chiamarlo “un *a priori* storico”²³).

Quando in Gracián leggiamo (scegliendole quasi a caso) affermazioni quali: “non si contenta l’ingegno, come il giudizio, della pura e semplice verità, ma aspira alla bellezza” oppure “l’artificio concettoso consiste dunque in una speciale concordanza, in un’armonica correlazione fra due

§ 56, Paris, Garnier, 1962, p. 367.

²² M. Foucault, *L’archeologia del sapere*, cit., p. 65.

²³ *Ibid.*, p. 170.

o tre dati conoscibili espressa da un atto dell'intelletto"²⁴, non ci si dovrebbe domandare se e in che misura Bouhours trasse da queste parole ispirazione per le proprie riflessioni sul *bel esprit*, bensì piuttosto in che maniera egli le comprendesse e le riutilizzasse, ovvero quale sia l'"insieme di regole che sono immanenti a [questa] pratica discorsiva e la definiscono nella sua specificità"²⁵, poiché non ci possono essere dubbi sul fatto che affermando che "l'autentica bellezza dello spirito consiste in un discernimento preciso e delicato (*la véritable beauté de l'esprit consiste dans un discernement juste et délicat*)", egli recuperi e rielabori un lessico e un apparato concettuale che era di Gracián (e di molti autori francesi coevi, e che verrà ereditato da quelli del secolo successivo).

Per Bouhours, "il vero bello spirito è inseparabile dal buon senso [...]. Il giudizio (*jugement*) è come la sostanza della bellezza dello spirito: o piuttosto il bello spirito è della stessa natura di quelle pietre preziose, che non hanno meno solidità che splendore", per questo la sua bellezza "è una bellezza virile e generosa, che non ha nulla di molle né di effeminato"²⁶. Questo ideale di bellezza (qui applicato all'*esprit*) è pienamente conforme a quello che si suole chiamare classico, e si riduce a quella nozione di "natural-lezza", alla cui definizione concorrevano valori estetici (che erano anche sociali e morali) quali l'idea di sprezzatura, di chiarezza, di *mediocritas* (giusto mezzo), di precisione, di eleganza: "il naturale in materia di pensiero è qualcosa di non ricercato, né tratto da lontano; che la natura del soggetto porge e che nasce, per così dire, dal soggetto stesso. Intendo non so quale bellezza semplice, senza trucco e senza artificio [...]. Si dice che un pensiero naturale dovrebbe poter venire a tutti; dovrebbe venir in mente, pare, prima ancora di leggerlo [e qui Bouhours rimanda all'autorità di Quintiliano, *Inst. or.*, 8, proem.]; [...] esso deriva meno, in certo modo, dallo spirito di colui che pensa che dalla cosa di cui si parla"²⁷. In questo stesso passo Bouhours ha cura inoltre di distinguere il *naturel* da quel *caractère naïf* che costituisce "una delle fonti di diletto del pensiero": "ogni

²⁴ B. Gracián, *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*, Palermo, Aesthetica, 1986, pp. 36 e 37.

²⁵ M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 63.

²⁶ D. Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, IV, cit., pp. 115 e 116.

pensiero semplice (*naïve*) è naturale, ma non tutti i pensieri naturali sono semplici, a voler considerare la semplicità nel suo significato proprio”. Altrove aveva già chiarito che questa *naïveté* consiste “in non so quale tono semplice (*simple*) e ingenuo, ma spiritoso e ragionevole, come quello di un paesano di buon senso o di un bambino dotato di spirito”. Il rispetto per questo ideale di semplicità non esclude però che “non si debba ammettere [...] che le antitesi ben impiegate piacciono infinitamente nelle opere di spirito”. Ma per non smentire il proprio gusto per l’equilibrio e la misura, Bouhours aggiunge poco più oltre che la *naïveté* d’altronde “non è nemica di un certo tipo di antitesi, che sono semplici (*qui ont de la simplicité*) secondo Ermogene e che anzi tanto più piacciono quanto più sono semplici: essa detesta solo le antitesi brillanti e che hanno troppo gioco”²⁸. Ciò che veramente si oppone al *naturel*, alla sua bellezza e ragionevolezza, è l’affettazione (*affectation*): essa sola è “il difetto direttamente opposto a questo carattere naturale di cui parliamo”, e riguarda — secondo Bouhours, che osa per una volta esprimere il proprio lieve dissenso da Quintiliano, e se ne scusa (“Non disaccia a Quintiliano”) — tanto il pensiero quanto la sua espressione linguistica. L’affettazione è una forma di dismisura che appartiene sia ai paralogismi della *dérailson* che alle leziosità e ricercatezze del linguaggio prezioso: “del resto l’affettazione che riguarda i pensieri deriva ordinariamente dagli eccessi cui vengono spinti, ossia dall’eccessiva sublimità, dall’eccessiva piacevolezza o dall’eccessiva delicatezza, volendo seguire i tre generi che abbiano stabilito: l’uno dei pensieri nobili, grandi e sublimi; l’altro dei pensieri graziosi e piacevoli; e il terzo dei pensieri fini e delicati: poiché se non si fa attenzione a condurre il proprio spirito secondo le regole del buon senso e a trattenersi entro i limiti della natura, si esagera tutto. L’ampollosità prende il posto del grande e del sublime; la piacevolezza non è che leziosità; e la delicatezza mera squisitezza”²⁹.

²⁷ D. Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages de l’esprit*, ed. cit., pp. 219-220. Circa un secolo più tardi Jean-Pierre Papon riuscirà ancora a distinguere tra *naturel* e *trivial*: quest’ultimo “consiste nel dire ciò che tutti dicono, e la naturalezza ciò che tutti provano, cosicché il triviale non potrebbe mai essere nuovo, mentre la naturalezza può esserlo benissimo”, *L’art du poète et de l’orateur*. Nouvelle Rhétorique à l’usage des colleges, Lyon, 1768 [I ed. 1765], p. 225.

²⁸ *Ibid.*, pp. 149 e 154.

Potrebbe anche rivelarsi un esercizio esegetico stimolante il tentativo di esporre il “sistema” estetico di Bouhours a partire da questa serie di affermazioni (e dalle innumerevoli altre che si potrebbero, e si dovrebbero, aggiungere): ma ciò dimostrerebbe più l’ansia di coerenza sistematica dell’esegeta che non le concrete modalità discorsive del padre gesuita. Più utile al nostro scopo è invece il tentativo di sottolineare in tutta la loro conclamata evidenza la tautologicità di alcune di queste definizioni, o quella che oggi ci appare la loro estrema, sofisticata sottigliezza: si pensi alla *naïveté* definita ricorrendo a termini che suonano sinonimici quali *simple* e *ingénu*. Ciò che mette conto di rilevare è proprio che essi evidentemente non dovevano suonare tali ai lettori coevi (d’altra parte non bisogna dimenticare che Bouhours fu innanzitutto un grammatico e un lessicografo, che dovette il proprio prestigio di uomo di lettere principalmente alla sua magistrale conoscenza della lingua francese³⁰). La pratica discorsiva dell’età classica era in grado di cogliere le sfumature semantiche che distinguevano il *naïve* dal *simple* e dall’*ingénu*, l’*agrément* dall’*afféterie*, la *délicatesse* dal *refinement*: queste differenze, ineffabili ma sostanziali, potevano essere colte, apprezzate e utilizzate nel modo più corretto e piacevole dall’*esprit*, poiché, per definizione, *l’esprit est subtil*. Esso “coglie tutto con prontezza e dà un sano giudizio su tutto. Quando si possiede questo tipo di spirito, si pensano le cose in maniera corretta e le si esprimono tanto bene quanto le si era pensate. Si raccoglie molto senso in poche parole: si dice tutto ciò che si deve dire e non si dice altro se non ciò che bisogna precisamente dire”, poiché, come Bouhours sente la necessità di chiarire, “un vero bello spirito si cura più delle cose che delle parole”³¹, cui resta però da aggiungere che le cose stesse su cui si esercita l’acume analitico dell’*esprit* poterono sorgere come

²⁹ *Ibid.*, p. 239.

³⁰ I suoi *Doutes sur la langue françoise*, 1674), le *Remarques nouvelles sur la langue françoise*, 1675, e la *Suite des remarques nouvelles*, 1687 (ristampati anastaticamente in due volumi presso l’editore Slatkine di Ginevra nel 1972 e nel 1973) furono considerati fin da allora il seguito che completava le *Remarques sur la langue françoise* di Vaugelas (1647); rammentiamo che perfino Jean Racine, al culmine della propria maturità di tragediografo, in una lettera di datazione incerta (forse 1676), chiedeva consiglio a Bouhours: “Vi invio i primi quattro atti della mia tragedia [si congettura che si tratti della *Phèdre*] [...]. Vi supplico, Reverendo Padre, di prenderVi la pena di leggerli e di segnalare gli errori che posso aver compiuto contro la lingua, di cui siete uno dei nostri più eccellenti maestri”, in J. Racine, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960, t. II, p. 462.

distinti oggetti di discorso soltanto all'interno di quella positività storicamente determinata che si suole chiamare "classicismo francese".

In una massima apparsa fin dalla prima edizione delle *Maximes* (1664), La Rochefoucault, anch'egli un assiduo frequentatore del *salon* di Mme de Sablé, aveva identificato *esprit* e *jugement*, affermando che "il giudizio non è altro che la grandezza del lume dello spirito; questo lume penetra nel fondo delle cose, nota in esse tutto ciò che bisogna notare e coglie quelle che paiono impercettibili. Bisogna perciò riconoscere che tutti gli affetti che vengono attribuiti al giudizio sono prodotti dall'estensione del lume dello spirito" (§ 97); salvo poi distinguerli in un'altra massima, tanto sottile che oggi suona perfino capziosa, secondo la quale "talvolta si può essere stupidi essendo dotati di spirito, ma non lo si è mai essendo dotati di giudizio" (§ 456). Ancora una volta non mette conto qui sottolineare, censurare o cercare di conciliare la contraddittorietà dei due aforismi: rilevante è notare innanzitutto come entro quel dato universo di discorso l'*esprit* e il *jugement* fossero nozioni chiare e distinte, a proposito delle quali era possibile formulare proposizioni, magari contraddittorie tra loro, ma dotate comunque di senso. Rimane incerto quale fosse la vera opinione di La Rochefoucault riguardo a questa coppia di concetti, e ci si potrebbe allora interrogare circa la coerenza del suo pensiero; ciò che invece si evince con chiarezza è che il campo di discorsività all'interno del quale egli parlava gli forniva uno spettro coerente e unitario di differenze "non incompatibili", di imperfette sinonimie, di sottili *nuances*. La Rochefoucault poteva pertanto soffermarsi a disquisire sulla *différence des esprits* (*Réflex.* XVI), distinguendo sfumature semantiche che al di fuori della società colta ed elegante raccolta alla corte del Re Sole appariranno futili, indistinguibili o addirittura inesistenti: l'*esprit utile* viene dunque distinto dall'*esprit d'affaires*, la *moquerie* dall'*esprit de raillerie*, l'*esprit fin* dall'*esprit de finesse* (che sono tra loro *très différents*), l'*esprit de feu* dall'*esprit brillant*, e via di seguito. Il *bel esprit* sarà naturalmente l'ennesima sfumatura da aggiungere alle altre accezioni di *esprit*, con la peculiarità che a esso viene attribuita quella facoltà di discernimento grazie alla quale "un bello spirito pensa

³¹ D. Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, IV, cit., p. 115.

sempre in modo nobile; produce con facilità cose chiare, piacevoli e naturali; le mostra nella loro luce migliore, e le adorna con tutti gli ornamenti che si addicono a esse [...]. Un buon spirito vede tutte le cose come debbono essere viste, gli attribuisce il valore che meritano, le sa volgere dal lato che è più favorevole a lui, e si attacca ai propri pensieri perché ne conosce tutta la forza e la ragionevolezza”.

È significativo che proprio nello stesso anno in cui Bouhours dava alle stampe gli *Entretiens* (e non molto tempo dopo che La Rochefoucault aveva composto le proprie *Maximes*) il cavalier de Méré pubblicasse un *Discours de la Justesse*, nel quale si leggeva che, “cercando questa giustezza, ci si abitua a distinguere tutto ciò che sorge nello spirito, e credo che non si possa cercarla abbastanza, non per comporre bei discorsi o belle frasi, poiché se ne può facilmente fare a meno, ma per non sbagliare su nulla e non ingannare gli altri”³². Pochi anni più tardi, nel 1677, in un *Discours de l'Esprit*, egli ribadiva che “lo spirito consiste nel comprendere le cose, nel saperle considerare sotto ogni aspetto, nel giudicare chiaramente cosa sono e quale sia il loro giusto valore, nel discernere ciò che l’una ha in comune con l’altra e ciò che la distingue, e nel saper prendere la via migliore per scoprire le più nascoste”³³.

Fontenelle, che conobbe i fasti e le eleganze del *Grand Siècle* e che, grazie alla sua longevità, ne recò viva testimonianza al secolo successivo, rimase per tutta la vita fedele ai valori — per noi contrastanti — del razionalismo e del preziosismo: il modo in cui egli concepì, e soprattutto praticò, l’*esprit* rivela sintomaticamente questa ambiguità del suo carattere e del suo pensiero, la quale tuttavia non fu mai in lui occasione di perplessità o turbamento. In primo luogo all’*esprit* egli contrappone il talento, inteso come oscura (forse geniale) facoltà “quasi indipendente da noi e le cui operazioni paiono prodotte in noi da qualche essere superiore che ci ha fatto l’onore di sceglierci come suoi strumenti”. Dietro questa definizione di talento è possibile scorgere il balenare del sorriso ineffabilmente ironico di Fontenelle, se si tien conto che secondo lui “ciò che viene chiamato *istinto* negli animali è il talento puramente ta-

³² de Méré, *Discours de la Justesse* [1671], in *Œuvres complètes*, Paris, Fernand Roches, 1930, t. I, pp. 99-100.

³³ de Méré, *Discours de l'Esprit* [1677], in *ibid.*, t. II, p. 64.

lento portato al suo grado più alto”. Questo “movimento impetuoso e felice [...], che vi permette di cogliere [gli oggetti] con precisione senza il soccorso della riflessione” non poteva evidentemente soddisfare Fontenelle, sempre cauto e pacato nel pronunciare i propri giudizi. Viceversa l'*esprit* così come egli lo concepiva, era fatto per soddisfare le esigenze del suo modo di pensare, lucidamente razionale, controllato e distaccato: esso, “in opposizione al talento, è la ragione rischiarata che esamina gli oggetti, li confronta, compie delle scelte secondo la propria natura, e ci mette tutto il tempo che reputa necessario”. A differenza del talento che nella sua genialità sembra sfuggire al controllo intellettuale, l'*esprit* “non è altro che noi stessi; percepiamo fin troppo che siamo noi stessi che stiamo agendo. La difficoltà e la lentezza delle operazioni non ci permette di ignorarlo. Ecco la causa di quella preferenza che viene data volentieri al talento sullo spirito; poiché la ragione umana spesso troppo orgogliosa, alle volte può anche essere troppo umile”³⁴. Fontenelle invece non ha dubbi nell’attribuire alla ponderata e compita lucidità dell'*esprit* la priorità assoluta sull’istintiva impetuosità del talento: “lo spirito può fare assolutamente a meno del talento, ma il talento non può allo stesso modo fare a meno dello spirito”³⁵.

Per Fontenelle tuttavia la razionalità delle operazioni dell'*esprit* non si risolve esclusivamente nella rigorosa e arida severità della ragione scientifica; essa implica anche una finezza d’espressione, che ne costituisce il tratto distintivo. Rispetto alla tradizionale dicotomia filosofica che oppone la sensibilità all’intelletto, l'*esprit* fontenelliano si pone come un terzo termine: “coloro che sono dotati dello spirito più fine, più esteso, più coltivato, nell’esprimere ciò che sentono, vi aggiungono un ‘non so che’ che ha l’aspetto della riflessione, e che la passione da sola non suscita affatto; mentre gli altri esprimono i propri sentimenti con maggiore semplicità e non vi mescolano — per così dire — nulla di estraneo. Un uomo qualunque potrà dire : ‘Ho tanto desiderato che la mia amante fosse fedele, che ho creduto che lo fosse’, ma solo La Rochefoucault può dire: ‘Lo spirito è stato in me lo zimbello del cuore’. Il *sentimento* è il me-

³⁴ Fontenelle, *De la poésie en général*, in *Œuvres complètes*, Paris, 1766, t. VIII, pp. 308-310.

³⁵ *Ibid.*, p. 313.

desimo, la *penetrazione* è la medesima, ma l'*espressione* è tanto differente, che si potrebbe credere volentieri che non si tratti più della stessa cosa"³⁶. Al di là dei sentimenti, al di là della loro razionalizzazione, si manifesta l'*esprit*, con l'originalità e l'acume dei suoi paragoni, l'ingegnosità dei suoi accostamenti analogici, con l'elegante e allusiva sottigliezza dei suoi *tours*, con l'ineffabilità del suo *je-ne-sais-quoi*.

Nel *Dictionnaire de Trévoux* alla voce "Esprit" si trova un conciso e significativo resoconto di un ampio saggio di François de La Callières, dal titolo *Du bel esprit, ou des sentiments qu'on a dans le monde*³⁷, che può essere letto come una concentratissima sintesi di tutti i termini chiave impiegati nel corso di più di un secolo dagli autori classici per definire o descrivere il *bel esprit*: "un autentico *bello spirito* è dotato di un discernimento giusto: ha al contempo forza e delicatezza; i suoi pensieri sono fini, le sue fantasie sono nobili e piacevoli; le sue espressioni sono garbate e naturali. Non v'è nulla di falso, né di fatuo nei suoi discorsi e nei suoi modi. Non appartiene affatto all'essenza del *bello spirito* di correre sempre appresso alla brillantezza e ai pensieri graziosi e di non dire nulla che non sorprenda e abbagli. Questa affettazione di essere sempre fiorito e di aver sempre dello *spirito* è ridicola e poco giudiziosa"³⁸.

Ciò che determina la profonda affinità tra Bouhours, La Rochefoucault, La Bruyère, il cavalier de Méré, Fontenelle, Callières (e il suo anonimo epitomista), e tutti gli altri innumerevoli autori coevi che si sarebbero potuti citare, non dipende tanto dalla loro convergenza dottrinale, dall'omogeneità ideologica o dalla previa e concorde assunzione di alcuni inconcussi valori culturali (tutto ciò è senz'altro genericamente vero, e d'altronde basterebbe anche solo una rapida lettura comparata di questi autori per verificarlo), quanto piuttosto dalla condivisione di una medesima pratica discorsiva. In un contesto teorico non lontano da quello foucaultiano, Roland Barthes definiva la "lingua" come un "*corpus* di prescrizioni e di abitudini comune a tutti gli

³⁶ Fontenelle, *Discours sur l'épigramme*, in *Œuvres complètes*, cit., t. IV, pp. 156-157, sott. ns.; la celebre massima di La Rochefoucault che viene qui citata è la 102.

³⁷ Apparso nel 1695 a Parigi presso il libraio Anisson.

³⁸ Voce "Esprit" del *Dictionnaire de Trévoux*, t. III, Paris, par la Compagnie des Libraires associés, 1752, col. 1039.

scrittori di una stessa epoca”, tuttavia, “assai più che una riserva di materiali, essa è un orizzonte, cioè un limite e un punto di sosta insieme, in una parola la distesa rassicurante di un’economia [...]; essa è l’area d’una azione, la definizione e l’attesa di un possibile”; e concludeva dichiarando che “la lingua è dunque al di qua della Letteratura”³⁹. La lingua costituisce quindi per Barthes l’orizzonte trascendentale, ma non puro e *a priori* bensì storicamente e socialmente determinato, in cui si danno le condizioni di enunciabilità di qualsivoglia discorso. Nel caso specifico presentato dalla letteratura francese del XVII secolo, Barthes osservava che “l’economia del linguaggio classico (Prosa e Poesia) è relazionale, cioè le parole vi sono astratte il più possibile a vantaggio dei loro rapporti [...]. Uno sguardo al linguaggio matematico permetterà forse di capire la natura relazionale della prosa e della poesia classiche: è noto che nella scrittura matematica, non solo ogni quantità è munita di segno, ma anche i rapporti che legano queste quantità sono a loro volta trascritti, con un segno di operazione, di uguaglianza o di differenza [...]. Usate in un numero limitato di rapporti sempre uguali, le parole del classicismo sono nella direzione di un’algebra”⁴⁰. Il classicismo francese frui quindi di un linguaggio che poteva essere impiegato come una sorta di sistema combinatorio il quale, grazie alla fungibilità e permutabilità dei suoi elementi (termini, relazioni e concetti), rendeva possibile la formulazione di giudizi, affermazioni e definizioni, nonché di innumerevoli variazioni, varianti, suddivisioni, differenziazioni, contraddizioni, dotate tutte di significato.

Tuttavia che la lingua classica francese costituisca una struttura unitaria e coerente nelle sue premesse e nei suoi meccanismi è cosa fin troppo scontata, che non richiede di essere dimostrata. Più sfuggente e ambigua, e pertanto

³⁹ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 3 e 4; per Foucault la “lingua” si limita a costituire “sempre un sistema di enunciati possibili; è un insieme finito di regole che autorizza un numero infinito di prestazioni”, in M. Foucault, *Sull’archeologia delle scienze* [1968], ne *Il sapere e la storia*, Milano, Savelli, 1979, p. 34. Più prossima alla “lingua” barthesiana pare invece la concezione foucaultiana di “discorso”, il quale “perlomeno così come viene analizzato dall’archeologia, cioè al livello della sua positività, non è una coscienza che venga a porre il suo progetto nella forma esterna del linguaggio; non è una lingua, più un soggetto per parlarla. È una pratica con le sue particolari forme di concatenazione e di successione”, in M. Foucault, *L’archeologia del sapere*, cit. p. 222.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 33 e 34.

degnata di nota, è la dinamica che presiede in particolare alla trasmissione del concetto di *ingenio* da Gracián a Bouhours. La loro dichiarata divergenza ideologica (accentuata dallo scarto cronologico), così come la loro affinità occulta, implicita, forse plagiarica, e comunque difficile da definire con esattezza, costituirebbe, secondo il modello interpretativo continuista, una contraddizione: fare ricorso a una nozione come quella foucaultiana di “unità di discorso” dovrebbe permettere di individuare e descrivere le discontinuità e gli scarti semantici tra le teorie dell’uno e dell’altro, non come momenti di una totalità progressiva che le superi e le concili forzosamente inscrivendole in una sorta di filogenesi “storicista”, ma cogliendole nella loro “dispersione”, ovvero nella molteplicità differenziale della loro emergenza, che non soggiace ad alcuna sintesi sovraordinata, bensì a quell’unità, dai margini un po’ slabbrati ed elastici, costituita da una data pratica discorsiva e che, essendo empiricamente determinata, viene chiamata da Foucault una “positività”, definita come “l’insieme delle condizioni secondo cui si esercita una pratica, secondo cui questa pratica dà luogo a degli enunciati parzialmente o totalmente nuovi, secondo cui infine essa può essere modificata”⁴¹.

Per cogliere e valutare appieno l’entità dello scarto tra i diversi modi che Gracián e Bouhours hanno di pronunciare i medesimi termini e di concepire teorie formalmente analoghe, converrebbe forse analizzare gli esempi che essi traggono largamente dalla tradizione classica e dagli autori a loro contemporanei, e che vengono addotti come indiscutibili *auctoritates*. Bouhours stesso d’altronde dimostra di essere consapevole che, per quanto nette e indubitabili agli occhi di un *homme d’esprit*, le sofisticate sfumature che distinguono l’*enflure* dal *sublime*, l’*afféterie* dall’*agrément*, il *refinement tout pur* dalla *délicatesse*⁴², finiscono per sfuggire alla sottigliezza dell’*esprit* e alla sua minuzia tassonomica: “mancano i termini per esprimere cose tanto sottili e astratte: a fatica le possiamo concepire; e non ci sono che gli esempi che possano farle intendere”⁴³. Anche Gracián forse condivideva questa fiducia nell’efficacia esplicativa dell’esempio. Con la sua *Agudeza* non aveva infatti inteso

⁴¹ M. Foucault, *L’archeologia del sapere*, cit., p. 272.

⁴² D. Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages de l’esprit*, cit., p. 239.

comporre un trattato sistematico sui tropi, bensì piuttosto un'ampia (ma non esaustiva) ricognizione fenomenologica delle molteplici modalità in cui l'*ingenio* si esprime letterariamente fissandosi in *conceptos*; donde quell'estrema profusione di citazioni e di esempi, che indusse Croce ad affermare che quest'opera di Gracián era "piuttosto una raccomandazione entusiastica e un'antologia di preziosità dello stile secentesco, che non un libro di vera e propria teoria", nella quale abbondavano per di più "distinzioni e classificazioni, arbitrarie e confusionarie"⁴⁴. Di contro a questo giudizio iniquamente riduttivo di Croce, è invece rilevante, per poter comprendere l'*Agudeza*, tenere conto proprio della sua forma, che è costruita come un montaggio di testi eterogenei scelti non per offrire una cretostomazia commentata di belle pagine (la loro qualità letteraria è infatti assai diseguale), ma per comporre un discorso unitario dal quale si evinca la natura stessa dell'acutezza ingegnosa e che, nel serrato susseguirsi e giustapporsi di esempi che la compongono, permetta di scorgere la logica secondo cui agisce il "pensiero concettoso".

Gli esempi tuttavia, contrariamente all'opinione di Bouhours, non sono affatto autoevidenti e non parlano da soli. È la pratica discorsiva in cui è inserito che sancisce l'esemplarità di un testo; e, con il mutare di questa pratica, il medesimo testo può continuare a fungere da esempio, mutando radicalmente di significato. Basti pensare al caso di Marziale, che viene sovente citato da Bouhours, per il quale alcuni epigrammi sono "naturali", "e perfino troppo a prenderli nel senso e secondo la morale dell'Autore"⁴⁵. Eppure lo stesso Marziale, "l'uomo più arguto della nostra patria e il più sapiente nello scegliere"⁴⁶, fornisce a Gracián innumerevoli esempi di quell'arguzia concettosa che per Bouhours costituiva la quintessenza dell'oscurità e affettazione barocca. A sua volta Bouhours,

⁴³ *Ibid.*, pp. 305-306.

⁴⁴ B. Croce, *I trattatisti italiani del Concettismo e Baltasar Gracián* [1899], in *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1966, rispettivamente pp. 313 e 315. Benché con motivazioni opposte, non meno riduttivo (e sbrigativo) è il giudizio di Menéndez y Pelayo, per il quale l'*Agudeza* è "un trattato di precettistica letteraria, il cui errore consiste nell'aver ridotto tutte le qualità dello stile a una sola, così come a una sola tutte le facoltà che concorrono alla produzione dell'opera artistica. È il codice dell'*intellettualismo* poetico"; la conclusione delle poche pagine dedicate a questo libro di Gracián è lapidaria: esso è *el peor de lo suyos*, M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974⁴, pp. 834 e 836.

dopo aver ribadito la consueta critica nei confronti della prolissità degli autori spagnoli (“Quanto agli Spagnoli, sapete che tutti i loro autori sono prolissi (*diffus*)”), cita, come esempi di stile *également serré et poli*, nel quale la purezza di Cesare si congiunge alla solidità (*fermeté*) di Tacito, autori quali Balzac, Voiture, Sarasin e Costar⁴⁷, che oggi le storie letterarie (già a partire da Voltaire invero) menzionano come modelli di letteratura preziosa.

Gli esempi addotti da Gracián e Bouhours riproducono la medesima ambiguità che si riscontra nell’impiego che essi fanno di termini quali *ingenio* ed *esprit*. Il ricorso all’esempio dunque non serve tanto a chiarire il “significato” del concetto di cui dovrebbe fornire l’esemplificazione, bensì piuttosto ne mostra la “funzione” in atto, permettendo di misurare, in maniera quasi tangibile, lo scarto tra le differenti modalità d’uso e di ricezione di quel medesimo concetto. L’appello all’*auctoritas* di Cicerone, Orazio o Quintiliano, consueto in Gracián quanto in Bouhours, non prova né dimostra alcunché, benché per entrambi essa fosse, o avrebbe voluto essere, definitiva; ma in quanto tale diventa a sua volta, agli occhi dello storico, un concreto esempio di come veniva *usato* un determinato concetto. Ed è attraverso l’uso che, come si potrebbe dire riecheggiando lontanamente il Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche*, viene costituendosi il significato di un termine o un concetto all’interno di un determinato gioco linguistico, il quale per definizione comprende “tutto l’insieme costituito dal linguaggio e dalle attività di cui è intessuto”⁴⁸.

Gli epigrammi di Marziale⁴⁹ fornivano a Gracián e Bouhours i medesimi esempi di arguzia, con la differenza che per il primo “unire a suon di argomenti due estremi contraddittori è indice estremo di sottigliezza”, la quale è per l’intelligenza “ciò che è la bellezza per gli occhi e l’armonia per gli orecchi”⁵⁰, mentre per il gesuita francese l’antitesi arguta bisogna saperla “ben trattare (*bien menager*)” affinché *elle ne fait point trop de jeu*, e, benché la ammetta

⁴⁵ D. Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages de l’esprit*, cit., p. 260.

⁴⁶ B. Gracián, *Il saggio*, cit., p. 96.

⁴⁷ D. Bouhours, *Entretiens d’Ariste et d’Eugène*, cit., pp. 41-42.

⁴⁸ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, parte I, § 7, Torino, Einaudi, 1983, p. 13; “Che cosa, se non il modo del loro uso, dovrebbe rivelare ciò che [le parole] designano?”, *ibid.*, p. 14.

negli *ouvrages d'esprit* in quanto “infinitamente” gradevole, afferma che la *naïveté* “non è nemica di quel tipo di antitesi che, secondo Ermogene, sono dotate di semplicità e che piacciono quanto più sono semplici: essa non detesta che le antitesi brillanti e che hanno troppa libertà”; in definitiva tuttavia ciò che costituisce l'autentico piacere per l'*esprit* di Bouhours, soddisfacendone le ineffabili esigenze estetiche, rimane sempre — in conformità ai suoi inderogabili principi razionalistici — la chiarezza del pensiero, e “un pensiero non è preciso quando sembra che possieda due facce, quando non si sa in che senso lo si debba intendere, o quando si resta in dubbio se sia vero o falso”⁵¹. Anche Gracián non manca di lodare lo “stile naturale”, che “è come il pane, che non stanca mai”⁵², ma comunque l'*ingenio* non può essere stimolato che dall'artificiosa *agudeza* concettosa: “l'intelligenza senza arguzia (*agudeza*) né concetti è come un sole senza né luci né raggi”⁵³, poiché, come altrove afferma Gracián con parole che anticipano di più di due secoli il fin troppo celebre paradosso di Oscar Wilde, “l'arte è complemento della natura, un altro, diverso essere che la abbellisce e che, nelle proprie opere, pretende perfino di superarla. Si vanta di aver aggiunto un secondo mondo artificiale al primo, solitamente supplisce alle negligenze della natura, perfezionandola sotto ogni aspetto: senza questo aiuto infatti essa rimarrebbe incolta e grezza. [...] Sicché l'artificio è ornamento di quanto è naturale, splendore della sua semplicità, e opera sempre miracoli”⁵⁴.

Per questo non sorprenderà che, quanto più estrema e inaudita è l'antitesi, tanto maggiore è il piacere che da essa trarrà l'*ingenio*: “ogni acutezza che arrivi a contemplare

⁴⁹ Per es. *Non est vivere sed valere vita*, cit. in D. Bouhours, *Pensées ingénieuses des Anciens et des Modernes*, nouvelle édition augmentée, Lyon, 1698, p. 313.

⁵⁰ B. Gracián, *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*, cit., pp. 77 e 34; si tenga presente inoltre che nel caso delle similitudini si configurano come *conceptos* “solo quelle che includono qualche altro ingrediente, come può essere il *mistero*, il *contrasto*, la corrispondenza, la *sproporzione*, la sentenza, ecc. Queste [...] includono, oltre all'artificio retorico, quello concettoso, senza il quale non sarebbe che tropi o figure senza la linfa della sottigliezza”, *ibid.*, p. 92, sott. ns.

⁵¹ D. Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, cit., pp. 154 e 384.

⁵² B. Gracián, *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*, cit., p. 403; significativi esempi di stile naturale e di stile artificiale secondo Gracián si trovano alle pp. 401 e sgg.

⁵³ *Ibid.*, p. 33.

spiegazione e argomentazione è assai ingegnosa, perché oggetto della più nobile azione dell'animo. Consiste, l'artificio di questi concetti, in un enunciato *ostico alla comprensione* e, a volte, *contrario alla verità*; dopodiché lo si spiega, con un ragionamento *la cui sottigliezza è come se arrecasse soddisfazione*⁵⁵.

È ovvio che, dinnanzi all'oggetto della propria indagine, sarebbe disdicevole per lo storico delle idee ridere o deprecare, dato che egli è professionalmente tenuto a *intelligere*. Tuttavia è difficile reprimere un sottile e stupito sorriso — senza dubbio, metodologicamente scorretto — leggendo l'apologia con cui il dotto e probo padre Bouhours difendeva l'autorità dei Padri della Chiesa dai sempre più frequenti e aspri attacchi che a essa venivano sferrati dagli *esprits forts*. Dopo aver dato alle stampe nel 1689 una raccolta commentata di motti ingegnosi tratti dalle opere degli "autori profani" antichi e moderni, "che servono a educare lo spirito", Bouhours provvide a pubblicarne una seconda di passi tratti dai testi dei "Santi Padri", "che contribuiscono altresì a educarlo e a santificarlo". Come chiarisce nell'*Avertissement* premesso alle *Pensées ingénieuses des Pères de l'Église*, ciò che lo indusse a far seguire questa raccolta alla precedente non fu tanto il successo ottenuto, quanto piuttosto l'atteggiamento di quei letterati che, "molto appassionati delle opere dell'antichità profana e non molto coinvolti dalla cose delle religione, osano addirittura affermare che tutto il buon senso (*bon sens*) e tutta la delicatezza (*délicatesse*) si trovavano già prima di Gesù Cristo, e che gli autori idolatri pensavano ben diversamente dagli scrittori cristiani: come se il Cristianesimo avesse diminuito e indebolito gli spiriti. D'altra parte, certuni che vantano la propria somma devozione considerano spesso tutto ciò che è arguto (*ingénieux*) come se fosse frivolo o profano, fino a sostenere che il bello spirito (*le bel Esprit*), che in fin dei conti non è che il buon senso che brilla⁵⁶, è incompatibile con l'autentica pietà". Bouhours piamente obietta a costoro che i Padri, "sovente ispirati dallo Spirito Santo", non erano sorpassati in nulla dai più squisiti e urbani scrittori del secolo augusteo: "questi uomini eminenti, i quali pure possono essere chiamati 'Divini' a maggior diritto di Platone o di Aristotele, erano

⁵⁴ B. Gracián, *El Criticon*, I, 8, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, vol. I, p. 115.

⁵⁵ B. Gracián, *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*, cit., p. 188, sott. ns.

senza dubbio i più begli spiriti (*les plus beaux Esprits*) dei loro tempi". E, nell'impeto di questa accorata apologia dell'*esprit* (più o meno santo) degli scrittori cristiani, egli giunge a dichiarare che, contro il *bel esprit* dei *libertins*, i quali "tutti i giorni accusano di debolezza e meschinità di spirito le anime docili e sottomesse, che credono umilmente a tutto ciò che la Chiesa ci propone", la sua silloge potrà non risultare inutile, in quanto è lecito chiedersi "se lo spirito dei Padri non dia tanto peso alla religione cristiana quanto il coraggio dei Martiri"⁵⁷.

Al di là di ogni riflessione critica e metodologica, è difficile trattenersi dal sorridere all'idea che Origene o Gerolamo potessero essere riveriti, in tutta serietà, quali *beaux esprits* ispirati nientemeno che dal *Saint Esprit*. È evidente in questo caso che ciò che rende curiosi per noi gli argomenti addotti da Bouhours in difesa dell'autorità dei Padri non è altro che il mutamento di una pratica discorsiva storicamente determinata — analogo (benché più radicale) a quello che lo separava da Gracián. Non è sempre necessario tuttavia che l'*intelligere* censuri ogni benevolo e comprensivo sorriso di stupore (da cui peraltro ha origine, com'è risaputo, il filosofare stesso).

⁵⁶ Non sarà mera pedanteria erudita rammentare incidentalmente che una delle annotazioni lasciate inedite da Montesquieu suona: *L'esprit, en lui-même, est le bon sens joint à la lumière*, in *Mes pensées*, § 1740, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1979, vol. I, p. 1417.

⁵⁷ D. Bouhours, *Pensées ingénieuses des Pères de l'Église*, Paris, 1700 (II ed.), rispettivamente p. V della lettera liminare e pp. II-V dell'*Avertissement* (tutte non numerate).

FONTENELLE, OVVERO LO SPIRITO DI UN SECOLO

*Fontenelle n'a rien créé, si ce n'est
peut-être l'esprit de son siècle.*

VOLTAIRE

*Il faut à ses lecteurs moins
d'attention que d'esprit.*

ABBÉ TRUBLET

Bernard Le Bovier de Fontenelle morì a Parigi il 9 gennaio 1757; poco meno di un mese dopo avrebbe celebrato il proprio centesimo compleanno. Per ottant'anni aveva partecipato con assiduità e discrezione alla vita mondana e culturale parigina. È possibile datare con precisione il suo esordio *dans le monde*: nel maggio del 1677 apparve sul *Mercure galant* una nota succinta quanto lusinghiera che accompagnava una composizione in versi intitolata *L'Amour noyé*. L'estensore della nota, Jean Donneau de Visé, dichiarava di sapere “soltanto che i versi sono del signor de Fontenelle, il quale all'età di vent'anni ha già più doti di quante se ne abbiano solitamente a quaranta. È di Rouen, e vi risiede; molte persone della più alta qualità che l'hanno incontrato qui [*scil.* a Parigi], riconoscono che è un delitto lasciarlo in provincia. Non c'è scienza su cui non ragioni con solidità; ma lo fa in un modo disinvolto, che non ha nulla della ruvidezza dei dotti di professione. Non ama le belle conoscenze che per servirsene da gentiluomo. Ha uno spirito fine, galante, squisito, e, per farvelo conoscere sotto un aspetto che vi sarà familiare, egli è nipote dei Corneille”¹.

Quest'ultima informazione rende comprensibile tanta benevolenza dimostrata nei confronti del giovane provinciale: Thomas Corneille, fratello di Pierre Corneille nonché della madre di Fontenelle, era il socio di Visé nella fortunata impresa del *Mercure galant*, uno di quei numerosi periodici di informazione e divulgazione culturale che prosperavano nella Francia dell'epoca. Il ritratto nondimeno è attendibile.

¹ Nota introduttiva anonima, in *Le Mercure galant*, may 1677, p. 59.

In esso troviamo già delineati i tratti distintivi del Fontenelle più maturo: la finezza dello spirito, il gusto per la galanteria, l'interesse non pedante per le scienze, il rispetto dell'*honnêteté* come valore inderogabile per l'uomo di mondo. Tutte inclinazioni che, se osservate con disposizione meno benevola, potevano essere volte in difetti e ridicolaggini: quasi vent'anni più tardi La Bruyère, che militava nel partito degli antichi avversato dal gruppo di scrittori che si riunivano intorno al *Mercure galant*, offrì di Fontenelle una perfida caricatura (non meno veridica in fondo del ritratto di Visé), la quale, sotto il nome di Cydias, lo ritraeva come il *bel esprit* di professione. Egli ne fissa il ridicolo e affettato atteggiamento da bellimbusto da salotto in un'immagine ammirevole per vivacità ed efficacia: "Cydias, dopo aver tossito [Fontenelle effettivamente fu sempre di salute cagionevole e debole di petto], sollevato il polsino, distesa la mano e aperte le dita, sciorina i suoi pensieri quintessenziali e i suoi ragionamenti sofisticati". La pennellata finale è poco meno che ingiuriosa: "in una parola, egli è il composto di un pedante e di un prezioso, fatto per essere ammirato dalla borghesia e dalla provincia, nel quale di grande non si scorge che l'opinione che egli ha di se stesso"².

A partire da allora, per tutta la sua lunghissima vita (e anche dopo) Fontenelle venne giudicato di volta in volta un prezioso attardato, un fatuo *bel esprit*, un paradossale e insensibile ragionatore, oppure un aggiornato uomo di lettere capace di divulgare con eleganza le più recenti e astruse scoperte della scienza, un *honnête homme* modello, un imperturbabile saggio che tuttavia non rinunciava al mondo³.

Suscitò l'avversione di Boileau e di Racine, il quale lo onorò di uno spietato epigramma in occasione della sonora caduta della tragedia *Aspar*, che Fontenelle aveva fatto mettere in scena nel 1680, e, prima di venire accolto nel 1691, la sua candidatura all'*Académie française* fu rifiutata per quattro volte, a causa dell'ostracismo nei suoi confronti

² J. La Bruyère, *Les caractères, ou les mœurs de ce siècle*, § 75, *De la société et de la conversation*, Paris, Garnier, 1962, pp. 176 e 177, il ritratto di Cydias venne inserito nell'ottava edizione dell'opera apparsa nel 1694.

³ Ormai nonagenario e completamente sordo, Fontenelle non rinunciò a frequentare salotti e riunioni mondane fino a che non fu impedito dall'ultima, breve malattia: il mordace Piron, vedendo uscire il feretro di Fontenelle dalla sua casa non perdettero l'occasione di osservare che quella era la prima volta che egli non usciva per andare *à dîner en Ville*.

esercitato dalla *coterie* degli antichi. Dal 1699, quando venne eletto segretario dell'*Académie royale des sciences* (carica che ricoprì per quasi mezzo secolo), entrò in contatto con i più illustri scienziati dell'epoca e si dedicò a onorare il proprio incarico, prestigioso quanto impegnativo, redigendo puntualmente ogni anno il rendiconto dei dibattiti che vi avevano avuto luogo; questa attività di divulgazione gli valse la nomina come membro di numerose altre accademie europee. E non erano complimentose parole di circostanza quelle che egli indirizzò in una lettera del primo novembre 1744 all'accademia di Rouen (che aveva contribuito a fondare): "di tutti i titoli di questo mondo, non ne ho avuti che di un tipo, quelli di accademico, ed essi non sono stati profanati da nessuna commistione con altri più mondani e più fastosi; e posso assicurare che mi sono per questo tanto più cari". Nei folli anni della Reggenza che segnarono il trionfo dello stile rococò e la reviviscenza di un certo gusto per la *préciosité*, Voltaire, giovane e ambizioso drammaturgo di successo, non disdegnò di compiacere l'ormai maturo e quanto mai socievole Fontenelle, scrivendogli dallo *château* di Villars il primo giugno del 1721 una vezzosa lettera composta in versi e prosa, nella quale a nome dell'elegante compagnia ivi riunitasi (e soprattutto delle signore) chiedeva lumi circa un insolito fenomeno atmosferico verificatosi in quei giorni; Fontenelle replicò non meno vezzosamente con una lettera in versi che iniziava *Vous dites donc, gens de Village...*, nella quale veniva fatto sfoggio della stessa forbita *préciosité* con cui il galante astronomo degli *Entretiens sur la pluralité des mondes* aveva ornato i suoi conversari notturni con la marchesa di G... durante una caldissima estate di molti anni prima⁴. Malgrado questi scambi epistolari, Voltaire nutrì sempre una schietta antipatia nei confronti dello stile *ampoulé* di Fontenelle, nel quale egli riscontrava *plus des pointes que des virgules*, non tollerando "la ridicolaggine di dire cosette graziose sulle leggi di Keplero"⁵. Quando poi la campagna contro l'*Infâme* si farà acerrima e frontale, Voltaire non perdonerà al "discreto Fontenelle" quella "prudente

⁴ Cfr. *Œuvres complètes de Fontenelle*, Paris, 1766, vol. X, pp. 474-476; gli *Entretiens* erano apparsi nel 1686.

⁵ Rispettivamente da una lettera del 25 dicembre 1722 a N.-C. Thieriot (è curioso che Voltaire contesti l'*esprit* di Fontenelle e poi ceda alla tentazione di prodursi in un *calembour* tanto modesto) e da un frammento di lettera a C.-É. Jordan databile verso l'ottobre 1733, in Voltaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1977, vol. I, p. 101 e 472.

viltà”⁶ che sempre lo trattenne dal polemizzare apertamente con i poteri costituiti. Tuttavia nel 1751, quando con il *Discours préliminaire* d’Alembert redigerà il manifesto del partito enciclopedico, Fontenelle vi sarà annoverato tra i predecessori dei *philosophes* e verrà ammirata la sua “arte di presentare nella giusta luce le idee più astratte, [sapendo], con molto metodo, precisione e chiarezza, metterle alla portata delle menti che parevano meno atte a intenderle”, e al contempo si riconoscerà che egli aveva insegnato “ai dotti a scrollare il giogo della pedanteria”; ma alla fine del secolo, Jean-François de La Harpe, discepolo di Voltaire passato alla reazione controrivoluzionaria, negherà contro ogni evidenza la legittimità di questo *injurieux honneur* che la *philosophie* aveva tributato a Fontenelle⁷. Mentre il giovane e sensibile Vauvenargues in una pagina frammentaria giunse a proclamare enfaticamente in Fontenelle “uno dei più grandi filosofi della terra”, salvo poi ritrarlo, sotto il nome di Isocrate, come esemplare figura di moderno bello spirito, “sopravvissuto alla propria gloria, e [che] offre al proprio secolo la prova che solo la semplicità, la verità e l’eloquenza, ossia tutte le cose che egli ha disprezzato, possono durare”⁸. La marchesa de Lambert, che sovrintendeva a uno dei più esclusivi *bureaux d’esprit* della Parigi dei primi decenni del secolo e che conosceva bene i pregi e i difetti di questo assiduo frequentatore del suo *salon*, tanto garbato e socievole quanto riservato e imperscrutabile nelle sue intime opinioni e sentimenti, gli rivolse un perplesso complimento affermando che “un simile carattere è fatto solo per essere stimato”; persino Frédéric-Melchior Grimm, che apparteneva a una generazione successiva ed era tutt’altro che ben disposto nei confronti di Fontenelle, non poté esimersi dal riconoscergli l’onorevole prerogativa di essere stato “testimone nel corso di un secolo di tutte le rivoluzioni dello

⁶ Lettera del 22 giugno 1766 a d’Argental, in Voltaire, *Correspondance*, cit., 1983, vol. VIII, p. 512; cfr. anche la lettera del 26 giugno 1765 a Helvétius, nella quale parla del *lâche Fontenelle*, in *ibid.*, p. 96; nella prima versione del *Temple du Goût* (1733) Fontenelle era stato definito *sage*, ma nella versione definitiva (Kehl, 1784) si legge il più ambiguo *discret*, cfr. Voltaire, *Il Tempio del Gusto, e altri scritti*, Firenze, Alinea, 1994, p. 76.

⁷ J.-B. d’Alembert, *Discorso preliminare*, in *Enciclopedia, o dizionario ragionato...*, Bari, Laterza, 1968, p. 74; J.-F. de La Harpe, *Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne* [I ed. 1799], Paris, Didier, 1834, t. II, p. 774.

⁸ L. de Clapiers de Vauvenargues, *Sur Fontenelle e Essai sur quelques caractères*, § 52, *Isocrate, ou le bel esprit moderne* in *Œuvres complètes*, Paris, Hachette, 1968, vol. I, pp. 186 e 337-339.

spirito umano, [avendone] egli stesso provocata qualcuna e preparate numerose altre”, nondimeno, concludeva Grimm, “con tanti lumi dello spirito, egli non ha potuto entrare nel dominio del genio, e la mancanza di sensibilità lo ha lasciato privo di gusto [...]; ha reso i suoi giudizi, in materia di gusto, temerari, falsi e di nessun rilievo”⁹.

Questa molteplicità di giudizi contraddittori sollevata già nel Settecento dalla figura e dall'opera di Fontenelle si è tramandata nei secoli successivi, dando credito a uno dei più coriacei e infondati luoghi comuni che abbiano afflitto la letteratura critica fontenelliana, ovvero l'idea che ci siano due Fontenelle: il giovane prezioso, cultore di una brillante letteratura da salotto, autore di egloghe, *opéras* e tragedie senza ispirazione né *pathos*, e il maturo accademico, limpido divulgatore scientifico, precursore dell'illuministica libertà di pensiero e di critica. A partire da questa immagine sdoppiata, nel corso degli ultimi due secoli, sono stati emessi, e stancamente ripetuti con minime varianti e sfumature, giudizi che di solito censurano il “primo” Fontenelle per riconoscere storicisticamente nel “secondo” l'araldo dello spirito positivo e secolarizzato della scienza ottocentesca¹⁰.

In realtà fin dal rapido ritratto di Visé si potevano desumere le multiformi curiosità del giovane provinciale e quella predisposizione a intrattenere elegantemente i propri lettori, alternando la galanteria alla filosofia, che affascinerà Parigi per molti decenni. D'altronde già negli anni attorno al 1685 che videro i suoi primi successi letterari, Fontenelle amava sottrarsi a quella vita mondana dove cominciava a brillare, per raggiungere Pierre Varignon e l'abate de Saint-Pierre, matematico il primo, pubblicista politico il secondo, che abitavano dalle parti del *faubourg* Saint-Jacques, e condi-

⁹ Mme de Lambert, *Portrait de Mr. de F...*, in *Œuvres*, Paris, Champion, 1990, pp. 287-289; Fontenelle ricambiò i complimenti in una lettera a Vernet del 10 novembre 1744, in *Œuvres complètes*, cit., vol. IX, pp. 65-70; F.-M. Grimm, *Correspondance littéraire*, 1 e 15 febbraio 1757, Paris, Garnier, 1878, vol. III, rispettivamente pp. 337 e 347.

¹⁰ Inutile e tediosa sarebbe l'enumerazione di quanti si sono accontentati di questa semplicistica lettura bipolare, da La Harpe, *Lycée*, cit., p. 769, a Sainte-Beuve, nelle *Causeries du lundi*, Paris, Garnier, s.d. [VI ed.], vol. III, pp. 314 e sgg. Recentemente uno dei più autorevoli studiosi di Fontenelle ha dichiarato che “questa facile antitesi è un po' illusoria”, A. Niderst, *Fontenelle*, Paris, Plon, 1991, p. 7; in verità già nel 1932 J.-R. Carré con la sua monografia, *La philosophie de Fontenelle* (Paris, Alcan), aveva fornito una interpretazione fortemente unitaria del pensiero di Fontenelle (uno dei capitoli introduttivi si intitola significativamente *L'absence d'évolution dans la pensée de Fontenelle*).

vedere la loro modesta e dignitosa vita di studio e di dotte conversazioni. Egli stesso rievocava quelle giornate in un passaggio del suo elogio funebre di Varignon pronunciato nel 1722, e citato poi innumerevoli volte per la sua sobria e toccante schiettezza, assai rara in Fontenelle: “ero loro compatriota e andavo visitarli abbastanza spesso, e talvolta a trascorrere due o tre giorni con loro: avevano posto per un ospite [...]; ci incontravamo con estremo piacere, giovani, colmi del primo ardore del sapere, molto uniti e, cosa che forse allora non reputavamo abbastanza apprezzabile, poco conosciuti. Parlavamo tra noi [...] una buona parte delle differenti lingue dell'impero delle Lettere, e tutti i membri di questa piccola società si sono dispersi da lì in tutte le Accademie”¹¹. E, d'altra parte, non si può trascurare nemmeno di rammentare, a fianco alla sua paziente opera di segretario dell'Accademia delle scienze, la grande, e non ricambiata, passione che egli nutrì sempre per il teatro, ostinandosi ancora negli anni della più tarda maturità a dare alle stampe una tragedia e sei commedie di gusto “prezioso” (e che nessuno osò mai mettere in scena)¹².

Ciò che per lungo tempo ha reso così arduo formulare un giudizio equanime e comprensivo su Fontenelle è stata probabilmente la sua stessa longevità, che dapprima fu oggetto di ammirazione e reverenza¹³, e pose poi all'attenzione dei posteri l'inusuale fenomeno di un autore che fu contemporaneo tanto di Racine, di Boileau e di Bayle, che di Houdar de La Motte, Montesquieu, Voltaire e Marivaux, e poi di d'Alembert e Diderot. Fontenelle conobbe gli splendori del *Grand Siècle* del re Sole, e il suo mesto crepuscolo, l'euforia della Reggenza, le inquietudini del regno del Bien-Aimé. Il secolo di Fontenelle abbraccia i più diversi

¹¹ Fontenelle, *Éloge de M. Varignon*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. VI, p. 160.

¹² Raccolte nei volumi VII e VIII di un'edizione di *Œuvres de Fontenelle*, da lui stesso curata e apparsa a Parigi nel 1752.

¹³ Per Palissot “la lunga vita [di Fontenelle] ha contribuito non poco a rafforzare la sua reputazione. Ebbe il vantaggio di sopravvivere ai tutti i suoi avversari; e vide formarsi sotto di lui questo secolo di filosofia, di cui può essere considerato in certo senso come il patriarca e che, per riconoscenza, non ha mancato di esagerare la sua giusta celebrità”, *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature* (1771), in *Œuvres de Palissot*, Paris, 1788, t. III, p. 197; e Voltaire nel 1752 inserì Fontenelle nel *Catalogue de la plupart des écrivains français qui ont paru dans le siècle de Louis XIV*, benché ancora vivente, e riconobbe, malgrado la personale antipatia, che egli era *à présent au-dessus de l'éloge et de la critique*, cfr. *Le siècle de Louis XIV*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, ed. Moland, Paris, Garnier, 1878 [rist. an. Nendeln, Kraus reprints, 1967], vol. XIV, p. 74, n. 2.

fenomeni politici, sociali, culturali, di costume, dei quali egli fu spesso partecipe, quando addirittura non contribuì a provarli: e perciò, a differenza del secolo di Luigi XIV o di quello di Voltaire, non è possibile sintetizzarlo in un'immagine che, magari con semplicistica efficacia, ne fissi in maniera univoca e memorabile i tratti distintivi. La figura di Fontenelle, come "un vaso di materiale leggero e di delicata fattura, che la Natura aveva posto in mezzo alla Francia per ornare il suo secolo, e che resistette a lungo senza alcun danno, perché non cambiava posto, o non veniva spostato che con precauzione"¹⁴, attraversò un secolo tutt'altro che quieto, osservandone con attenzione e sereno distacco le contraddizioni, le novità e i sommovimenti.

Jorge Luis Borges suggerì che "forse senza saperlo o senza proporlo ogni scrittore lascia due opere. Una, la somma dei suoi testi scritti, o forse il suo testo migliore; l'altra, l'immagine che di quell'uomo si formano gli altri"¹⁵. Per certi autori è vero addirittura che proprio quest'ultima rappresenta il loro capolavoro; e tale dovette apparire la vita centenaria di Fontenelle ai suoi contemporanei, se a Charles Pinot Duclos sembrava che essa, non meno delle opere letterarie e scientifiche, dovesse "essere compresa nel suo elogio, in quanto egli la dovette alla propria saggezza, senza nulla sottrarre ai piaceri, almeno a quelli veri"¹⁶. Senza nutrire la pretesa dei *dandies* del secolo successivo che ambivano fare della propria vita un'opera d'arte, mentre non recitavano che la parte di arroganti e patetici intrattenitori per le aborrite masse popolari e borghesi che leggevano le cronache delle loro provocatorie imprese nelle pagine della cronaca mondana dei quotidiani, Fontenelle condusse la sua monotona esistenza di agiato *homme de lettres*, che non vive del proprio lavoro intellettuale, ma che lo coltiva come una delle forme di felicità più tranquille e discrete, nonché più agevolmente e profittevolmente praticabili da un uomo ragionevole. L'intera vita di Fontenelle offrì l'immagine di una *vita contemplativa* (che, si rammenti, costituisce secon-

¹⁴ C. Le Beau, *Éloge de M. de Fontenelle*, in "Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres", Paris, dans l'imprimerie Royale, 1761, vol. XXVII, p. 262.

¹⁵ J. L. Borges, *Introduzione* a Lord Dunsany, *Il paese dello Yann*, Parma, FMR, 1981, p. 10.

¹⁶ C.-P. Duclos, *Éloge de M. de Fontenelle*, in d'Alembert, *Histoire des membres de l'Académie française, morts depuis 1700 jusqu'en 1771*, Amsterdam, 1787, vol. V, p. 559.

do Aristotele la più alta forma di felicità), reinterpretata da un *honnête homme* di un secolo raffinato e stanco, il quale compiangeva la condizione umana perché essa fornisce agli uomini “poche cose piacevoli, e la loro ragione insegna a gustarne ancora meno”¹⁷. Per questo egli nutrì sempre una scettica sfiducia nei confronti della ragione, molto lontano in ciò dagli ottimistici entusiasmi di *philosophes* posteriori quali Holbach o Condorcet.

L’atteggiamento razionalistico di Fontenelle, sia in materia religiosa che filosofica, estetica o morale, non rivela tanto la sua fiducia nel potere rischiaratore dei lumi della ragione, quanto la sua lucida e ragionata avversione per le oscure forze del sentimento, dell’intuizione e dell’istinto. Anche la felicità, la grande illusione incessantemente perseguita e teorizzata nel corso di un intero secolo, doveva essere sottratta secondo Fontenelle al dominio delle passioni: “non si tratta che di calcolare, e la saggezza deve tener sempre a portata di mano il pallottoliere (*avoir les jetons à la main*)”¹⁸. Questa perentoria affermazione ha legittimato successivamente l’immagine assai parziale di un Fontenelle arido calcolatore, che venne poi fissata dal celebre motto di Madame de Tencin, la quale, ponendo una mano sul petto di Fontenelle, avrebbe detto che egli aveva un cervello al posto del cuore: critici maldisposti aggiunsero poi a loro piacimento ulteriori tratti negativi al ritratto, facendo di lui un avaro, un insensibile egoista, un cinico mondano. Non meno limitata, e quindi falsa, è l’immagine di un Fontenelle edonista, che persegue la felicità nei frivoli piaceri della buona società, della ipocrita galanteria e della buona tavola¹⁹; e definirlo un *tempérament esthète*, come pure è stato autorevolmente suggerito²⁰, è un anacronismo inutile e deformante.

Fontenelle fu piuttosto un “tecnico della felicità”²¹: il piacere come egli lo concepì, e ne godette, suggerisce più un’idea di *comfort* che di rapinoso delirio dei sensi; in questa

¹⁷ Fontenelle, *Dialogues des morts anciens*, I, *Smindride et Milon*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. I, p. 13; l’attenta Madame de Lambert scorgeva, dietro la maschera di costante impassibilità e serenità di Fontenelle, un *caractère dégouté par délicatesse*, in *Portrait de Mr. de F...*, in *Œuvres*, cit., p. 288.

¹⁸ Fontenelle, *Du bonheur*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. III, p. 259.

¹⁹ Tra i molti *bons mots* di Fontenelle citabili a suo carico si suole rammentare questo: “Per essere felici ci vuole uno stomaco buono e un cuore malvagio”.

²⁰ A. Robinet, *Considerations sur un Centenaire. Notes soumises aux historiens de Fontenelle*, in “Revue de Métaphysique et de Morale”, 1, 1958, p. 285.

²¹ R. Mauzi, *L’idée du bonheur dans la littérature et la pensée au XVIII*

prospettiva debbono essere interpretate la sua diffidenza per ogni scomposto entusiasmo e la sua cautela nel godere di quei piaceri cui mai volle rinunciare. Egli non poteva immaginare come si possa ragionevolmente cercare il piacere in una frenetica attività: per lui, “il piacere, e il piacere tranquillo, è l’oggetto comune di tutte le passioni [degli uomini], ed essi sono tutti dominati da una certa pigrizia. Quelli che sono più inquieti, non lo sono propriamente per l’amore che nutrono per l’azione, ma per la difficoltà che hanno ad accontentarsi”. L’amore stesso, per esempio, non è che una dilettevole distrazione dalla monotonia di una vita neghittosa; a esso Fontenelle chiede di “non essere ombroso, geloso, furioso, disperato; bensì tenero, semplice, delicato, fedele e, per mantenersi in queste condizioni, accompagnato dalla speranza. Allora si ha il cuore occupato, ma non turbato; si hanno premure, ma non inquietudini; ci si sente scossi, ma non lacerati; e questo dolce sommovimento è esattamente quello che l’amore per il riposo e la naturale pigrizia possono tollerare”. L’immagine per noi stucchevole di un amore pastorale di maniera, che domina le sue egloghe, rendendole noiose e illeggibili, fu invece per Fontenelle un modello vivo, e tutt’altro che irrealizzabile, di galanteria mondana, l’unica forma di rapporto sociale con l’altro sesso che egli potesse concepire. Jean-Baptiste Rousseau, in un epigramma che risale agli anni Venti, si era fatto garbatamente beffe di questo *vieux berger normand*²², e tanti in seguito criticarono gli improbabili pastori, preziosi e forbiti, delle sue egloghe, come se egli non sapesse che si trattava di una mera convenzione: egli sapeva altresì che nel mondo reale “i divertimenti esigono spiriti che siano in grado di elevarsi al di sopra dei bisogni pressanti della vita, e che siano educati da una lunga frequentazione della società”, e poco doveva importare a Fontenelle se “ai pastori è sempre mancata l’una o l’altra di queste due condizioni”, poiché egli beneficiò, nella sua vita reale, di entrambe per quasi un secolo²³.

siècle, cap. VI, 1, Paris, Colin, 1969.

²² I primi versi dell’epigramma suonano: *Depuis trente ans un vieux berger normand, / Aux beaux esprits s’est donné pour modèle. / Il leur enseigne à traiter galamment / les grands sujets en style de ruelle*, e si chiudono con una *pointe*: *C’est le pédant le plus joli du monde*, in *Œuvres poétiques de J.-B. Rousseau* raccolte insieme alle *Œuvres complètes de Boileau Despréaux*, Paris, Lefèvre, 1835, p. 697.

²³ Cfr. Fontenelle, *Discours sur l’églogue*, in *Œuvres complètes*, cit., rispet-

Non che Fontenelle disconoscesse le ragioni del cuore; ammetteva anzi che “sono le passioni che fanno e disfano tutto. Se la ragione dominasse sulla terra, non vi succederebbe nulla [...]. Per gli uomini le passioni sono venti necessari per mettere tutto in movimento, benché spesso provochino delle tempeste”. Ma benché “il cuore [sia] l’origine di tutti gli errori di cui gli uomini hanno bisogno, [e] non ci rifiuti nulla a questo riguardo”²⁴, egli seppe rinunciare a questi bisogni, senza per questo atteggiarsi mai a impassibile stoico. La felicità che Fontenelle cercava non era che il precario, ma concreto e per nulla utopico punto di equilibrio tra le proprie inclinazioni e le possibilità reali, tra la necessità di frequentare la *bonne compagnie*, la consuetudine alle conversazioni femminili, il gusto per la galanteria, e l’esigenza di riflessione e di raccoglimento nei suoi studi filosofici e scientifici, cui per mezzo secolo dedicò regolarmente le proprie mattinate e che dovettero essere per lui fonte di altrettanto diletto²⁵. La sua felicità era questa *immobilité fortunée*²⁶, che in lui venne certamente favorita da un carattere indolente e abitudinario, e alla quale probabilmente non dovette essere estranea nemmeno una remota influenza della fede quietista di sua madre. Con un guizzo ironico assolutamente inusitato in lui, Émile Faguet, commentando l’apatico ideale di vita di Fontenelle, scrisse che egli era *centenaire de naissance*²⁷.

Se la virtù per Fontenelle si fonda esclusivamente sull’adempimento di un dovere riconosciuto tale secondo ragione²⁸, la felicità diversamente è assai meno controllabile:

tivamente pp. 136, 138 e 128.

²⁴ Fontenelle, *Dialogues des morts anciens*, II, 1, *Herostrate et Démetrius de Phalère* e II, 2, *Callirhée et Pauline*, in *Œuvres complètes*, cit. rispettivamente pp. 105 e 111.

²⁵ L’abate Nicolas Trublet, che fu il segretario di Fontenelle, e poi l’ammirato agiografo, descrivendone il metodo di lavoro, scriveva: “Il lavoro di Fontenelle era assiduo, senza essere ostinato né sforzato. Consacrava a esso la maggior parte della mattinata, e dedicava il resto della giornata alla società [...]. Lavorava senza grande sforzo, con applicazione, ma senza affaticamento, portava nelle compagnie, come a letto, una testa ben libera e spogliata delle idee che l’avevano occupato nel suo studio”, N. Trublet, *Mémoires pour servir à l’histoire de la vie et des ouvrages de M. de Fontenelle*, Amsterdam, 1759, p. 182; quest’ultima osservazione risaliva a Madame de Lambert, che aveva scritto: “Pare che le Grazie lo attendano alla porta del suo studio per condurlo in società e mostrarlo sotto un’altra forma”, in *Portrait de Mr. de F...*, in *Œuvres*, cit., p. 288.

²⁶ Fontenelle, *Du bonheur*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. III, p. 243.

²⁷ É. Faguet, *Fontenelle*, in *Dix-huitième siècle*, Paris, Soc. franc. de l’Imprimerie, s.d., p. 33.

²⁸ “La ragione non produce da sola tutte le virtù? in quanto esse cessano di

“come la salute, bisogna che essa si trovi negli uomini senza che essi ve la pongano; e se esiste una felicità prodotta dalla ragione, essa assomiglia a una salute di quelle che non si mantengono che a forza di rimedi e che sono sempre molto deboli e molto incerte”²⁹. Per questo Fontenelle, anche quando espone il proprio ideale della felicità, non elabora una teoria che abbia pretese di universalità, né fornisce precetti e insegnamenti: come osservò il poeta mondano Saint-Lambert, “Fontenelle ci dice soltanto in che modo Fontenelle fu felice”³⁰.

Colui che d'imperio venne arruolato nei ranghi della *philosophie* e che poi venne nominato *ad honorem* precursore delle conquiste del positivismo ingegneresco nutriva una franca sfiducia nelle possibilità della ragione e optò sempre per un *modeste scepticisme* (Trublet). Avrebbe trovato poco ragionevole, e sgradevolmente eccessivo, ergere la *raison* a deità laica: egli preferì piuttosto parlare di *esprit*, che, come dirà in seguito Voltaire, è una forma di *raison ingénieuse*, più prossima alla tradizione barocca dell'*ingenium* e dell'arguzia, che alla razionalità formale, meramente conforme allo scopo, della nuova scienza. La concezione fontenelliana di ragione, “facoltà insieme utile e inutile”, è stata definita “paradossale”, in quanto essa “teorizza una sorta di ‘ragionevolezza’ tanto tenue da scadere nel suo contrario, tanto labile da trapassare nell'irrazionalità”³¹.

Questa paradossalità non nasceva tuttavia in Fontenelle da dubbi trafiggenti o vertigini nichiliste; egli era innanzitutto costumato uomo di mondo, nonché arguto affabulatore. Egli era un eminente rappresentante di quel tardo umanesimo che fiorì nella Francia del *Grand Siècle*, orgoglioso della raffinatezza e della maturità della propria cultura, fiduciosamente “moderno”, geloso della libertà di giudizio del proprio *esprit* e dei diritti ormai acquisiti, serenamente

esserlo quando non sono che effetti del temperamento”, in *Dialogues des morts, Jugement de Pluton*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. I, p. 269; Trublet riferisce che, a quanti lo lodavano per qualche buona azione compiuta, Fontenelle rispondeva: *Cela se doit*, in N. Trublet, *Mémoires*, cit., p. 307.

²⁹ Fontenelle, *Dialogues des morts* II, *David Riccio et Marie Stuart*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. I, pp. 187-188.

³⁰ Cfr. l'anonima (in realtà attribuibile a Saint-Lambert) *Prefazione* al poemetto allegorico *Le Bonheur* di Helvétius, in *Œuvres complètes de Helvétius*, Londres, 1781, t. II, p. 490.

³¹ M.T. Marcialis, *Fontenelle. Un filosofo mondano*, Sassari, Gallizzi, 1978, pp. 32 e 43.

conscio dei propri limiti (identificati peraltro con quelli dell'intelletto umano *tout court*), consapevole che l'uomo non è il centro del creato, ma convinto senza falsa modestia che nondimeno ne sia, in virtù della sua vivacità di spirito, il più bell'ornamento, soprattutto se appartenente alla razza bianca ed europea, meglio ancora se parigino (magari solo di adozione, come lui).

Per questo al temperato pessimismo di Fontenelle si addiceva tanto la forma brillante e gaia del paradosso, della *pointe*, dell'*agudeza*, che egli sfruttò con grande disinvoltura e non minore insistenza e compiacimento. È questo gusto manierato che indispose i critici del secolo successivo, ma che dovette deliziare enormemente i suoi primi lettori. I *Dialogues des morts* apparvero all'inizio del 1683, suddivisi in tre sezioni (tra morti antichi, tra antichi e moderni, e tra moderni) ciascuna composta di sei dialoghi. Il loro successo venne abilmente amplificato dagli annunci apparsi per tre mesi di seguito (da gennaio a marzo) sul *Mercure galant*, sempre attento a promuovere l'affermazione letteraria e mondana del suo giovane collaboratore; ma anche l'autorevole e più imparziale *Journal des sçavans* (8 marzo 1683) dedicava una breve recensione molto favorevole al volumetto, cui Fontenelle, data l'accoglienza ricevuta, aggiungeva già nel settembre dello stesso anno una seconda serie di altri diciotto dialoghi. Nel gennaio del 1684 veniva annunciata sul *Mercure galant* la pubblicazione del *Jugement de Pluton sur les Dialogues des morts*, che avrebbe visto la luce il mese successivo³².

Ciò che il pubblico dell'epoca devette apprezzare nei dialoghi di Fontenelle era la capacità di rinnovare un genere letterario dotato di una illustre tradizione³³: in particolare il debito, dichiarato e rivendicato fin dall'epistola liminare, nei confronti dei dialoghi di Luciano di Samosata, classico modello di scetticismo, dava poi all'opera fontenelliana un piccante retrogusto vagamente "libertino" e audace, che

³² Tutte le note, recensioni e annunci qui citati si possono leggere in appendice a Fontenelle, *Nouveaux dialogues des morts*, ed. critica a cura di J. Dagen, Paris, Didier, 1971, pp. 484-489. Del successo europeo che accolse l'esordio di Fontenelle è prova anche la tempestiva traduzione italiana dei *Dialogues*, pubblicata a Mantova già nel 1686, ad opera di Francesco Maria Pazzaglia, sovrintendente della biblioteca dell'ultimo duca di Mantova, Ferdinando Carlo. Cfr. la rist. an. Modena, Mucchi, 1996.

³³ E che godrà di larga fortuna ancora presso gli autori del secolo successivo, da Voltaire a Diderot, da Vauvenargues a d'Alembert.

non poteva sfuggire, né doveva dispiacere, ai suoi colti e disincantati lettori, e l'irriverenza di certi accostamenti deliberatamente bizzarri tra personaggi assai dissimili costituiva "spesso tutto il divertimento di un dialogo"³⁴.

I paradossi di Fontenelle non erano che virtuosismi di una intelligenza che si divertiva a trarre dall'intero patrimonio culturale e storico tramandatogli dalla tradizione (assunta comunque come inconcussa) spunti e pretesti per esibirsi in dimostrazioni di pirotecnia verbale. La paradosalità dei motti, in alcuni casi assurdi fino al *nonsense*, che i protagonisti dei dialoghi si rilanciano incessantemente li rende assai affini a quel tipo di *wit* in cui eccellevano, all'incirca in quegli stessi anni al di là della Manica, i begli spiriti delle commedie di Etherige e Wycherly; nel secolo successivo verranno invece censurati come oltraggi al *bon sens* e a quel *naturel*, che agli *esprits justes* (ossia illuminati) non era lecito trasgredire.

L'abate Antonio Conti in una lettera da Parigi databile attorno ai primi anni Venti, con la quale aggiornava il marchese Maffei circa le ultime novità letterarie, riferiva che l'opinione comune su Fontenelle era che egli avesse "più spirito che gusto e più erudizione che genio"; in particolare sottolineava che "le antitesi dei *Dialogues des morts* sono scelte con spirito; ma che è sempre Fontenelle che parla"³⁵. È incontestabile che i personaggi dei dialoghi fontenelliani siano maschere dell'autore, o forse più correttamente siano spiritosi *causeurs* del bel mondo, abbigliati come per una festa in costume³⁶. In un'opera concordemente attribuita a Voltaire, *Connaissance des beautés et des défauts de la poésie et de l'éloquence dans la langue française* (apparsa nel 1749), si legge addirittura che "è una vergogna per la nazione che questo libro frivolo, pieno di continue falsità, abbia sedotto così a lungo" (e ciò d'altra parte conferma la portata del suo successo); nondimeno si ammette che, qualora venga affrontato "con molta precauzione", "esso può venir letto con piacere, e persino con frutto, da tutti

³⁴ Fontenelle, *Avertissement* (che accompagnava l'edizione dei *Dialogues* arricchita dalla seconda parte), in *Œuvres complètes*, cit., vol. X, p. 74.

³⁵ A. Conti, lettera al marchese Sebastiano Maffei (senza data), in *Prose e poesie*, Venezia, 1761, t. II (apparso postumo), pp. CXII e CXIII.

³⁶ L'indagine condotta sulle fonti storico-letterarie dei *Dialogues* ha tuttavia rivelato la fondatezza di molti dettagli storici e soprattutto la "curiosità quasi enciclopedica" del giovane Fontenelle; su ciò cfr. A. Niderst, *Fontenelle à la recherche de lui-même (1657-1757)*, Paris, Nizet, 1972, pp. 180-182.

coloro che apprezzeranno la squisitezza dello spirito, e che sapranno discernere il gradevole dal forzato, il vero dal falso, il solido dal puerile, mischiati in ogni pagina in questo libro arguto. La sventura di questo libro e di quelli che gli assomigliano è di essere scritto unicamente per far vedere che si possiede dello spirito”. Ma ciò che più mette conto di rilevare è come vengano citati quali esempi di sofistica falsità quelle che a noi paiono sottili e perspicue osservazioni, nelle quali al gioco dell’intelligenza si accompagna un’acutezza analitica per nulla indegna dei più sobri moralisti classici. Quando per esempio Fontenelle scrive: “il magnifico e il ridicolo sono così prossimi che si toccano”, Voltaire annota risentito: “si riconosce fin troppo da questo tratto lo spregevole disegno di sminuire tutti i genî dell’antichità e di valorizzare non so che stile contenuto e borghese a spese di quello nobile e del sublime”; oppure Voltaire si chiede “perché dire: ‘se per disgrazia la verità si mostrasse così com’è, tutto sarebbe perduto’? Non è il contrario una verità conclamata?”, e annovera come un’“altra falsità: ‘chi vuole dipingere l’immortalità deve dipingere degli stolti’. I grandi poeti e i grandi storici non hanno affatto dipinto degli stolti. Lo stesso Molière, che viene fatto qui parlare, non avrebbe affatto dipinto per la posterità se non avesse portato sulla scena che la stupidità”³⁷.

D'altronde Fontenelle per primo reclamava un certo margine di scherzo per i *Dialogues*: in quello tra Parmenisco e Teocrito di Chio (II, 5) aveva scritto che “c’è una ragione che ci pone al di sopra di tutto per mezzo dei pensieri; deve essercene poi un’altra, che ci riconduca a tutto per mezzo dell’azione”, e con divertita sfrontatezza nel *Jugement de Pluton* (in cui avrebbe dovuto replicare alle critiche che erano state mosse all’opera) egli stesso commenta per bocca di Plutone: “vi prego soltanto, oh Morti, che se qualcuno tra voi comprende questa bella frase meglio di me abbia la bontà di informarmene, affinché io non ci perda il mio tempo”. Fontenelle elude ogni possibile critica rifiutando di prendersi sul serio; e, rincarando il tono di ineffabile ironia, afferma provocatoriamente che l’autore “ha messo

³⁷ Voltaire, *Connaissance des beautés et des défauts de la poésie et de l'éloquence dans la langue française, Dialogues en prose*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. XXIII, pp. 367-370; le citazioni da Fontenelle sono tratte rispettivamente dai dialoghi della seconda parte tra Seneca e Scarron, tra Artemisia e Raimondo Lullo e tra Paracelso e Molière.

i Morti in questi Dialoghi per potervi parlare; e parlare significa per lo più non sapere quel che si dice”³⁸. Ma questa battuta semiseria, che non è che una variazione sul tema del paradosso di Epimenide Cretese, è solo l’ultima piroetta del funambolo prima di scendere dai trampoli. Essa però acquista ben altro significato (vagamente premonitorio) se letta alla luce di un aforisma di Nietzsche, sul quale la lettura degli autori classici francesi esercitò un’influenza che è difficile sopravvalutare: “Quelle piccole insolenti parole su questioni morali, che Fontenelle sparse nei suoi immortali *Dialoghi dei morti*, passarono a quell’epoca per paradossi e giuochi di un ingegno tutt’altro che innocuo: perfino i sovrani giudici del gusto e dell’intelligenza non seppero vedervi niente di più — compreso forse lo stesso Fontenelle! Oggi sta accadendo qualcosa di incredibile: questi pensieri diventano verità! La scienza li *dimostra*. Il giuoco si trasforma in cosa seria. E *noi* leggiamo quei dialoghi con un sentimento diverso da come li leggevano Voltaire e Helvétius, e involontariamente innalziamo il loro autore in un’altra categoria di spiriti *molto più elevata* di quella cui l’elevarono questi ultimi: a ragione? a torto?”³⁹.

Probabilmente non si tratta di aver torto o ragione rispetto ai lettori settecenteschi; è infatti risaputo che il paradosso è la forma che per lo più il pensiero assume nelle epoche di crisi e di decadenza, e che la realtà stessa pare allora assumere connotati che il pensiero è portato a interpretare come assurdi e paradossali: tale fu l’età in cui visse Nietzsche, e pertanto dalla sua prospettiva — che invero è anche la nostra —, le “piccole insolenti parole” di Fontenelle non sono più svagate *pensées quintessenciées*, ma diventano una “cosa seria”. In esse, nello loro scetticismo antimetafisico, Nietzsche volle forse percepire il fremito di una prima, leggera vertigine che colse la ragione posta finalmente dinnanzi a se stessa, alle proprie pretese e alla propria miseria, senza la possibilità di fare affidamento su alcuna fede trascendente; Fontenelle per questo appare più prossimo a noi di quanto non lo siano, con tutta la loro fiducia progressista, *philosophes* quali Helvétius, Holbach o Condorcet.

³⁸ Fontenelle, *Jugement de Pluton*, II, in *Œuvres complètes*, cit., vol. I, pp. 263 e 262.

³⁹ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, § 94 *Crescita dopo la morte*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1965, vol. V, t. II, pp. 101-102; corsivi nel testo.

Ma forse si tratta solo di uno strano inganno prospettico: Fontenelle, la sua invidiabile vita di studio e di comodi piaceri, monotona e serena, la sua sterminata opera, multiforme e unitaria (non certo nei risultati, ma per lo spirito che vi domina), il suo *esprit* disincantato, che non fu mai in lui *la dupe du cœur*, sono tanto remoti dalla nostra sensibilità e dai nostri valori etici e intellettuali che forse, invece di affermare che “leggiamo quei dialoghi con un sentimento diverso” da quello dei contemporanei, sarebbe più corretto dire che oggi (e già ieri) non siamo più in grado di leggerli e di apprezzarli per quello che furono. La semplice constatazione che un’opera concepita come arguto *badinage* sia diventata per noi una “cosa seria” testimonia a sufficienza della nostra estraneità a essa e alla civiltà che la produsse. O forse, a rigore, la verità della saggezza laica e mondana di Fontenelle non è nemmeno racchiusa nei principi morali e filosofici che egli professò — più o meno “seriamente”, poco importa —, ma nella forma arguta e squisita in cui seppe esprimerli. A proposito di Fontenelle dunque, più che a proposito di chiunque altro, non sarà affatto un paradosso dire che la sua saggezza fu in primo luogo uno stile.

FORME DELL'ESPRIT. A PROPOSITO DEL SISTEMA DEI GENERI, DELL'ANTI-RETORICA E DELL'EPIGRAMMA

*Notre nation aime tous les genres de
littérature, depuis les mathématiques
jusqu'à l'épigramme.*

VOLTAIRE, *Conseils à un journaliste*

*Esprit, que je hais et qu'on aime,
Avec douleur je m'aperçois,
Pour écrire contre toi-même,
Qu'on ne peut se passer de toi!*

GUILLAUME AMFRYE DE CHAULIEU,

Ode contre l'esprit (en 1708)

*Mais l'esprit au contraire est incompatible
avec la vraie poésie; qui a eu plus d'esprit
que Voltaire et qui a été moins poète?*

G. FLAUBERT, lettera a Louise Colet,

15 luglio 1853

A causa di una di quelle deformazioni anamorfiche, tutt'altro che rare nella storia della letteratura ma pur sempre curiose da constatare, Voltaire nel suo secolo venne identificato e applaudito come l'autore della *Henriade*, dell'*Œdipe*, della *Zaïre*: come tale, ovvero come poeta epico e tragediografo — terzo dopo Corneille e l'adorato Racine —, gli venne tributata quella autentica apoteosi in vita con la quale Parigi accolse l'eremita di Ferney di ritorno dal ventennale esilio, e le cui celebrazioni durarono più giorni, culminando la sera del 30 marzo 1778, quando, in sua presenza, gli attori della *Comédie Française* tra gli applausi del pubblico incoronarono d'alloro un suo busto trasportato sulla scena dopo una rappresentazione dell'*Irène*. A distanza di soli tredici anni, l'11 luglio 1791, la traslazione della sue spoglie al Pantheon avrebbe fornito l'occasione di una seconda apoteosi: questa però sarebbe stata una solenne festa rivoluzionaria, un rito civile e politico, in omaggio alla memoria non più del poeta, ma dell'*homme aux Calas*, ovvero del polemista, filosofo e deista nemico dell'assolu-

tismo, dell'intolleranza e del clero. E fu questo il Voltaire che fece inorridire de Maistre, che entusiasmò il farmacista Homais, e la cui memoria passò ai secoli successivi.

Ciò che oggi ci sembra, senza possibilità di dubbio, il sigillo della sua immortalità è quell'*esprit*, umorale, ironico, violento o galante, fatto di tensione nervosa e di rispetto per le *bienséances*, che da sempre accompagnò ogni sua parola e che egli ovunque profuse, tranne che in quelle tragedie in versi e in quei poemi epici, didascalici o celebrativi, che dovevano assicurargli quel "posto che la posterità gli destina"¹, e che ormai solo i *dixhuitièmistes* più scrupolosi riescono a leggere da cima a fondo. Fu lo stesso Voltaire a vietarsi, giudicandolo un abuso e una trasgressione alle leggi della composizione poetica, di fare ricorso a questo *esprit*, che ai nostri occhi sembra al contrario donare vita ed eleganza a ogni sua pagina, sia questa una polemica contro qualche oscuro follicolario, una voce di enciclopedia, una lettera d'affari, una descrizione storica, un biglietto d'auguri o un dialogo filosofico. Per lui invece "il problema principale è sapere fino a che punto questo spirito debba essere ammesso. È chiaro che nelle grandi opere lo si deve impiegare con sobrietà proprio perché è un ornamento"²: queste poche parole bastano a segnalarlo come l'ultimo classicista del *Grand Siècle*, in ritardo di qualche lustro. È stato infatti rilevato più volte come Voltaire, sempre all'avanguardia in tutto (dalla divulgazione del pensiero newtoniano alle polemiche per la libertà di culto e di coscienza), fosse tuttavia uno strenuo, indefettibile conservatore in ambito estetico³: "la grande arte sta nell'*à-propos*", ovvero nella convenevolezza, per usare il termine che avrebbe impiegato Parini⁴, e che costituiva uno dei valori inconcussi della retorica classica, tramandatosi nei secoli, a partire quantomeno dal *prépon* aristotelico (*Rhet.*, III, 7), in seguito passato a Cicerone che lo chiamò *decorum* (*De or.*, XXI, 70-75), fino all'oraziano *Quid deceat, quid*

¹ Si tratta di parole estrapolate dal discorso che il presidente dell'Académie Française, d'Alembert, pronunciò durante la seduta che si tenne in quel memorabile 30 marzo: per la prima volta, seguendo una prassi che trasgrediva i tradizionali usi accademici, venne letto l'elogio di un autore, non solo vivente, ma addirittura presente, seduto al posto d'onore; cfr. G. Desnoiresterres, *Voltaire et la société au XVIII^e siècle*, Paris, Didier, 1871, vol. VIII, p. 357.

² Voltaire, voce "Spirito", in *Il Tempio del Gusto, e altri scritti*, Firenze, Alinea, 1994, p. 141.

³ Cfr. R. Naves, *Le goût de Voltaire*, Paris, 1938 [rist. an. Genève, Slatkine, 1967], V parte, pp. 453 sgg.

⁴ G. Parini, *De' principi fondamentali e generali delle belle lettere applicati alle belle arti*, capo IX, in *Prose e poesie*, Roma, Cremonese, 1959, pp. 400-

non (*Ars poetica*, v. 308), infinitamente citato, parafrasato, plagiato, e infine sancito dall'autorità di Quintiliano (*Inst. or.*, XI, 1, 42). Dimostrando di averli studiati con profitto, Voltaire ormai più che settantenne scriveva al proprio vecchio maestro al collegio Louis-le Grand, d'Olivet (che aveva senz'altro contribuito a farglieli conoscere): "la lingua sembra alterarsi di giorno in giorno; ma lo stile si corrompe ancor più: si approfondono le immagini e i giri di frase della poesia nei libri di fisica; si parla di anatomia in stile ampolloso; ci si picca di impiegare espressioni che stupiscono proprio perché non convengono affatto ai pensieri". E poi concludeva, come se stesse ancora recitando la lezione di retorica: "Bisogna sempre conformare il proprio stile al proprio soggetto"⁵. Anni più tardi, durante il soggiorno a Parma come precettore dell'Infante Ferdinando, nel *Cours d'étude* scritto per il suo regale allievo, Condillac ribadì che "lo stile deve variare a seconda degli argomenti trattati. La poesia dunque avrà tanti stili diversi quanti sono gli argomenti da trattare"⁶.

Come è stato illustrato da Michel Foucault con dovizia di argomenti e di prove, alle soglie dell'età classica, "l'arte del linguaggio era un modo di 'accennare', di significare qualcosa e a un tempo di disporre dei segni attorno a questa cosa: un'arte quindi di nominare e poi, attraverso un raddoppiamento a un tempo dimostrativo e decorativo, di captare questo nome, di circoscriverlo e celarlo, di designarlo a sua volta mediante altri nomi che ne costituivano la presenza differita, il segno secondo, la figura, l'apparato retorico". Il principio di corrispondenza tra parola e cosa veniva mediato dal concetto di rappresentazione, nel quale la separazione tra pensiero e discorso poteva ancora fare affidamento su un'omologia strutturale che permetteva la traduzione del primo nell'ordine (*mathesis*) del secondo, assunto come "sistema dei segni", al punto anzi, come Foucault giunge a sostenere, che non si può nemmeno dire che il linguaggio sia parallelo al pensiero, bensì che esso "è prigioniero nel reticolo del pensiero e tessuto nella trama stessa che quest'ultimo svolge"⁷.

⁵ Lettera a Thouliez d'Olivet del 5 gennaio 1767, in Voltaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1983, vol. VIII, p. 824.

⁶ É. de Condillac, *Observation sur le style poétique, et par occasion sur ce qui détermine le caractère propre à chaque genre de style*, in *Traité de l'art d'écrire*,

Essendo questa interpretazione foucaultiana ormai un'opinione diffusamente condivisa, apportare prove a sostegno sarebbe superfluo, ripetitivo e piuttosto tedioso. Basti solo rammentare che la poetica cartesiana di Boileau, la quale per poco più di un secolo godette di un'autorità inferiore solo a quella di Orazio, sanciva in versi questa convinzione (che a noi pare piuttosto una ottimistica fiducia):

Prima di scrivere, imparate a pensare.
A seconda che l'idea è più o meno oscura,
L'espressione ne consegue, meno precisa o più pura.
Ciò che viene pensato bene viene espresso chiaramente,
E le parole per dirlo si trovano facilmente⁸.

Richiamandosi a Orazio (*Ars*, v. 309), Bouhours glosserà, o piuttosto parafraserà, questi versi scrivendo che “è ancora più necessario pensare bene che parlare bene, o meglio non si può parlare né scrivere correttamente, se non si pensa rettamente”⁹.

Verità, chiarezza e bellezza parevano così dipendere l'une dalle altre, concatenandosi con logica consequenzialità, fino a identificarsi reciprocamente. Nel 1675 Padre Lamy, in apertura della propria *Rhétorique, ou art de parler*, ostentava la sicurezza del proprio secolo credendo di confutare quanti pretendevano ancora di affermare che “la bellezza in generale consiste in un certo non so che” con un semplice sillogismo, le cui premesse paiono al postutto ben poco fondate malgrado la loro pretesa universalità: “la bellezza piace e ciò che è ben ordinato piace; e ciò mi persuade del fatto che ordine e bellezza siano pressoché la stessa cosa”. L'ambiguità stessa introdotta dal *je ne sais quoi* si rivela solo apparente, poiché in realtà, secondo l'autorevole Padre, “non è difficile determinare ciò che piace e in cosa consista quello che viene chiamato *non so che*, e che si coglie nella lettura dei buoni Autori; poiché se si riflette un poco su tale sentimento, ci si accorge che il piacere che si prova

I. IV, chap. V, in *Œuvres complètes*, Paris, 1803, t. X, p. 378.

⁷ M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1985, rispettivamente pp. 58, 71-72 e 94.

⁸ *Avant donc que d'écrire apprenez à penser. / Selon que notre idée est plus ou moins obscure, / L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure. / Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, / Et les mots pour le dire arrivent aisément. Art poétique*, I, 150-154.

⁹ D. Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, Paris, 1705 [I ed. 1687; rist. an. Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail,

dinnanzi a un discorso ben fatto, è causata solo da questa rassomiglianza che si coglie tra l'immagine che le parole formano nella mente e le cose che esse dipingono. Cosicché è la verità che piace, perché la verità di un discorso non è altro che la conformità tra le parole che lo compongono e le cose. Così quando questa conformità è straordinariamente perfetta, il discorso sarà straordinariamente perfetto"¹⁰. A questo punto è fin troppo banale — ancorché ineluttabile — citare, quasi a glossa, il celeberrimo verso 43 della nona *Épître* di Boileau — *Rien n'est vrai que le beau; le vrai seul est aimable* —, la quale cominciò a circolare in volume pochi anni più tardi, nel 1683.

Nel chiuso ordine autoreferenziale della retorica classica il vero tende a identificarsi con il *naturel* — altro valore instancabilmente evocato, difeso, postulato, e ben di rado definito, ma universalmente riconosciuto e condiviso. Pochi avrebbero messo in dubbio la fondatezza di una asserzione tanto risoluta come quella di un altro padre gesuita, Étienne Dubois de Bretteville, il quale senza esitazioni affermava che “tutto il segreto della vera Eloquenza consiste in seguire la natura [...]. Si troveranno in questi movimenti naturali tutte quelle belle figure, e tutti que' giri più vaghi di esprimersi, che per l'ordinario si attribuiscono all'arte, e che veramente dovrebbero provenire dalla natura, come sua vera sorgente"¹¹. E per di più tale naturalezza era solitamente associata alla struttura stessa della lingua (francese, *ça va sans dire*). Padre Bouhours, uno dei principali legislatori del canone classicista, nel 1671 aveva sentenziato senza alcuna dubbiosa esitazione che “la lingua francese è forse l'unica che segua esattamente l'ordine naturale, e che esprima i pensieri nel modo in cui essi nascono nella mente”¹². E successivamente, nella sua opera oggi più celebre, spiegava che “la naturalezza (*naturel*) per quanto concerne il pensiero [è] qualcosa non ricercato, né colto lontano,

1988], p. 3.

¹⁰ Citiamo da un'edizione settecentesca, l'ultima mentre l'Autore era ancora in vita: *Rhétorique, ou art de parler*, par R.P. Bernard Lamy, Nouvelle Edition, revûe et augmentée, Paris, 1715, rispettivamente pp. 8 e 347-348.

¹¹ Citiamo da una traduzione antica del trattato retorico intitolato *L'Eloquence de la chaire et du barreau* apparso nel 1689: *L'Eloquenza del pergamo e del foro*, secondo i principj più sodi della Rettorica sacra e profana, del Sig. Abbate Bretteville, opera trasportata dal francese in italiano da un R.P. maestro del Carmine di Milano per commodo e uso de' Giovani Religiosi, ed altri studiosi dell'Eloquenza. In Milano, 1720, p. 185.

che la natura dell'argomento fornisce e che nasce, per così dire, dall'argomento medesimo. Voglio dire una certa non so quale bellezza semplice, senza orpelli né artifici, come un Antico rappresentava la vera eloquenza [qui il generico rimando è al *Satyricon* di Petronio]. Si diceva che un pensiero naturale avrebbe potuto venire a tutti; era come averlo in mente prima ancora di leggerlo [e cita Quintiliano, VIII, *Proemio*]; esso sembra facile da trovare, e non costa nulla una volta che lo si è incontrato; dipende più dalla cosa di cui si parla, che dall'intelligenza di colui che pensa"; anche per Bouhours la bellezza dell'espressione derivava necessariamente dal principio incontestato secondo cui "non si può parlare né scrivere correttamente se non si pensa bene (*juste*)"¹³. La stretta connessione che Bouhours ravvisava, e sanciva, tra il *naturel* e la *naïveté*, veniva ribadita in quegli stessi anni con parole del tutto simili da un altro gesuita, il Padre Rapin, il quale, descrivendo le cinque qualità della perfetta dizione poetica (*diction*), ovvero dell'elocuzione, menzionava la naturalezza "senza affettazione, secondo le regole della convenienza (*bienséance*) e del buon senso. Le frasi troppo studiate, uno stile troppo fiorito, le maniere troppo compassate, le belle parole (*beaux mots*), i termini troppo ricercati e tutte le espressioni fuori dall'ordinario risultano insopportabili alla vera poesia. Solo la semplicità le conviene, purché sia sostenuta da nobiltà e grandezza; ma questa semplicità (*simplicité*) la conoscono solo le anime nobili"¹⁴. Rapin teorizzerà addirittura una *Rhétorique des Bienséances* che codificherà le regole di quella *convenance*, ossia "proporzione segreta, e in certa misura impercettibile, di tutti i tratti del discorso con l'argomento, la quale costituisce tutto il pregio, la grazia, e tutta la bellezza di ciò che viene detto, [e che] fa in modo che non si possa pensare né dire nulla che non sia bello e gradevole"¹⁵.

Questi (e altri) intrasgredibili precetti della poetica classicista vennero ereditati dal secolo successivo, ed è risaputo

¹² D. Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, II, Paris, Colin, 1962, p. 38.

¹³ D. Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, cit., rispettivamente pp. 219-220 e 3.

¹⁴ R. Rapin, *Réflexions sur la Poétique en général*, XXVII, in *Œuvres, qui contiennent les Réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire et la philosophie*. Nouvelle édition, la Haye, 1725, t. II, p. 142; gli scritti letterari di Rapin, morto nel 1687, apparvero in varie raccolte postume, a partire dal 1693.

che lo stesso Voltaire non si stancherà mai di proclamare la propria incondizionata ammirazione per il *Grand Siècle* di Luigi XIV, durante il quale “il buon gusto, in ogni genere, stabilì il proprio impero”, e per questo egli aveva dedicato buona parte delle proprie ricerche storiche a quel secolo: “esso è il mio eroe, ancor più dello stesso Luigi XIV, per quanto si debba rispetto e riconoscenza alla sua memoria”¹⁶. E in effetti i canoni e i valori del buon gusto settecentesco ribadiscono — almeno formalmente — i valori estetici del passato. La *bienséance* in particolare assurgerà a universale criterio di giudizio, tanto da trascendere l’ambito strettamente estetico: essa veniva solitamente definita come “la convenienza dei discorsi, o delle azioni, in base al rapporto che hanno con le persone, l’età, il sesso, i tempi e i luoghi, a seconda delle consuetudini e dei riguardi stabiliti dalla società” — e qui non è pertinente soffermarsi a osservare che verso la metà del XVIII secolo, ossia negli stessi anni in cui Rousseau apriva le ostilità contro la corruzione dell’originaria natura umana prodotta dalla civiltà, si cominciava a sentire questa convenienza non più come un indiscusso valore etico, o meglio sociale e mondano, ma già anche come una “maschera della virtù: essa fa mostra di sentimenti che non prova, e nasconde con cura i reali difetti”¹⁷. Per limitarsi invece all’ambito propriamente letterario, sarà sufficiente rammentare la generica, e per nulla originale, definizione di *bienséance* fornita nel 1730 da Balthasar Gibert, che dal 1688 insegnò retorica per più di mezzo secolo al collegio Mazarin di Parigi: essa costituisce “il momento essenziale nell’Elocuzione”, e benché egli ammettesse senza grandi imbarazzi (“senza preoccuparci di una definizione precisa”) che “bisogna riconoscere che la *Bienséance* viene sentita meglio di quanto non la si possa spiegare, e sembra sfuggire, quanto se ne vuole fornire l’idea, simile alla lanugine che ricopre certi frutti quando sono maturi e costituisce la bellezza, ma che scompare al contatto della mano che li afferra”. Essa in definitiva consiste nella “convenienza dell’Elocuzione con tutto quanto può aver rapporto con questa”¹⁸. E partire da tale premessa, Gibert prosegue

¹⁵ R. Rapin, *Observations sur l'Eloquence des Bienséances*, citato in A. Pizzorosso, *Morvan de Bellegarde e una retorica delle “Bienséances”*, in “Rivista di letterature moderne e comparate”, 1959, p. 263.

¹⁶ Lettera al duca de La Vallière datata aprile 1761 in Voltaire, *Correspondance*, cit., 1980, vol. VI, pp. 356-357.

descrivendo la tradizionale dottrina dei tre stili, che prescrive per ognuno di essi un registro lessicale e un oggetto determinati e peculiari. In un testo del 1757, Voltaire, che detestava l'*esprit de système* in ogni sua manifestazione, semplificherà ulteriormente questo schema ampiamente diffuso e condiviso dai teorici settecenteschi: se rimane indiscutibile che “il genere d’esecuzione che ogni artista deve impiegare dipende dall’oggetto trattato”, tuttavia il sistema dei generi non risulta più così distintamente articolato come nel passato si poteva ritenere che fosse, poiché “ogni genere di stile comprende le proprie diverse sfumature”, potenzialmente infinite, ma che Voltaire per amore di economia riduce a due: “il semplice e l’alto (*relevé*)”. La *bienséance* risulta un valore al contempo universalmente necessario e irriducibilmente particolare: infatti, se da un lato “questi due generi, che ne abbracciano tanti altri, hanno bellezze necessarie che sono parimenti comuni a entrambi” — quali “la correttezza delle idee, la loro convenienza, l’eleganza, la precisione delle espressioni, la purezza del linguaggio” —, dall’altro Voltaire stesso riconosce che “tra il semplice e il sublime, vi sono numerose sfumature”. E benché sia “l’arte di assortirle che contribuisce alla perfezione dell’eloquenza e della poesia”, egli non si cura qui di fornire i criteri in base ai quali questo assortimento possa produrre i migliori risultati¹⁹.

Nelle voci letterarie dell’*Encyclopédie* redatte da Marmontel viene ribadita la distinzione tra gli stili, approssimativamente conforme — benché meno rigida — al classico sistema dei generi. Con l’espressione “analogia dello stile” Marmontel intende infatti “l’unità di tono e di colore”: “il linguaggio ha differenti toni, quello del popolo minuto, quello delle persone colte, quello del bel mondo e della corte, che viene chiamato *familiare nobile*, quello dell’alta Eloquenza, quello della Poesia eroica; e in tutti questi un’infinità di gradazioni e di sfumature che variano a seconda delle epoche, delle condizioni e dei costumi”. Lo stile dunque,

¹⁷ D.-P. Chicaneau de Neuville, voce “Bienséance” in *Dictionnaire philosophique, portatif, ou introduction à la connoissance de l’homme*, Lyon, 1756 [1 ed. 1751], p. 35.

¹⁸ Citiamo da un’edizione postuma: *La Rhétorique, ou les Règles de l’Eloquence*, par M. Gibert, Ancien Recteur de l’Université, l’un des Professurs de Rhétorique au College de Mazarin, Paris, 1749, l. III, chap. VI, *De la Bienséance dans le Discours*, pp. 489-490; il trattato era stato originariamente redatto in latino col titolo *Rhetorica iuxta Aristotelis doctrinam dialogis explanata*, che garantisce a sufficienza della sua impostazione classicista.

¹⁹ Cfr. Voltaire, voce “Genre de style” del *Dictionnaire philosophique*, in

per essere “omogeneo senza uniformità” — onde evitare la “monotonia” —, deve essere arricchito da quella “varietà dei movimenti e delle immagini [in cui] consiste la varietà dello stile. I differenti toni di cui parlo sono per la lingua quello che i diversi modi sono per la musica: ogni modo ha il proprio sistema di suoni analoghi tra loro, così come ogni stile ha una cerchia di parole, di espressioni e di figure che gli convengono, molte delle quali non convengono che a esso. È in questa cerchia che la penna dello scrittore deve esercitarsi: e quanta più libertà, varietà, facilità essa riesce a conservare, tanta maggiore è, in questi ristretti limiti, la varietà dello stile”. Bisogna tuttavia aggiungere che già verso la metà del secolo un autore come Marmontel, ben poco originale come teorico, sentiva comunque una sorta di disagio al cospetto di queste interdizioni che vietavano le contaminazioni tra stili differenti: “più che per la diversità dei toni, è per l’incertezza e il mutamento continuo dei loro confini, che, quando si scrive, risulta difficile osservare una perfetta *analogia* di stile”; è significativo rilevare che per Marmontel non si tratta di una progressiva instabilità dell’identità generica (sarebbe un anacronismo preromantico), ma dell’effetto di un affinamento del gusto, poiché “quanto più la lingua si forbisce, e il gusto si purifica, tanto più i diversi stili si dividono, e il loro cerchio si restringe. Siccome il gusto distribuisce i termini e le espressioni peculiari a ciascuno di loro, una parte della lingua viene riservata a ognuna della classi di cui abbiamo parlato [...]. Molti rimpiangono la lingua di Amyot o di Montaigne, in quanto più ricca e più feconda: è che essa ammetteva tutti i toni; ma li confondeva tutti. Il gusto, che li ha distinti, ha reso l’arte di scrivere più difficile, ma più dotta, più abile a esprimere ogni cosa”²⁰. In queste affermazioni Marmontel denuncia i suoi debiti con la tradizione classicista, in particolare con il suo modello, Voltaire, per il quale il gusto era la capacità di distinguere nella bellezza le differenti sfumature: “nulla deve sfuggire alla prontezza del discernimento; ed è anche questa un’altra affinità del gusto intellettuale, di questo gusto per le arti, con il gusto sensibile, poiché l’intenditore sente e riconosce immediatamente la miscela di due liquori e l’uomo di gusto, il conoscitore coglierà con un

Œuvres complètes, ed. Moland, Paris, Garnier, 1879 [rist. an. Nendeln, Kraus reprints, 1967], vol. XIX, pp. 248-249; si tratta di un testo originariamente apparso nel t. VII dell’*Encyclopédie*.

rapido colpo d'occhio la fusione di due stili, coglierà un difetto a fianco di una finezza"²¹.

Benché i precetti della retorica del secolo precedente venissero tramandati da un manuale all'altro, le regole come tali cominciavano a essere destituite del loro valore normativo. Pur non mancando di prescrivere ai suoi allievi i principi della *clarté*, dell'ordine, della semplicità, riassunti nell'eterno luogo comune secondo cui "lo stile è una serie di locuzioni e di espressioni adeguate a rendere i pensieri e i sentimenti in maniera conveniente all'argomento trattato", un autore minore come il padre oratorio Jean-Pierre Papon, che per certo non può essere indicato come un innovatore (né egli pretendeva di esserlo), riconosceva che "le regole fanno difetto quando si tratta di indicare la strada allo spirito": la *délicatesse d'esprit* si sottrae all'insegnamento, poiché "è un talento della natura. Tutto ciò che possiamo fare consiste nel regolarne l'uso". Al gusto — manco a dirlo — viene dunque demandato il compito di "dirigere i talenti, poiché esso ne è l'anima"²². L'oscuro Papon si ritrova così a fianco di uno dei più originali protagonisti della stagione illuminista, il presidente de Montesquieu, il quale, in un frammento rimasto inedito (ma da collegare alla stesura della incompiuta voce sul "gusto" redatta verso la metà degli anni Cinquanta per l'*Encyclopédie*), affermava che "l'arte dà le regole, e il gusto le eccezioni; il gusto ci rivela in quali circostanze l'arte debba sottomettersi, e in quali altre circostanze esso debba essere sottomesso"²³. E ancora Marmontel ripeterà che le regole (che egli nondimeno non trascura di fornire) sono "come leggi, che 'la lettera uccide e lo spirito vivifica'", avendo avuto cura in precedenza di chiarire che "in fatto di gusto, vi sono due giudici da consultare e da conciliare tra loro": uno è il *bon sens*, "arbitro della verosimiglianza, della convenienza, del disegno, dell'ordine, dei reciproci rapporti, tanto della causa con l'effetto che dell'intenzione con i mezzi impiegati", e come tale è "di competenza della ragione" e quindi le regole che da esso promanano sono "invariabili come lui"; mentre l'altro giudice, il sentimento,

²⁰ J.-F. Marmontel, voce "Analogie du style" in *Éléments de littérature*, in *Œuvres complètes*, Paris, 1787, vol. V, pp. 202-203, 204-205 e 205-206.

²¹ Voltaire, voce "Gusto", in *Il Tempio del Gusto, e altri scritti*, cit., p. 104.

²² J.-P. Papon, *L'art du poëte et de l'orateur*. Nouvelle Rhétorique à l'usage des collèges, précédée d'un Essai d'Education, Lyon, 1768 [I ed. 1765], rispettivamente pp. 304 e 255.

risulta irriducibilmente individuale, in quanto connesso alla disposizione degli organi di senso e ai loro effetti sull'intelletto²⁴. Questa irrisolutezza tra le certezze della ragione classica e le istanze relativizzanti del sentimento si trova sintetizzata in una formula, che oggi suona compromissoria, fin quasi contraddittoria, ma che all'epoca doveva apparire assai poco problematica: "le regole fondamentali sono un numero ristretto, e sono le medesime per tutte le nazioni civilizzate. Quelle di dettaglio invece variano all'infinito a seconda dei costumi, del gusto e dello spirito dei popoli"²⁵. Non si deve tuttavia dimenticare che, fin dall'inizio del secolo, l'autorevole abate Dubos, malgrado i tanti precetti dispensati nelle sue celebri *Réflexions*, aveva nondimeno ammesso che quella che egli chiamava *Poésie du stile* non è riducibile alla correttezza nell'applicazione delle regole²⁶.

Se ne è concluso, in maniera forse troppo drastica, che "il pensiero del XVIII secolo rendeva impossibile l'apparizione di una nuova *Arte poetica* [di tipo normativo, sul modello di Boileau]. Se la regola esiste, ha soltanto un valore relativo ed è veramente di aiuto solo per i talenti di secondo ordine. Se essa esiste, forse esiste solo per una nazione limitata e per un'epoca determinata". L'ultima allusione si riferisce alle teorie relativistiche sull'influsso che il clima e le tradizioni e i costumi nazionali avrebbero sulla mentalità degli uomini, e in particolare sulla creatività degli artisti; benché diffuse presso autori importanti quali Fénelon, Dubos, Fontenelle, Montesquieu, tali teorie, che Folkierski nella sua prospettiva storicista considera "avanzate per l'epoca", erano proprio per questa ragione "alquanto rare". Pur ribadendo le proprie conclusioni, Folkierski osserva incidentalmente che il XVIII secolo dal punto di vista della teoria poetica si presenta in termini contraddittori: "teorie rivoluzionarie a sprazzi, pratica del tutto classica"²⁷. Questa contraddizione (che forse dipende dal punto di vista fortemente influenzato dal modello storicista) attende tuttavia di essere indagata, mostrando in quale misura questa incontestabile discrasia

²³ L. Sécondat de Montesquieu, *Essai sur le goût*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1958, vol. II, p. 1260.

²⁴ J.-F. Marmontel, voce "Règles" in *Éléments de littérature*, in *Œuvres complètes*, cit., rispettivamente pp. 35 e 30-32.

²⁵ J. Lacombe, *Le spectacle des beaux-arts; ou considerations touchants leur nature, leurs objets, leurs effets et leurs règles principales*, Paris, 1758 [I ed.], p. 86.

tra teoria e prassi non venisse formulata teoricamente, ma operasse implicitamente, sordamente, all'interno della poetica classicista, informata ai valori del razionalismo del secolo precedente, e tuttavia ancora dominante.

Sarebbe pressoché impossibile, oltre che del tutto irrilevante, ripercorrere e stabilire in dettaglio la trama di derivazioni (magari plagiarie) che legano tra loro i testi citati in precedenza, e gli innumerevoli altri coevi che si potrebbero esibire. Ciò che mette conto rilevare è invece come, a metà del Settecento, fossero le nozioni quasi ineffabili di gusto e di *esprit* a destabilizzare dall'interno il sistema normativo della tradizionale *ars rhetorica*: è evidente infatti che la retorica non viene posta in discussione come ordine del discorso, il cui sistema al contrario viene sempre ribadito, in linea di principio; la necessità di un'arte che prescriva le regole che garantiscono al discorso la chiarezza, piacevolezza e precisione, cui gli autori settecenteschi continuavano ad ambire, era sentita come ovvia e insostituibile. E tuttavia proprio il buon gusto si deliziava delle eccezioni, di quei minimi scarti rispetto alla norma che costituivano il tratto originale di ogni *ouvrage d'esprit*: se l'arte prescrive le regole universali dell'elocuzione, il buon gusto è un discernimento particolare capace di cogliere e delibare quelle *nuances* che costituiscono il pregio e l'originalità di ogni singola opera. Il buon gusto infatti non solo dipende dalla finezza di spirito del singolo *connaisseur*, ma permette di riconoscere quella sorta di "arte a sé stante per ogni opera (*art à part pour chaque ouvrage*)"²⁸ che l'artista di genio sa infondere in ogni singola creazione. Di conseguenza, non conoscere la regola astrattamente universale, ma riconoscere e sapere apprezzare l'esempio concreto, risultava preferibile, poiché "quasi tutte le arti sono state gravate di un numero prodigioso di regole, la maggior parte delle quali è inutile o falsa. Ovunque si trovano lezioni, ma ben pochi esempi [...]. Ci sono cento poetiche contro una poesia"²⁹. L'esempio, fornito dalla viva e individuale esperienza estetica (nonché mondana), poteva quindi costituire la via

²⁶ Cfr. J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1719 [I ed.], in part. vol. I, pp. 263-264, e sect. XXXII, *De l'importance des fautes, que les Peintres et les Poètes peuvent faire contre leur règles*.

²⁷ W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, Paris, Champion, 1925, pp. 168-169; sulla questione delle regole cfr. P. I, Chap. IV, pp. 135-169. Folkierski cita al proposito l'eruditissimo studio di D. Mornet, *La question des règles au XVIII^e siècle*, in "Revue d'Histoire littéraire de la France", 1914, pp.

d'accesso privilegiata ai piaceri dell'arte: "il miglior modo per imparare l'uso che si deve fare dello spirito consiste nel leggere quel ristretto numero di opere valide e di genio che sono reperibili nelle lingue colte e nella nostra"³⁰. In base a quale criterio Voltaire riuscisse poi a identificare questo "ristretto numero di opere valide" non è qui importante stabilire. Né sembravano curarsene troppo nemmeno i suoi contemporanei: anche per Condillac l'eleganza, elemento essenziale nella valutazione di un'opera letteraria, risultava indefinibile, e nondimeno, "come è dato ad alcune persone di essere modelli di quelle che chiamiamo maniere eleganti, così è concesso ad alcuni scrittori di essere, nel loro genere, dei modelli di ciò che chiamiamo stile elegante, e i loro scritti stanno per noi in luogo delle regole"³¹. La regola non era un principio posto astrattamente, ma una pratica concreta da imitare, per quanto possibile.

Il pensiero estetico settecentesco porta a compimento quel processo descritto con la consueta precisione e concisione da Roland Barthes, per il quale già alle soglie dell'età classica (ossia verso la metà del XVII secolo) la retorica risultava "trionfante e moribonda", attribuendo a Pascal la responsabilità di questa svolta. Alludendo con ogni probabilità all'opuscolo pascaliano risalente al 1658 circa, dal titolo *De l'esprit géométrique et de l'art de persuader*³², Barthes osservava che "Pascal chiede una retorica (un' 'arte di persuadere') mentalista, sensibile, come per istinto, alla complessità delle cose (alla 'finezza'); l'eloquenza non consiste nell'applicare al discorso un codice esteriore, ma nel prendere coscienza del pensiero che nasce in noi, in modo da poter riprodurre tale movimento quando parliamo all'altro, conducendolo verso la verità, come se la scoprisse

241-268 e 592-617.

²⁸ L. Sécondat de Montesquieu, *Essai sur le goût*, in *Œuvres complètes*, cit., loc. cit.

²⁹ Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, in *Œuvres complètes*, cit., 1877, vol. VIII, p. 305; scritto originariamente in lingua inglese, *An Essay upon the civil war of France [...] and also upon the epic Poetry of the European Nations* e apparso nel 1727 (durante l'esilio londinese), venne successivamente tradotto dall'abate Desfontaines, quando i suoi rapporti con Voltaire non si erano ancora deteriorati. Questa versione francese è quella che si legge usualmente nelle raccolte delle opere complete voltairiane.

³⁰ Voltaire, voce "Spirito", in *Il Tempio del Gusto, e altri scritti*, cit., p. 142; Samuel Formey analogamente scrisse nell'*Avant-propos* ai suoi *Conseils pour former une bibliothèque peu nombreuse, mais choisie* apparsi nel 1746: "Dopo la conversazione, per coltivare lo spirito, e per impiegare il tempo che fugge,

egli stesso, da sé; l'*ordine* del discorso non ha caratteri intrinseci (chiarezza o simmetria³³); esso dipende dalla natura del pensiero, alla quale, per essere 'corretto', il linguaggio deve conformarsi"³⁴. In realtà la retorica come arte di ordinare e ornare il discorso persisterà ancora a lungo, e non solo nelle scuole, dirette per lo più dai gesuiti. E d'altronde l'antiretorica stessa potrà prosperare proprio negli interstizi, nelle zone d'ombra e d'incertezza, che il sistema retorico non poteva e forse non si curava nemmeno troppo di disciplinare. Il classicismo residuo che dominò buona parte del XVIII secolo, se da un lato riprese, irrigidì e, in certa misura svuotò di contenuto, le tradizionali convenzioni della retorica di scuola, dall'altro concedette all'antiretorica ampi margini di gioco: come è stato suggerito, l'antiretorica ha potuto penetrare all'interno dell'ordine retorico grazie alla nozione discretamente vaga di *je ne sais quoi*³⁵. Il margine di discrezionalità nel giudizio che questa concedeva alla "soggettività ingegnosa" contribuì in maniera tacita quanto determinante a disarticolare quel sistema di norme che garantiva che taluni "caratteri intrinseci" del discorso retorico, nonché poetico, venissero applicati, riconosciuti e apprezzati senza ragionevoli incertezze.

È probabile che Helvétius esagerasse presentando, nel 1758, l'*esprit* — oggetto della sua opera omonima — come un argomento non solo interessante, "ma perfino nuovo"³⁶: era infatti ormai almeno un secolo che moralisti, filosofi, letterati indicavano in esso la facoltà suprema dell'*honnête homme*, nella quale l'acutezza immaginosa dell'ingegno barocco si coniugava, in maniera più o meno ambigua e forzata, con la chiarezza e l'evidenza del *bon sens* cartesiano. Nondimeno è vero che le nuove generazioni di *philosophes* (Helvétius per primo) tendevano ad attribuire

non vi è alcun mezzo più utile della Lettura", citiamo da un'edizione berlinese del 1755, p. XIX.

³¹ É. de Condillac, *Observation sur le style poétique*, in *Traité de l'art d'écrire*, cit., pp. 383-384.

³² Cfr. B. Pascal, *De l'esprit géométrique et de l'art de persuader*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1954, pp. 575-604, in cui si contrappone la *connaissance de l'esprit* al *sentiment* (o ai *désirs*) du cœur, in particolare pp. 592-594.

³³ Si pensi alla celebre *pensée* pascaliana (n. 23 ed. Brunschvicg): "le parole diversamente disposte danno un senso diverso, e i sensi diversamente disposti danno un effetto diverso".

³⁴ R. Barthes, *L'ancienne rhétorique*, in *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 116. Questa pagina è stata commentata da L. Bornscheuer, in

all'*esprit* una funzione che faceva di esso una facoltà sempre più autonoma, sempre meno vincolata alle convenzioni e al sapere tramandati dalla tradizione: da elegante ornamento mondano, l'*esprit* si veniva trasformando in strumento di emancipazione intellettuale, a disposizione di quanti fossero disposti a seguire l'esortazione oraziana (che per Kant notoriamente costituirà la divisa dell'illuminismo): *sapere aude*. Le norme scolastiche della *dispositio* non potevano che risultare limitative per una facoltà che per Helvétius era "null'altro che un accostamento di idee e di combinazioni nuove. Se, in ogni genere, fossero state realizzate tutte le combinazioni possibili, non vi si potrebbe più apportare né invenzione né spirito; si potrebbe essere esperti (*savant*) in quel genere, ma non spiritosi (*spirituel*)"; e quando si conclude affermando che "lo spirito dunque presuppone sempre l'invenzione"³⁷, è fin troppo evidente che non si sta affatto parlando dell'*inventio* retorica. Tra le innumerevoli sfumature semantiche implicite nel termine *esprit*, e che costituiscono l'argomento del quarto discorso dedicato da Helvétius ai *Différents noms donnés à l'esprit*, la finezza non è certo la più trascurabile: l'*esprit fin* è quello capace di produrre, e di cogliere, una *idée fine*, la quale a sua volta si caratterizza per la sua capacità di creare sottili e sorprendenti associazioni tra idee e oggetti tra loro distanti³⁸.

La sottigliezza e la libertà dell'*esprit* sembravano dunque sovvertire le (peraltro ineffabili) *bienséances* prescritte all'*ordo sermonis*: ma sebbene un retore ortodosso come Rapin denunciassero ogni affettazione come inadatta al dettato poetico, e lo stesso Voltaire si conformasse a questa opinione ritenendo che l'*esprit* non fosse *à-propos* nella "grande arte", non mancarono certo nel Settecento generi poetici riconosciuti e codificati, nei quali tale *esprit* poté comunque esprimersi più liberamente. Senza menzionare la scrittura in prosa (romanzi, dialoghi, *pamphlets*), che l'arte retorica classica non codificava nemmeno, alcuni generi minori tradizionali costituirono il luogo al contempo istituzionale e defilato in cui l'*esprit* poteva prendere legittimamente forma: in primo luogo si pensi all'epigramma.

Retorica e paradigmi antropologici, Modena, Mucchi, 1991, pp. 41-47, il quale suggerisce perfino di anticipare la data di emergenza di questa "antiretorica", portandola all'inizio del XVI secolo in concomitanza con l'affermarsi dell'umanesimo.

³⁵ Cfr. L. Bornscheuer, *op. cit.*, pp. 45-46.

Non fosse altro che per rispetto a una gloriosa tradizione, la forma epigrammatica non poteva non trovare accoglienza nel sistema dei generi del classicismo. Bisogna quantomeno menzionare il *Traité de l'épigramme* di Guillaume Colletet, originariamente apparso nel 1653 in appendice alla sua raccolta di epigrammi e successivamente inserito nell'*Art poétique* (1658). In questo trattatello si trovano già formulati con chiarezza tutti gli elementi costitutivi del genere epigrammatico, ereditati peraltro dall'autorevole tradizione rinascimentale, in particolare dalla poetica dello Scaligero, che li desumeva da autori quali Catullo e Marziale, e che si ritroveranno senza modificazioni di rilievo nei testi dei teorici del secolo successivo: la brevità (che deriva dal fatto che in origine l'epigramma era propriamente un'iscrizione, un'epigrafe³⁹) la sottigliezza, l'acutezza, la grazia, sono le qualità che devono garantire quella rapidità e scorrevolezza nel trattamento del soggetto che può essere costituito da un tratto personale, un'azione, o un motto di spirito, in modo tale che il lettore provi al contempo diletto e soprattutto sorpresa. La brevità viene in particolar modo raccomandata (insieme all'arguzia che sorprende): per il resto non vi è forma metrica né argomento, “serio, burlesco, faceto e melanconico”, che non possa essere utilizzato, benché “il mediocre, o piuttosto il basso e il medio, sia più consueto per esso, e perfino più conveniente (*convenable*)”⁴⁰.

Malgrado l'autorità di Catullo, di Marziale o dei poeti greci dell'Antologia palatina, l'epigramma era tuttavia destinato a rimanere un genere minore — e non solo per le sue ridotte dimensioni. Boileau, la cui somma autorità offuscherà quella dell'*Art poétique* di Colletet, dopo aver descritto le peculiarità dell'egloga, dell'elegia, dell'ode e del sonetto, si sofferma brevemente sull'epigramma, ma solo per farne una sorta di battuta spiritosa versificata:

*L'épigramme, plus libre en son tour plus bornée,
N'est souvent qu'un bon mot de deux rimes ornée.*
(*Art poétique*, II, 103-104)

³⁶ C.-A. Helvétius, *De l'esprit, Préface*, in *Œuvres complètes*, Londres, 1781, t. I, p. LXIX.

³⁷ *Ibid.*, p. 311.

³⁸ *Ibid.*, p. 315.

³⁹ A suo tempo anche Voltaire non mancherà di ricordare questa origine in apertura della voce “Épigramme” del *Dictionnaire philosophique*: “questa parola

In realtà la forma epigrammatica fornisce a Boileau l'occasione per denunciare quel concettismo che, affermatosi nella poesia francese nel corso dei primi decenni del Seicento, aveva preso il nome di *préciosité*. I versi 105-122 del secondo canto si risolvono in una invettiva contro l'abuso nella poesia francese delle *pointes* manieriste, di provenienza italiana e spagnola: nessun genere venne risparmiato dal loro *nombre impétueux* (II, 110), né il sonetto né il madrigale né l'elegia né la prosa oratoria; e persino l'eroe tragico, così come il pastore bucolico, ricorsero a essa (*eut soin de s'en parer*, II, 115). La conclusione è che, con il formarsi del buon gusto (ovvero del gusto classicista), la *pointe*, in quanto incongrua sia rispetto allo stile nobile della tragedia che a quello più umile, meno ornato, degli altri generi poetici minori, venne progressivamente bandita dallo stile *des discours sérieux* in nome della *raison outragée* (II, 123-124),

*Et, dans tous ces écrits la déclarant infâme,
Par grâce lui laissa l'entrée en l'épigramme*
(II, 125-126)⁴¹.

Con queste premesse, all'epigramma non poteva dunque essere concessa una dignità letteraria pari ad altri generi poetici. Su di esso, peraltro gravava non solo la condanna propriamente stilistica di Boileau, ma anche quella moralistica di Pierre de Villiers, un gesuita entrato in seguito nell'ordine dei benedettini, autore di un poema apparso nel 1682, intitolato *l'Art de prêcher*, e ai suoi giorni tanto fortunato che se ne contano una trentina di ristampe nel corso di meno di un secolo: Boileau lo chiamava il "Matamoros di Cluny" a causa della durissima censura contro l'uso letterario della satira contenuta nel *Traité de la satire*. In questa opera del 1695, avendo rammentato con tono di riprovazione che "la licenza dell'epigramma"⁴² era stata ereditata dal paganesimo, egli denunciava gli effetti nefasti che essa poteva produrre, diffondendo l'irrisione del prossimo, la malignità, la calunnia, e altre nequizie poco cristiane, sotto il gradevole velo dell'arguzia e del

significa propriamente *iscrizione*; pertanto un epigramma doveva essere breve", in *Œuvres complètes*, cit., 1878, vol. XVIII, p. 558.

⁴⁰ G. Colletet, *L'Art poétique I. Traité de l'épigramme et Traité du sonnet*, Genève, Droz, 1965, qui p. 69; cfr. anche pp. 31, 75-76, 21-25 (sulle sue origini),

divertimento. E d'altronde Villiers, che come tutti i censori dimostra di avere un'ampia conoscenza dell'oggetto della propria indignazione, ben sapeva che "a fatica si può trovare un buon epigramma tra quelli che non sfruttano la satira [...]. Quella che viene chiamata una 'battuta di spirito' (*bon mot*) o una Pasquinata sembra insipida se in essa non viene attaccata la reputazione del prossimo"⁴³. Sarebbe cosa legittima e anzi meritoria contribuire a correggere i difetti degli altri, e la satira impiegata con delicatezza e in buona fede potrebbe perfino risultare un mezzo efficace, ma — argomenta il buon Padre che prudentemente avoca a sé e ai propri confratelli questo compito così edificante e ingrato — l'epigramma non può essere utilmente impiegato a questo scopo in quanto "il principio che ha fatto nascere questo genere di opere, e gli effetti che esse producono sono parimenti contrari alla correzione, poiché tendono a denigrare più le persone che i vizi"⁴⁴. La condanna di Villiers colpisce tuttavia l'epigramma anche nel suo aspetto letterario, in quanto è proprio la piacevolezza della forma poetica che ne rende altresì attraente il pernicioso contenuto: "pretendere che la tornitura ingegnosa di questi epigrammi e di queste canzoni corregga il veleno della maldicenza che vi è espressa, significa volerli giustificare proprio in nome di ciò che maggiormente li condanna. La maldicenza non è mai un male peggiore di quando si presenta in modo tale da essere ascoltata e ripetuta. Tale è la maldicenza espressa con arguzia che si trova negli epigrammi e nelle canzoni: lo spirito con cui essa viene tornita induce ad ascoltarla; la si raccoglie quando la si è ascoltata con piacere, e la si raccoglie tanto più facilmente quanto minore è il numero di parole in cui è racchiusa. Chi l'ha facilmente raccolta fa fatica a non cedere alla facilità di ripeterla, e così passando di bocca in bocca, essa si diffonde ovunque"⁴⁵.

Senza mettere in discussione questa duplice condanna, un autore non meno rispettoso delle *bienséances* classiche come Rapin ammetteva che, per quanto "l'epigramma [sia]

86-95 (su Catullo e Marziale).

⁴¹ Cfr. II, 127 sgg. in cui Boileau concede nell'epigramma il ricorso alla *pointe*, "pourvu que sa finesse, éclatant à propos, / Rouât sur la pensée, et non pas sur les mots" (sott. ns.). Per Colletet invece era la *pointe* finale a dare vigore e valore all'epigramma, purché l'autore sapesse condurre a essa con "naturalità", cfr. *Traité de l'épigramme*, cit., sect. XIV e XV, pp. 78-83.

⁴² P. de Villiers, *Traité de la satire*, où l'on examine comment on doit reprendre son prochain, et comment la satire peut servir à cet usage, Paris, 1695

di tutte le opere in versi che l'Antichità ha prodotto il meno considerevole", esso tuttavia "non manca di avere una sua bellezza"⁴⁶. Immancabilmente egli cita come modelli Catullo e Marziale (con una dichiarata preferenza per il primo⁴⁷), limitandosi a fare il nome di François Maynard tra i moderni: "è un genere di versi in cui si hanno avuto scarsi successi: infatti è un colpo felice farne con buona riuscita. Un epigramma vale poco, quando non è ammirevole, ed è così raro comporne di ammirevoli, che è già molto averne composto uno in una vita"⁴⁸. È chiaro da queste parole come l'epigramma venga considerato un genere assai più aleatorio rispetto ad altri più nobili: essendo una sorta di *bon mot* rimato, una sua codificazione risulta più difficile poiché dipende strettamente dalla vivacità e dalla finezza di spirito di colui che lo compone, e allo spirito, *subtil* per definizione⁴⁹, risulta difficile prescrivere regole. Infatti "il difetto più universale di queste piccole composizioni in versi [che comprendono anche i madrigali, i rondò, le canzoni, compresi i sonetti], è che vi si vuole mettere troppo spirito. È il vizio solito degli Spagnoli e degli Italiani, che cercano sempre di dire le cose con finezza. Non è un carattere tanto bello, perché si smette di essere naturali non appena si pretende di avere dello spirito"⁵⁰. E tuttavia per riuscire l'epigramma esige che l'autore vi faccia comunque sfoggio di acutezza e di originalità. Sulla scorta dell'autorità di Dubos, secondo il quale gli epigrammi colpiscono solo per la novità quando consistono in meri giochi di parole o in sottintesi maliziosi, Lacombe affermava che essi, come i *bons mots* e altre *beautés de stile*, "possono anche suscitare il riso, ma non produrranno mai un'impressione pari al comico di situazione e non piaceranno mai così costantemente"⁵¹.

[I ed.], p. 272.

⁴³ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 278. Già Colletet deprecava quest'uso calunnioso dell'epigramma (cfr. *Traité de l'épigramme*, cit., sect. XVIII *De la moderation des poètes épigrammistes*, p. 102), richiamandosi a Marziale, X, 33, 10: *parcere personis, dicere de vitiis*.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 274-275; su ciò, benché riferito più al comico in generale che alla forma epigrammatica in particolare, cfr. anche B. Lamy, *Rhétorique, ou art de parler*, cit., in particolare l. V, cap. XVI, *Comment on peut donner du mépris des choses qui sont digne de risée*.

⁴⁶ R. Rapin, *Réflexions sur la Poétique en particulier*, XXXI, in *Œuvres*, cit., p. 210.

⁴⁷ "Egli si sforzò di racchiudere un pensiero naturale in un giro di parole deli-

La commedia, pur di livello stilistico inferiore alla tragedia, godeva da secoli ormai di una tradizione che l'aveva nobilitata come genere canonico. Il comico d'intrigo quindi, elaborato in strutture drammatiche codificate, analoghe in ciò a quelle tragiche, non cessa di essere piacevole anche quando viene meno la prima sorpresa, che invece contribuisce in maniera determinante (e perfino esclusiva secondo Lacombe) al successo di un epigramma, il cui valore non potrebbe sopravvivere alla meraviglia e al divertimento immediato ed effimero che, nei casi migliori, riesce a suscitare. E inoltre Lacombe, sostenitore (ovviamente) del primato della naturalezza, faceva osservare che nelle commedie "non si ride affatto di una cosa detta con eleganza; la minima affettazione distrugge l'illusione; non bisogna che il Poeta appaia, mentre deve mostrare solo i personaggi. Ogni bellezza fuori luogo smette di essere bellezza: in conclusione, come ha detto molto bene Gresset: 'Lo spirito che si pretende di avere rovina quello che si ha'"⁵².

L'epigramma invece condivideva con l'*esprit* che lo innervava una certa indefinibile estemporaneità, la quale, benché solo apparente, lo rendeva un genere piuttosto frivolo: non a caso questi brevi componimenti venivano sovente chiamati *pièces fugitives*. D'altronde, era opinione corrente, come già rivelano le parole di Rapin e la citazione di Gresset, che l'*esprit* stesso, per non perdere la propria vivacità e prontezza, "esige di essere coltivato con moderazione: troppo studio l'opprime, e rende le conoscenze confuse; la carenza di esercizio lo fa illanguidire; la riflessione lo nutre, e rende le idee chiare e distinte"⁵³. Insieme al sacro rispetto della convenevolezza, il Settecento ricevette in retaggio dal *Grand Siècle* questo senso della misura, che anche all'*esprit* prescriveva la moderazione del *nilhil magis*, onde evitare di cadere nell'ampollosità concettosa del preziosismo, come coloro che "credono di rendere brillanti i propri difetti ricorrendo all'originalità (*singularité*)"; Duclos, del quale d'Alembert diceva che era "l'uomo con più spirito in un tempo dato", deprecava il fatto che costoro "non vogliono né fare né dire nulla che non si allontani dalla semplicità (*simple*); e malauguratamente quando si cerca lo straricato e con la semplicità di un'espressione molto tenera", in *ibid.*; evidentemente il probò (o ipocrita) Padre gesuita finge qui di ignorare quella serie non trascurabile di epigrammi del *Liber* catulliano cui mal si attaglierebbe la sua definizione.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 211.

⁴⁹ Cfr. D. Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, IV, Paris, Colin, 1962 p. 115

dinario si trovano solo insulsaggini. Perfino la persone di spirito non rivelano mai meno spirito di quando si sforzano di averne”⁵⁴. Mentre Papon riprendeva letteralmente un’espressione di Rapin quando ammoniva che “se non si fa attenzione, a forza di voler essere delicati, si cade nella raffinatezza (*raffinement*), difetto consueto di tutti coloro che vogliono avere troppo spirito”, e il *raffinement* conduce al “puerile” (*puéril*). Ancora una volta però risulta “difficile fissare il punto che separa la raffinatezza dal puerile”, e le *nuances* che conducono dall’una all’altro “sono più facili da sentire che da definire”: tutto ciò che se ne può dire è che “il pensiero raffinato [...] è quello che contiene qualcosa di vero; ma attorno al quale si sottilizza tanto che ne conserva soltanto una vana apparenza, che scompare quando lo si esamina più da vicino”⁵⁵. La difficoltà evidentemente consiste nel calibrare la levità dell’espressione, allusiva e arguta, in rapporto all’oggetto di cui si parla: in questo caso la convenevolezza non può essere prescritta da un predefinito sistema di livelli stilistici distinti.

È d’altronde un dato incontrovertibile che, a partire dagli anni della Reggenza, non a caso in concomitanza con il neo-preziosismo riportato in auge dal *persiflage* del teatro di Marivaux e dei romanzi galanti di Crébillon fils, si venisse affermando in Francia un gusto sempre più diffuso per questo genere minore⁵⁶. L’abate Trublet, grande estimatore di Marivaux, nonché di Fontenelle (di cui fu segretario e agiografo), giunse ad ammettere apertamente che “un’opera frivola, ma gradevole, e nella quale vi sia spirito e genio, è preferibile a un’opera dotta, ma inutile, e nella quale vi sia solo erudizione. In generale, lo spirito senza scienza vale più della scienza senza spirito”, e poco conta che la sua prosa suoni oggi leziosa e pedante (d’altra parte non bisogna dimenticare che proprio lo stile di Fontenelle e quello di Marivaux, che a noi paiono monumenti del più artificioso gusto rococò, erano per lui modelli di naturalezza)⁵⁷. Decenni più tardi, Nicolas Bricaire de La Dixmerie,

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 212-213.

⁵¹ J. Lacombe, *Le spectacle des beaux-arts*; cit., p. 126; cfr. J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, cit., t. I, p. 58, dove si cita Marziale come modello.

⁵² *Ibid.*

⁵³ D.-P. Chicaneau de Neuville, *Dictionnaire philosophique, portatif*, cit., p. 100.

stilando un bilancio e un confronto tra *Les deux âges du goût et du génie français sous Louis XIV et sous Louis XV*, notava addirittura che quel genere di composizioni significativamente chiamate *poésies légères* “nascono in Francia come i palmizi in Siria, senza essere coltivati. [...] Sono pochi i nostri poeti, noti come autori di opere più estese, che non si siano cimentati con successo in questo genere gradevole. Sono i loro quadri da cavalletto. Questo genere dunque non è stato abbandonato. Oggi anzi ha acquistato importanza: temiamo però che degeneri. L'arte spinta all'eccesso ha rovinato i giardini: il furore di ragionare rovinerà la nostra poesia. Non basta argomentare, bisogna dipingere. Non basta voler istruire i Francesi, bisogna divertirli”⁵⁸. E mentre la *maxime*, pur nella sua icastica rapidità, poteva legittimamente ambire alla dignità di una saggezza gnomica (di incerta collocazione tra il proverbio popolare, il detto memorabile e l'aforisma morale⁵⁹), l'epigramma sembrò ridursi progressivamente a divertimento di società, costituendosi come un genere particolare: si giungerà infatti a parlare di *poètes de société*⁶⁰. Come l'arte di conversare, quella di comporre e declamare epigrammi apparteneva al novero delle doti mondane richieste dal *savoir vivre*. Secondo La Dixmerie il madrigale, fratello dell'epigramma⁶¹, “è la moneta corrente di tutti i bell'ingegni (*beaux esprits*), e anche i meno ricchi tra costoro di rado ne sono sprovvisti”⁶². Descrivendo il carattere di Thrasille, uomo alla moda fatuo e beffardo, Vauvenargues scriveva che “la sua conversazione è un tessuto di facezie e di epigrammi; non ride dei propri motti di spirito, e ancor meno ride di quelli altrui”⁶³. E vi era chi sentiva la necessità di ammonire le fanciulle perbene contro quel pericoloso *plaisir d'épigrammatiser*, cui uno spirito vivace ma non “coltivato”, ossia non ancora educato

⁵⁴ C. Duclos, *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, chap. IX, in *Moralistes français*, Paris, Didot, 1836, p. 705.

⁵⁵ J.-P. Papon, *L'art du poète et de l'orateur*, cit., pp. 256 e 258; cfr. R. Rapin, *Réflexions sur l'éloquence*, XIV, in *Œuvres*, cit., dove si distingue tra stile freddo e puerile.

⁵⁶ Per quanto concerne la voga del genere epigrammatico all'epoca di Luigi XIV basti rammentare come testimonianza la Scena II dell'Atto III delle *Femmes savantes* di Molière, nella quale il *bel esprit* Trissotin, sciorinando goffi epigrammi, delizia il proprio fatuo uditorio (ma che all'occorrenza, nella persona di Henriette, sa anche farsi beffe di lui).

⁵⁷ N. Trublet, *Des ouvrages d'agrément. En quoi consiste leur mérite*, in *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, cinquième édition corrigée et augmentée, Paris, 1754-1760 [rist. an. Genève, Slatkine reprints, 1968], t. IV, pp. 80-81; il giudizio su Fontenelle e Marivaux si legge nel saggio *Du naturel dans*

al rispetto delle buone maniere, tende irresistibilmente ad abbandonarsi, con il risultato che “una maldicenza viene usualmente ricambiata con una calunnia”⁶⁴.

Indecisa tra il nobile retaggio delle sue origini classiche e le convenzioni del *bon ton* mondano, la forma epigrammatica sembrava dunque adeguarsi più a quell'*esprit du François*, descritto dal luogo comune come “fertile di battute (*saillies*)”⁶⁵, che alle rigorose tassonomie dei trattati di arte poetica. Nessuna forma poetica sembrerebbe infatti più consona a fissare in versi quella “finezza” che per Voltaire si confà particolarmente all’epigramma, nel quale infatti viene espresso per lo più qualcosa di comico, di ridicolo, o quantomeno di arguto, mentre il madrigale richiede una maggiore “delicatezza”, in quanto in esso trovano espressione “sentimenti dolci e piacevoli, lodi fini”⁶⁶. L’epigramma, estremamente libero nelle sue forme metriche, esige tuttavia dal poeta quella finezza che “nelle opere dello spirito, come nella conversazione, consiste nell’arte di non esprimere direttamente il proprio pensiero, ma di lasciarlo facilmente intendere; è un enigma di cui le persone di spirito intuiscano immediatamente la chiave”⁶⁷. Il piacere suscitato da questo genere di opere è analogo al divertimento prodotto da un motto di spirito: per un momento il lettore (l’interlocutore) si sente partecipe dell’intelligenza e dello spirito dell’autore stesso. Si tratta quasi di una forma di urbanità, poiché esprimersi spiritosamente (*spirituellement*) significa non solo inventare un qualche *tour de phrase* nuovo e originale, ma anche un modo di “lasciar scoprire senza fatica una parte del proprio pensiero: è quello che si chiama *finezza*, *delicatezza*; e questo modo è tanto più piacevole in quanto

les Ouvrages d’Esprit, contenuto nel tomo II.

⁵⁸ N. Bricaire de La Dixmerie, *Les deux âges du goût et du génie français sous Louis XIV et sous Louis XV*, ou Parallèle des efforts du Génie et du Goût dans les Sciences, dans les Arts et dans les Lettres, sous les deux Règnes, Amsterdam, 1770 [I ed. 1769], pp. 204 e 216.

⁵⁹ Per una tipologia formale del discorso gnomico cfr. M. T. Biason, *La massima o il “saper dire”*, Palermo, Sellerio, 1990, pp. 17-30.

⁶⁰ Cfr. E.-J. Chaudon, *Bibliothèque d’un homme de goût*, ou avis sur le choix des meilleurs Livres écrits en notre Langue sur tous les genres de Sciences et de Littérature, Amsterdam, 1773 [I ed. 1772], t. I, cap. III, § XIII.

⁶¹ “Con la differenza che il fratello è più dolce e tenero della sorella”, in *ibid.*, p. 200: si rammenti che in francese *épigramme* è sostantivo femminile.

⁶² *Ibid.*, p. 202.

⁶³ L. de Clapier de Vauvenargues, *Essai sur quelques caractères*, § 20 *Thrasille, ou les gens à la mode*, in *Œuvres complètes*, Paris, Hachette, 1968, t. I, p. 306, n. 2 (il passo era stato soppresso dall’Autore).

sollecita e fa valere lo spirito degli altri”⁶⁸.

Se Voltaire dichiarava che l'*esprit* doveva essere accuratamente dosato nelle “grandi opere”, sapeva altresì — memore magari della definizione di Colletet — che “per ben riuscire in queste piccole opere, bisogna possedere uno spirito dotato di finezza e di sentimento, avere armonia nella testa, non elevarsi abbassarsi troppo, e fare in modo di non dilungarsi troppo”⁶⁹. Questa imprescindibile concisione dell’epigramma si rivela assai appropriata a dare forma a quel tipo di idea sfuggente e allusiva che Helvétius chiamava “fine”, perché “sfugge alla penetrazione della maggior parte dei lettori: ed essa sfugge loro quando l’autore salta (*saute*) le idee intermedie necessarie per fare comprendere quella che egli offre loro”⁷⁰, e che in ciò assomiglia molto a quella cui Vauvenargues dava il nome di *saillie*. Quest’ultima addirittura viene collegata etimologicamente con il verbo “saltare” (*sauter*), in quanto una battuta di spirito consiste nel “passare senza mediazioni da un’idea a un’altra che può associarsi a essa; significa cogliere i rapporti tra le cose più lontane, e ciò richiede senza dubbio una certa vivacità e uno spirito agile”. Anche in questo caso l’effetto di questi “passaggi improvvisi e inattesi causano sempre una grande sorpresa”; con la consueta precisione analitica Vauvenargues osserva che questa sorpresa può dare luogo al riso se si tratta di un oggetto divertente, ma anche a sentimenti di ammirazione o elevazione se si tratta di qualcosa di profondo o di grande. Polemizzando con la frivolezza

⁶⁴ B.-C. Gaillard de Gravelle, *L’ami des filles*, Paris, 1761 [I ed., apparsa anonima], p. 143.

⁶⁵ N. Bricaire de La Dixmerie, *Les deux ages du goût et du génie français*, cit. p. 198.

⁶⁶ L’accostamento (giustappositivo) tra madrigale ed epigramma appartiene al novero dei luoghi comuni costantemente ripetuti; lo si ritrova per esempio in Lacombe (*Le spectacle des beaux-arts*, cit., p. 226), che lo sovrappone alla classica giustapposizione tra *esprit* e *cœur*: “come l’epigramma cerca di colpire lo spirito, così il madrigale tende a toccare il cuore”.

⁶⁷ Voltaire, voce “Finezza”, in *Il Tempio del Gusto, e altri scritti*, cit., p. 126; cfr. anche “Eleganza”, *ibid.*, p. 124.

⁶⁸ Citiamo queste parole di Voltaire da una compilazione intitolata *Poétique de Voltaire* (Genève, 1766, qui p. 523), redatta e pubblicata (anonimamente) da Jacques Lacombe, un avvocato divenuto editore che pubblicò in seguito numerose opere di Voltaire, e del quale è già stato citato lo *Spectacle des beaux-arts*. È stata conservata la lettera, datata 29 marzo 1766, con cui Voltaire lo ringrazia del lavoro svolto e della prefazione estremamente lusinghiera, e aggiunge: “dubito che la piccola raccolta che avete voluto fare di tutto ciò che ho detto sulla poesia possa avere una vasta circolazione; ma almeno ha il merito di essere stampata correttamente; merito che manca a tutto ciò che di mio è stato pubblicato” (in *Correspondance*, cit., 1983, vol. VIII, p. 418). Chaudon, nella sua *Bibliothèque d’un homme de goût*

dell'*esprit de société* dominante nei circoli eleganti, egli aggiunge immediatamente che “coloro che non sono in grado di elevarsi o di penetrare con un colpo d’occhio rapporti troppo profondi ammirano solo quei rapporti bizzarri e superficiali (*sensibles*) che le persone di mondo colgono così bene”. Anche Vauvenargues, non manca di deprecare questi fatui uomini di mondo, ossessionati dal dovere mondano di piacere, di essere *hommes aimables*, e che pertanto “hanno spinto più lontano di tutti gli altri questo genere di spirito; ma poiché è difficile per gli uomini non travalicare i limiti del bene, hanno reso il più naturale di tutti i doni un gergo pieno di affettazione. La voglia di brillare gli ha fatto abbandonare deliberatamente il vero e il solido, per correre continuamente dietro alle allusioni e ai giochi di fantasia più frivoli. [...] Questo spirito che credono tanto amabile è senza dubbio molto lontano dalla natura, che ama soffermarsi sugli argomenti che essa abbellisce, e trova la varietà nella fecondità dei suoi lumi, ben più che nella diversità dei suoi oggetti. Un divertimento così falso e così superficiale è un’arte nemica del cuore e dello spirito”⁷¹. La perfetta sintonia che si può constatare tra questa condanna e quelle analoghe, quando non letteralmente identiche, di altri moralisti contemporanei contro gli eccessi della raffinatezza e degli artifici dell'*esprit* non può non suscitare il sospetto — per ricorrere a una litote di cortesia — che si tratti di uno dei *topoi* più ricorrenti nella polemica che la civiltà più colta ed esausta d’Europa (che all’epoca voleva dire: del mondo) si compiaceva di promuovere contro se stessa e i propri valori culturali. A questo punto è poco importante stabilire le ragioni e gli argomenti filosofici che indussero Vauvenargues, o chiunque altro, ad assumere un tono moralistico e deprecatorio, laddove pochi anni prima un autore come Gamaches indicava nel *brillant* una qualità positiva dello stile, descrivendola come “ciò che, nel discorso, serve a mettere in imbarazzo lo spirito, e a causargli una sorta di sorpresa che ne risveglia l’attenzione. Si dà una tornitura brillante a ciò che si dice quando, grazie alle idee accessorie che si fa mostra di connettere alle cose

(cit., p. 221), raccomandava quest’opera che “non è una compilazione informe; è fatta con intelligenza. Vi si trovano metodo, cura e gusto”.

⁶⁹ *Poétique de Voltaire*, cit., p. 524.

⁷⁰ C.-A. Helvétius, *De l’esprit*, cit., p. 315.

⁷¹ L. de Clapier de Vauvenargues, *Introduction à la connaissance de l’esprit*

di cui si parla, si finge di supporle differenti da come esse solitamente appaiono”. Una simile definizione sembrerebbe caratterizzare il *brillant* come un *tour de phrase* che ben si adegua alla rapida allusività dell’epigramma, e che gioca su una qualche forma di scarto ironico, il quale ha il pregio di causare “allo spirito una sorta di sorpresa che lo rende più attento alla verità che gli viene presentata”⁷².

Più significativa è invece la consapevolezza dimostrata da tutti questi autori — più o meno celebri, più o meno originali o plagiari — a proposito dei meccanismi con cui l’*esprit* poteva scatenare il riso, oppure suscitare sorpresa, o ammirazione. Risulta ormai evidente che questa consapevolezza costituiva un sapere diffuso e condiviso, le cui regole erano perfettamente note, per quanto non riducibili a una precettistica. O forse più che di un sapere bisognerebbe parlare piuttosto in questo caso di una concreta prassi intersoggettiva, ovvero sociale, determinata in maniera implicita da un modo di pensare, da istituzioni, da consuetudini di vita, da un codice di comportamento, comuni quantomeno alla ristretta *élite* che si riconosceva cittadina di quella che allora si chiamava *république des lettres*. Il *plaisir de épigrammatiser* — deprecato, censurato, ricercato, praticato, goduto — fu una di queste pratiche sociali. Ciò forse contribuì a renderne così difficile la definizione da parte dei teorici dell’epoca, e ancora oggi sconcerta gli storici della letteratura. Delle centinaia di dottissime pagine che René Bray ha consacrato allo studio della “formazione della dottrina classica in Francia”, una soltanto è dedicata al genere minore tra i minori, ossia l’epigramma; e benché egli dichiarasse che “il XVII secolo ha certamente coltivato quelli che chiamava *petits vers* molto più dell’ode o dell’elegia”, sbrigativamente spiegava che “un poco d’immaginazione e di pratica bastavano per riuscire e avere successo”, e sentenziosamente giudicava che “la posterità non poteva essere molto indulgente con queste amabili quisquiglie (*riens*)”. Come se questo non fosse il vero problema che esige una soluzione, in primo luogo storica, egli si limitava

humain, I, § 11, in *Œuvres complètes*, cit., pp. 215-216. Segnaliamo che questo paragrafo intitolato *Des saillies* è stato integralmente riportato da Neuville alla voce “Saillie” del *Dictionnaire philosophique, portatif*, cit., pp. 231-233.

⁷² É.-S. Gamaches, *Dissertation sur les agréments du langage*, III *Le Brillant*, in *Dissertations littéraires et philosophiques*, Paris, 1755 [I ed.], pp. 52-53 e 74. Benché gli esempi addotti da Gamaches siano di disparata provenienza (qualche celebre motto di spirito e qualche citazione dalle tragedie di Corneille, compreso

a dire, in maniera discretamente tautologica, che “essi non hanno altra regola che le regole di forma (*règles de forme*) che li costituiscono”, e concludeva citando poche righe della definizione di epigramma fornita da Colletet⁷³. Più di recente, Genette, richiamandosi a questa stessa pagina di Bray, opinava che il ruolo marginale concesso ai generi minori dalla dottrina poetica classicista dipendesse, oltre che dall'esiguità delle loro dimensioni e dalla futilità dei loro argomenti, dalla loro natura “non rappresentativa”, ossia non immediatamente riconducibile al dominante principio mimetico di derivazione aristotelica; per essi quindi non rimarrebbe che “la scelta tra l'annessione valorizzante (della satira alla commedia e dunque al poema drammatico, dell'ode e dell'egloga all'epopea) e l'abbandono alle tenebre esteriori, o se si preferisce al limbo dell'“imperfezione””⁷⁴. È certo incontestabile che il primato della mimesi si impose a lungo nella poetica occidentale, almeno fino al pieno Settecento, a scapito del momento espressivo della poesia. Eppure non si può dire che i teorici (letterati, *esthéticiens*, critici, moralisti) che, con maggiore o minore originalità, abordarono la questione fossero privi degli strumenti concettuali per descrivere la natura di questo genere di composizioni. Il valore da essi attribuito all'*esprit*, l'estrema sottigliezza e precisione nel descriverne i movimenti, i meccanismi, le strategie ironiche, gli effetti sorprendenti, testimonia a sufficienza di una rilevante e consapevole attenzione al problema. E per quanto concerne il successo incontrastato di questi *petits vers*, non v'è nemmeno bisogno di fornire prove o diffondersi in commenti: si tratta di un dato di fatto conclamato. Ciò che reclama una spiegazione è il fatto che, malgrado la ricchezza delle analisi dei teorici, l'abbondanza di modelli classici, e l'interesse del pubblico, l'epigramma potesse effettivamente avere come proprie uniche regole le *règles de forme*, che solo le consuetudini, il gusto e l'abilità dei singoli poeti (più o meno laureati, mondani o dilettanti) conferivano loro.

Come di consueto, Voltaire, che nella multiforme vastità della sua produzione e del suo ingegno riassume e concentra tutte le contraddizioni del suo secolo, può essere assunto

l'immane, universale esempio del *Qu'il mourût*), bisogna tuttavia notare che egli non cita epigrammi, che pure avrebbero potuto essere assai pertinenti, e dei quali non sarebbe certo mancata la scelta.

⁷³ R. Bray, *Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1963

come esempio paradigmatico di questa passione irrisolta per un genere poetico tanto diffuso quanto ambiguo.

La passione di Voltaire per la poesia dovette essere precoce almeno quanto la sua intelligenza, se è vero che il suo padrino, l'abate Châteauneuf, gli faceva imparare a memoria già all'età di tre anni le favole di La Fontaine, e comunque, tra leggenda e biografia, numerosi sono gli aneddoti che confermerebbero questa vocazione, per cui i suoi maestri al collegio gesuita Louis-le-Grand vollero commissionargli la composizione di una supplica in versi da presentare al Delfino a nome di un veterano invalido che aveva servito nel suo reggimento; essa raggiunse lo scopo e godette di una certa fama, tanto che la celebre Ninon de Lanclos, amica del suo padrino, e il celebre (allora) Jean-Baptiste Rousseau vollero conoscerne l'autore⁷⁵. Ma il giovane Arouet non rivelò solo una precoce disposizione alla poesia: nei suoi primi versi che siano stati conservati (risalenti al 1706) rifulgono già le prime scintille d'«i quello che in seguito sarà chiamato l'*esprit de Voltaire*, come testimoniano quelli dedicati alla sua tabacchiera confiscata⁷⁶ e ancora più quelli, impertinenti e audaci fino alla blasfemia, indirizzati a un compagno di collegio di nome Duché, i quali probabilmente rimasero ignoti ai suoi pii e ammirati maestri, e che con ogni probabilità non li avrebbero entusiasmati:

Nei tuoi versi, Duché, te ne prego,
Non far paragoni tra un povero diavolo
Quale io sono e il Nostro Messia:
Con lui condivido solo la miseria,
E son ben lungi, affé,
D'aver una vergine per madre⁷⁷.

Dai tempi di questa sestina, Voltaire non cesserà più di verseggiare, letteralmente, fino alla propria morte. Ancora una decina di giorni prima di entrare in agonia, il 27 maggio 1778 (morirà tre giorni dopo), quando ormai le sue condizioni fisiche erano irreversibilmente compromesse, egli troverà tuttavia la lucidità, la concentrazione e l'arguzia per dettare una risposta in versi a una lettera, anch'essa in versi, di un suo vecchio corrispondente, Gabriel-Charles de L'Atteignant:

[I ed. 1927], p. 353.

⁷⁴ G. Genette, *Introduction à l'architexte*, § IV [1979], in *Théorie des genres*, a cura di G. Genette e T. Todorov, Paris, Seuil, 1986, p. 110.

L'Atteignant cantò le belle.
 Poche gli furon crudeli,
 Perché egli fu seducente quanto loro.
 Oggi, più generosamente,
 Ha composto nuove canzoni
 Per un vegliardo disgraziato.

Sopporto con pazienza
 La mia lunga e triste sofferenza
 Senza l'errore della speranza.
 Ma i vostri versi m'han consolato.
 Sono l'unico piacere
 Per il mio spirito affranto.

L'*esprit* è forse, e comprensibilmente, *accablé*, ma i versi di mesto hanno soltanto il tema, mentre preservano, malgrado le (o magari proprio grazie alle) rime alquanto banali, una fluidità e una levità che paiono incongrue rispetto alla tragicità della situazione. Ancora più stupefacenti sono le poche righe che accompagnano il componimento. In esse, scusandosi di non poter “procedere oltre” (in realtà si tratta di due sestine di ottonari regolari, perfettamente concluse), il *vieux* Voltaire trova il modo di far brillare un'ultima volta il suo spirito: unendo un garbato complimento a un ironico paradosso, adduce come scusa lo stupore del suo medico, il famoso Tronchin, il quale, “testimone del mio triste stato, troverebbe troppo stravagante che io risponda in pessimi versi ai vostri incantevoli distici”⁷⁵. Ancora una volta per il vecchio gentiluomo tutto, anche la malattia mortale, si risolve in una questione di finezza e di buon gusto.

Chiunque oggi, come forse anche allora, può cogliere con divertita perplessità l'effetto ironico di una condanna della satira da parte di Voltaire, ossia dell'autore satirico più beffardo del suo secolo (se si esclude lo spietato decano Jonathan Swift): “se seguissi il mio gusto, parlerei della satira solo per ispirarne orrore, e per armare la virtù contro questo pericoloso genere di scritti. La satira è quasi sempre ingiusta, e questo è il suo difetto minore. Il suo me-

⁷⁵ Al proposito si veda la monumentale e non sempre attentibile biografia di Gustave Desnoiresterres, *Voltaire et la société au XVIII^e siècle*, cit., vol. I, pp. 28-31.

⁷⁶ Nel *Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de la Henriade*, dettato da Voltaire stesso, viene disconosciuta, contro ogni testimonianza contraria, la paternità di questi versi definiti “un digraziato pezzo”, cfr. trad. it. in appendice a T. Besterman, *Voltaire*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 527; se ne veda il testo in *Œuvres complètes*, cit., 1877, vol. X, pp. 467-468.

⁷⁷ Il testo seguito nella traduzione è quello che si legge in *Œuvres complètes*,

rito principale, che attira il lettore, è l'arditezza che ha nel nominare i personaggi che mette in ridicolo. Molto meno controllata della commedia, essa non ne possiede le difficoltà [superare le quali costituisce il merito dello scrittore] né la piacevolezza"⁷⁹. Altrove, riferendosi propriamente agli epigrammi francesi di Marot e della corte di Francesco I (dopo averli messi a confronto con la "delicatezza e le grazie piccanti" di quelli dell'*Antologia palatina*), Voltaire sosteneva contegnosamente che quelli tra essi "che trattano solo della dissolutezza dei monaci e di oscenità vengono disprezzati dai gentiluomini; essi vengono apprezzati solo da una gioventù sfrontata, cui l'argomento piace più dello stile. Cambiate argomento, mettete in scena altri attori, e quello che vi divertiva apparirà in tutta la sua bruttezza"⁸⁰. Questo ostentato disprezzo non impediva a Voltaire né di ricopiare nei suoi quaderni di appunti (e di conoscere a memoria) decine di queste composizioni, né gli impediva di comporne. Forse però in queste dichiarazioni il tono non è così ironico come può suonare di primo acchito; così come probabilmente sarebbe troppo semplicistico pensare che si tratti di dichiarazioni pubbliche, cautamente ipocrite.

La conclamata contraddizione tra il talento epigrammatico di Voltaire e queste parole di condanna per un genere che egli coltivò con successo (e con passione, a giudicare dalla costanza con cui si cimentò in esso) risulta oggi tanto stridente e incomprensibile perché non si ha più l'immediata percezione più quello che dovette essere ovvio per lui e per le *gens d'esprit* del suo secolo: la poesia nella sua accezione enfaticamente nobile e l'arte epigrammatica nella sua concreta fruizione erano due pratiche sostanzialmente diverse, che solo in minima parte coincidevano, condividendo solo un repertorio tecnico di forme metriche e di figure retoriche. Per questo l'interdizione a trasgredire le distinzioni generiche e a confondere i livelli stilistici, incessantemente ribadita dalla maggioranza dei teorici nel

cit., 1877, vol. X, p. 467, e suona: *Dans tes vers, Duché, je te prie, / Ne compare point au Messie / Un pauvre diable comme moi; / Je n'ai de lui que sa misère, / Et suis bien éloigné, ma foi, / D'avoir une vierge pour mère.*

⁷⁸ Voltaire, lettera del 16 maggio 1778 in *Correspondance*, cit., 1993, vol. XIII, p. 213, i versi originali suonano: *L'Atteignant chanta les belles. / Il trouva peu de cruelles, / Car il sut plaire comme elles. / Aujourd'hui plus généreux / Il fait des chansons nouvelles / Pour un veillard malheureux. // Je supporte avec constance / Ma longue et triste souffrance / Sans l'erreur de l'espérance, / Mais vos vers m'ont consolé. / C'est la seule jouissance / De mon esprit accablé.*

corso di tutta l'età classica fino alle soglie della modernità protoromantica, potrà essere aggirata o addirittura ignorata nell'epigramma. In nome della convenevolezza stessa:

Un grazioso canarino deve volare per le belle:
 Delizioso a vedersi sulle loro acconciature,
 Ma che ci farebbe una aquila dall'ampie ali?
 [...]

 L'aquila non è un uccello da salotto⁸¹.

Il titolo del componimento da cui sono tratti questi versi è ancora più significativo: *Qu'on peut lire de vers mais jamais de la poésie dans la société*. La letteratura settecentesca conobbe, e ammise come lecita, una distinzione tra *vers* e *poésie* che un secolo più tardi a Verlaine (per non fare che un solo nome) apparve intollerabile. A Voltaire dovette al contrario sembrare un doveroso omaggio alla padrona di casa, per nulla incompatibile con la sua dignità di poeta laureato, improvvisare una complimentosa quartina per Madame Du Deffand:

Chi vi vede e vi sente parlare
 Perde di colpo il proprio giudizio:
 Il più saggio vorrebbe esser folle
 E passare la vita con Du Deffand.

O accompagnare una copia, certamente manoscritta (poiché fu dato alle stampe solo postumo), dell'empio *Traité de métaphysique* inviato alla sua coltissima amante Madame du Châtelet con una galanteria in versi:

L'autore della *Metafisica*
 Deposta ai vostri piedi
 Meritò d'arrostire sulla pubblica piazza;
 Ma solo per voi egli bruciò⁸².

Malgrado le sue dichiarazioni di poetica, contegnose e severe, e come in risposta a chi affermava (ancora una volta) che lo spirito si guasta volendolo ornare, Voltaire stesso si domandava retoricamente: "siccome lo spirito è una festa offerta al pensiero, perché non metterci dei fio-

⁷⁹ *Poétique de Voltaire*, cit., p. 508.

⁸⁰ Voltaire, voce "Épigramme" del *Dictionnaire philosophique*, in *Œuvres complètes*, cit., 1878, vol. XVIII, p. 562.

⁸¹ P.-D. Echouard Le Brun, *Qu'on peut lire de vers mais jamais de la poésie*

ri?”⁸³. È ragionevole credere che i suoi epigrammi, più o meno improvvisati, producessero diletto, compiacimento, ammirazione nei loro uditori, alla stregua di *bouquets* di fiori ben composti, e che nessuno credette di essere in presenza di creazioni poetiche genialmente ispirate. E benché non fossero “grande arte”, essi costituivano comunque la forma artistica più adeguata per esprimere le sfumature dell’*esprit*. A un celebre conoscitore d’arte, il conte di Caylus, Voltaire scriveva, forse con un tono cortesemente dubbioso, ma implicitamente provocatorio: “è, mi pare, per la scultura e per la pittura, come per la musica: esse non esprimono lo spirito. Un madrigale ingegnoso non può essere reso da un musicista, e una fine allegoria, che vale solo per lo spirito, non può essere espressa né dallo scultore né dal pittore. Per rendere un pensiero fine bisogna, credo, che questo pensiero sia animato da qualche passione, che sia caratterizzato in una maniera non equivoca, e soprattutto che l’espressione di questo pensiero sia tanto graziosa per l’occhio quanto l’idea è allegra (*riante*) per lo spirito”⁸⁴.

Si potrebbe suggerire che ciò che rese difficilmente definibile l’epigramma, anche da parte di autori che lo praticarono con tanta maestria, in un secolo che lo frequentò con tanta assiduità, non furono la sua natura “non rappresentativa”, né i suoi argomenti frivoli, satirici, mordaci, galanti, libertini, in una parola immorali, né la (apparente) facilità della sua forma aperta e non rigorosa: forse risultò di così difficile definizione da parte di coloro che sapevano così bene che cosa esso fosse semplicemente perché l’epigramma apparteneva solo parzialmente a quella che proprio allora si cominciava a chiamare “letteratura”. Esso apparteneva meno al dominio della poetica (per vocazione precettistica e ineluttabilmente assiologica) che a quello di una pragmatica del linguaggio, che nel Settecento era di là da venire come disciplina universitaria, ma che moralisti come Vauvenargues, Duclos o lo stesso Voltaire hanno

dans la société, in *Petits poètes français, depuis Malherbe jusqu’au nos jours*, Paris, Didot, 1841, p. 548: *Joli serin doit voler pour les belles: / Sur leur toilette on se plaît à le voir, / Mais qu’y ferait un aigle aux vastes ailes? [...] / L’aigle n’est point un oiseau de boudoir.*

⁸² *Impromptu*. Écrit chez Mme Du Deffand, 1732: *Qui vous voit et qui vous entend / Perd bientôt sa philosophie; / Et tout sage avec Du Deffand / Voudrait en fou passer sa vie*. La seconda poesia si intitola *À Mme du Châtelet*, en lui envoyant un traité de métaphysique: *L’auteur de la Métaphysique / Que l’on apporte à vos genoux, / Mérita d’être cuit dans la place publique; / Mais il ne brûla que pour vous*; in Voltaire, *Œuvres complètes*, cit., rispettivamente, 1877, vol. X, p. 493 e

dimostrato di conoscere: quando infatti si definisce la finezza come l'arte di lasciare intendere allusivamente quel senso implicito che lo spirito del lettore saprà cogliere con una strizzatina d'occhio, ciò significa spostare le proprie analisi al livello di una pragmatica, poiché non vi è alcuna semantica che possa determinare formalmente il significato di un'allusione o di un'antifrasi ironica. Il nesso tra idee accessorie e distanti tra loro che una *saillie* ben riuscita faceva emergere improvvisamente non potrà mai raggiungere l'evidenza di un concetto, e la *finesse d'esprit* necessaria per tornirla in pochi versi riguarda piuttosto la domestichezza mondana, la socievolezza dell'*homme aimable*. Che si tratti di un complimento, di un burla, di una galanteria, di un motto arguto, di un ritratto malizioso o maligno, il significato e il valore dell'epigramma risiedono comunque in ciò che non viene detto, nell'allusione condivisa e taciuta. Quello che Montesquieu (come molti altri autori che già sono stati citati, e quelli senz'altro più numerosi che meriterebbero di esserlo) riteneva necessario "per scrivere bene" sembra particolarmente raccomandabile agli epigrammisti: "bisogna saltare le idee intermedie, tanto da non essere noiosi, e non troppo per timore di non essere compresi. Sono queste felici soppressioni che hanno indotto Nicole a dire che tutti i buoni libri sono doppi"⁸⁵. E l'epigramma ben riuscito è sempre l'altro, quello che rimane implicito nella filigrana e tra le righe del testo stampato. E non vi è retorica capace di codificare questa duplicità, sotterranea, che percorre il testo, rifrangendolo in un pulviscolo di allusioni, di scarti ironici, di omissioni piene di un significato che resta inafferrabile per i posteri.

Potrebbe forse essere questo uno dei motivi per cui la posterità (quale che sia) non può essere molto indulgente con questi *riens*. Quello che sfugge in maniera ineluttabile e irrimediabile alle sue possibilità di comprensione è il contesto occasionale, e storicamente determinato ma irrecuperabile (se non in virtù di slanci empatici alquanto mistificatorii), in cui questi *riens* conobbero la loro effimera ma brillante fioritura. Eppure sono proprio i versi di questi madrigali, stanze, quartine, improvvisi, nella varietà dei loro ritmi e nella loro estemporaneità profondamente vincolata

1879, vol. XXII, p. 189, n. 1.

⁸⁵ *Voltaire's Notebooks*, a cura di T. Besterman, Genève, Publications de

alle leggi rigorose e ineffabili, alle convenzioni desuete e incomprensibili di un mondo svanito, che hanno meglio conservato, pur nella inevitabile stilizzazione idealizzante, l'eco di una società conversevole, in cui tutto poteva, e doveva, trasformarsi in motto di spirito, magari espresso in versi banalmente rimati e con gli accenti regolari imposti dai precetti della nobile *ars poetica*, e della quale (il parallelo è più che scontato) Watteau ci ha lasciato qualche immagine, altrettanto stilizzata.

Se è incontestabile che questa eco pare giungere da un oltremondo lontanissimo dalla nostra civiltà, nondimeno questi versi, indegni di essere chiamati enfaticamente poesia, più prossimi al genere extra-letterario del *billet-doux* che al sublime preromantico, preservano come farfalle sotto vetro una vivacità di toni che invano cercheremmo negli aulici e implacabili alessandrini dell'epica e della tragedia settecentesche.

IL VELO DELLE PAROLE. PUDORI E MALIZIE DELL'EUFEMISMO

"Dimmi, Itzig, 'puttana' si scrive con una o con due t?"

"Non lo so. Io scrivo sempre 'Gentile signora'".

FERRUCCIO FÖLKEL, *Storielle ebraiche*, II, 57.

Tra gli incanti e le delizie del corteggiamento galante non sembrerebbe che debbano essere comprese né l'originalità né la varietà; lo schema della scena di seduzione si ripete immutabile nella sua bruta semplicità nei secoli dei secoli: c'è chi chiede e c'è chi concede, o, altrimenti, c'è chi offre a chi non chiede, né vuole (o pretende di non volere). Ciò che cambia sono solo gli attori — per loro fortuna e maggior diletto —, i quali d'altronde non potrebbero mai essere gli stessi: non si viene sedotti due volte dalla stessa persona. Ma ciò che propriamente distingue la seduzione dal rude e monotono gioco del braccio di ferro (ossia, per dirla più brutalmente, dalla circonvenzione di incapace e dallo stupro), e ne costituisce in larga misura l'incanto e la delizia, è la libertà dell'invenzione affabulatoria, l'ambiguità del complimento arguto e timidamente ardito, la speciosità dell'argomentare suasorio, la reiterazione minimamente variata di una domanda impronunciabile, la reciproca e tacita intelligenza circa le rispettive intenzioni: nella conversazione galante si parla sempre e solo di ciò che non si può dire. Un'intera epoca della letteratura francese, che giunge a comprendere Laclos, ha dato una forma "preziosa" a questa vertigine verbale, variandone i toni fino all'estenuazione.

René Bary, autore nel 1659 di una *Rhétorique française* che dovette conoscere un qualche successo ai suoi giorni (se ne contano almeno quattro edizioni), compose altresì dei brevi, stucchevoli dialoghi che dedicò a Luigi XIV — prima che questi si convertisse dalla galanteria alla bigotteria —, pubblicati con il titolo di *L'esprit de la Cour, ou les cent conversations galantes*. Tra prolissità e lepidzze che hanno irrimediabilmente perduto il sale (se mai l'ebbero), Bary riesce tuttavia a tratteggiare con ammirevole concisione

quella che si potrebbe chiamare la “scena originaria” della seduzione:

- Pauline — Questo discorso è oscuro, non lo capisco.
 Poleonte — Volete che ve lo spieghi?
 Pauline — Non è necessario.
 Poleonte — Ah! briccona, ridete! Conoscete il mio pensiero¹.

Di taluni capolavori della letteratura galante del secolo successivo — si pensi in particolare a *La nuit et le moment* di Crébillon fils — o delle innumerevoli scene di seduzione in essi contenute, si potrebbe dire che costituiscano solo una ridondante amplificazione di questo laconico scambio dialogico, ancorché arricchito di ogni sottigliezza psicologica e delle più squisite finezze stilistiche. L'oscurità del discorso di Poleonte (quale che esso fosse — è comunque facile immaginarlo) e il rifiuto di comprenderlo da parte di Pauline, la quale ovviamente dimostra di aver capito tutto, costituiscono la condizione stessa del proseguimento del dialogo e dello sviluppo della situazione galante, di cui la schermaglia verbale non è solo un preludio interlocutorio. L'oscurità sottintende un significato che è perfettamente chiaro a tutti — soprattutto ai lettori; ma è nell'equivocità del sottinteso e dell'allusione che risiede in larga misura il piacere letterario prodotto da questo genere di scrittura. Si tratterà, ancora una volta, di un piacere dell'*esprit*, del tutto analogo a quello prodotto dall'arguzia epigrammatica — un piacere che consiste nel penetrare il senso che si cela, e si produce, nel margine di gioco, in definitiva ironico, tra parole e *tours de phrase* e l'intenzione non dichiarata di chi parla. E la qualità richiesta all'*esprit* per godere dei dilette di questa scrittura allusiva è, per comune consenso, la *délicatesse*.

Riferendosi propriamente allo stile dell'epigramma, già il Padre Rapin osservava che “una parola può essere

¹ R. Bary, *L'esprit de la Cour, ou les cent conversations galantes*, XI “De la belle resistance”, Paris, 1693 [I ed. 1662], p. 50. Cfr. A. Baudeau de Somaize, *Le grand dictionnaire des Préieuses*, Paris, 1661 [rist. an. Genève, Slatkine, 1972], t. I, pp. 60-61, dove, sotto il nome di Berolas, Bary viene descritto come “un autore che ha lavorato per l'educazione delle Preziose che non sanno il latino, facendo una Filosofia e una Retorica nella nostra lingua, per una più facile comprensione di queste scienze che esse possono ora apprendere senza difficoltà”; sulla galanteria “preziosa” e le sue convenzioni cfr., benché non venga mai citato Bary, J.-M. Pelous, *Amour précieux amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980, chap. II *L'ironie galante*, in part. §§ 3 e 4, pp. 173-193.

² R. Rapin, *Réflexions sur la poétique en particulier*, XXXII, in *Œuvres*, qui

delicata in diversi modi; in virtù di un equivoco fine, che contiene un certo mistero nella propria ambiguità, in virtù di un senso nascosto, che dice tutto, non volendo dire nulla, in virtù di qualche tratto fiero e ardito celato sotto un termine modesto, in virtù di una battuta scherzosa celata dietro un'aria seria, oppure in virtù di una finezza di sentimento celata sotto una parola semplice e rozza"². Ancora dopo diversi decenni, al di là degli inevitabili slittamenti e aggiustamenti semantici che il termine subirà secondo gli innumerevoli autori che lo impiegheranno, per Vauvenargues la *délicatesse* consisterà nel nascondere "sotto il velo delle parole quanto vi è di ripugnante nelle cose nobili"³. E anche l'inesauribile *Dictionnaire philosophique portatif* di Chicaneau de Neuillé registra puntualmente questa voce, fornendone una definizione che proprio a causa della sua scarsa originalità può essere assunta come paradigmatica: "la delicatezza è una sagacità dello spirito che distingue attraverso il velo dell'allegoria, il senso nascosto delle espressioni, e che rappresenta sotto immagini gradevoli e paragoni giocosi, cose che ferirebbero il pudore e la convenevolezza (*bienséance*), se presentate con i colori che sono loro propri. La delicatezza lascia molto da indovinare; per questo le cose delicate risultano semplicemente oscure a molte persone"⁴. Insieme alla nozione invero assai prossima di *finesse*, la *délicatesse* denota presso i teorici settecenteschi una forma di arguzia che si presume condivisa tanto dall'autore che dal lettore, come sottolineava lo stesso Chicaneau, il quale in realtà non faceva che riprendere un luogo comune, risalente almeno all'autorevole padre Lamy; questi, descrivendo gli "ornamenti artificiali" dell'eloquenza, notava che la piacevolezza delle allusioni dipende dalla abilità con cui l'oratore si è servito di un'espressione traslata, che pur non essendo "naturale, nondimeno permette di comprendere la cosa"; ma aggiungeva che "non è solo la bellezza

contiennent les Réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire et la philosophie, La Haye, 1725, t. II, p. 212.

³ L. Clapier de Vauvenargues, *Introduction à la connaissance de l'esprit humain*, I. I, chap. 13, *Du langage et de l'éloquence*, in *Œuvres complètes*, Paris, Hachette, 1968, vol. I, p. 218; la *finesse* invece consiste nell'uso di "termini che lasciano intendere molto".

⁴ D.-P. Chicaneau de Neuillé, voce "Délicatesse" in *Dictionnaire philosophique, portatif, ou introduction à la connoissance de l'homme*, Lyon, 1756, pp. 66-67.

⁵ Cfr. B. Lamy, *Rhétorique, ou art de parler*, Nouvelle Edition, revûe et

dello spirito dell'Autore che incanta in queste occasioni; un lettore dotato di spirito (*lecteur spirituel*) si compiace perché constata che egli stesso è dotato di spirito, in quanto ha potuto cogliere il pensiero dell'Autore attraverso il velo allusivo con cui questi lo aveva coperto"⁵. Questa condivisa sottigliezza di spirito consiste nella capacità di elaborare (e di afferrare prontamente) un discorso che, a causa della natura innominabile del suo oggetto o delle intenzioni di chi parla o scrive, si sviluppa a partire dai vuoti del sottinteso e dell'allusione, dagli scarti e dai rovesciamenti antifrastici dell'ironia, dai silenzi della reticenza. L'arte retorica d'altronde ben conosceva quella particolare figura che dice il non dicibile: l'eufemismo.

La delicatezza sembra talvolta essere intesa ambigualmente come un tratto soggettivo e psicologico, soprattutto in un autore come Hume, appartenente però a una tradizione filosofica assai diversa da quella del classicismo razionalista cui apparteneva la maggior parte dei teorici francesi; secondo lui comunque è la delicatezza che "cagiona la [...] sensibilità alla bellezza e alla bruttezza di ogni genere"⁶. Ma anche Marmontel, rappresentante di un tardivo classicismo, parlava di una *sagacité de l'âme* cui apparterrebbe la *Délicatesse du sentiment et de l'expression*: "né le sfumature più lievi, né gli aspetti più fuggevoli, né i rapporti più impercettibili, nulla sfugge a una sensibilità delicata [...]. Pertanto, la delicatezza dell'espressione consiste nell'imitare quella del sentimento, o nel controllarla: *queste sono le sue due caratteristiche*"⁷. Ciò che più mette conto rilevare tuttavia è come la delicatezza (dell'espressione) consista nel sapere impiegare le parole come un "velo" (*voile*), ossia in accezione figurata, talché si potrebbe dire che la delicatezza è il nome attribuito al talento — o se si preferisce, alla sensibilità — di chi sa utilizzare adeguatamente taluni tropi, quali l'eufemismo, l'allusione o la perifrasi. D'altronde il nesso tra delicatezza ed eufemismo è stato esplicitato da Marmontel stesso, il quale scrive che "la

augmentée, Paris, 1715 [I ed. 1675], l. IV, cap. XVIII, p. 351.

⁶ D. Hume, *La delicatezza del gusto e della passione*, in *Saggi di estetica*, Parma, Pratiche, 1994, p. 70.

⁷ J.-F. Marmontel, voce "Délicatesse" in *Éléments de littérature*, in *Œuvres complètes*, Paris, 1787, vol. VI, pp. 392-393, sott. ns. Anche Chicaneau de Neuville parlava di "délicatesse des sentimens et de l'esprit", *op. cit.*, p. 65.

delicatezza [...] per edulcorare idee indecenti o spiacevoli, ha evitato la parola oscena, la parola dura e scabrosa, e ha preso una deviazione. Così si dice *aver vissuto*, invece di *essere morto*, *non essere giovane*, invece di *essere vecchio*; si dice di un uomo che *ha Egle*, che *vive* con Glicera, che *sta bene* con Sempronia, che *ha sedotto*, *affascinato* Lucrezia, che *ha disarmato il suo rigore*, che *ha trionfato su di lei*, ecc. È quello che viene detto Eufemismo, o volgarmente *bel linguaggio* (*beau langage*)”⁸.

Il “velo” che la delicatezza utilizza per celare ciò che la urta e offende è infatti esattamente il medesimo che caratterizza la figura retorica dell’eufemismo: anche Du Marsais, le cui opinioni in materia fecero autorità per circa un secolo, non a caso ricorre a questa stessa metafora nel definire questo tropo, che “è una figura per mezzo della quale vengono mascherate idee sgradevoli, odiose o tristi, sotto nomi che non sono affatto i nomi propri di tali idee; essi servono come *velo*, ed esprimono idee più gradevoli, meno scabrose, o più oneste, a seconda del bisogno”⁹. A questo proposito è stato rilevato che il “‘velo’ eufemistico [...] sembra caratteristico del secolo [*scil.* XVIII], per la sua parte conservatrice”¹⁰. In effetti si potrebbe dire che l’intero sistema retorico del classicismo (inteso nell’accezione più ampia del termine) si fondi in ultima istanza su un principio che potrebbe apparire censorio; Boileau aveva autorevolmente sentenziato:

Qualunque cosa scriviate, evitate la bassezza:
Lo stile meno nobile ha comunque la sua nobiltà¹¹.

E, commentando un passo del *Sublime* di Longino — tratto dal capitolo XXXIV: “le parole basse sono come altrettanti marchi vergognosi che bollano d’infamia l’espressione”¹² —, egli osservava che la lingua francese è “capricciosa riguardo alle parole”, e, “benché sia ricca di bei

⁸ J.-F. Marmontel, voce “Figures” in *ibid.*, vol. VII, pp. 454-455.

⁹ C. Chesneau Du Marsais, *Des tropes*, II, XV, in *Œuvres*, Paris, an VIII (1800) [I ed. 1730], vol. VI, p. 25, sott. ns.; questo capitolo comparirà, con modifiche minime, come voce “Euphémisme” dell’*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des arts et des métiers*, t. VI, 1761, p. 207 [rist. an. N.Y., Pergamon press, s.d., vol. I, p. 1310].

¹⁰ B. Munteano, *L’euphémisme en France au XVIII siècle comme expression de l’ambiguïté humaine et stylistique*, in *Constantes dialectiques en littérature et en histoire*, Paris, Didier, 1967, p. 276.

¹¹ *Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse: / Le style le moins noble a pourtant sa noblesse*, N. Boileau, *Art poétique*, I, 79-80.

termini a proposito di taluni argomenti, v'è un grandissimo numero di piccole cose che essa non riuscirebbe a dire in maniera nobile". È evidente come per Boileau le convenienze linguistiche — imposte dagli usi e dalle convenzioni, ovvero dai pregiudizi sociali e culturali — determinino le condizioni e l'orizzonte del dicibile: lungi dall'essere *consequentia rerum*, i nomi si impongono sulla "realtà" (nel senso lato, e debole, in cui Italo Calvino parlava di "mondo non scritto"). Il razionalismo classicista, che aveva contribuito in maniera determinante a distruggere i residui di pensiero magico ancora profondamente radicati nella filosofia rinascimentale, sembra attribuire alle parole una "virtù retorica" (ammesso che si possa così chiamarla), inscritta nella loro mera struttura fonetica, cosicché la lingua francese, "benché nei passi più sublimi nomini, senza degradarsi, un montone [*mouton*], una capra [*chèvre*], una pecora [*brebis*], non potrebbe, in uno stile un poco elevato, nominare senza disonorarsi un vitello [*veau*], una scrofa [*truie*], un maiale [*cochon*]¹². In aperta polemica con Charles Perrault, sostenitore dei "moderni" in occasione della famigerata *querelle* e al quale sono indirizzate le *Réflexions*, Boileau rivendica per le parole di ogni lingua un diverso criterio di valore, che muta nel tempo e nello spazio, per cui non vi può essere una perfetta corrispondenza tra il valore delle parole nel francese secentesco e nel greco antico: "la parola *giovenca* [*génisse*] in francese è molto bella, soprattutto in un'egloga; *vacca* [*vache*] non sarebbe tollerata. *Pastore* [*pasteur*] e *pecoraio* [*berger*] vi fanno ottimo effetto; *guardiano di porci* e *guardiano di buoi* sarebbero orribili. Tuttavia non vi sono forse in greco due parole più belle di *sybótes* e *bukólos*, che corrispondono alle due parole francesi; e per questo motivo che Virgilio ha intitolato le sue egloghe con il dolce nome di *Bucoliche*, che nella nostra lingua vuol dire, alla lettera, *le conversazioni dei bovani o dei guardiani di buoi*"¹³. Se da un lato il richiamo virgiliano può forse rimandare al modello tradizionale della tripartizione degli stili fissato dalla *rota Virgilii*, al contempo esso rivela come tale modello avesse ormai perduto la propria efficacia euristica e il proprio valore normativo, in quanto non poteva evidentemente essere adeguato senza scarti ai principi dell'elocuzione

¹² Traduciamo la versione, piuttosto libera, dello stesso Boileau di *Sublime*, 43, 3.

francese.

Possono forse sfuggire, anche se non è di capitale importanza stabilire quali fossero, i criteri per cui *mouton*, *brebis*, o *génisse* dovessero godere del privilegio della dicibilità, laddove *vache*, *veau*, *truie* e *cochon* risultavano intollerabili: una risposta piena di buon senso, improntata a un relativismo in apparente contrasto con le pretese assolutizzanti del classicismo razionalista, e che sembra preludere a talune posizioni storicistiche, è stata fornita ancora una volta da Marmontel, il quale, proprio dopo aver menzionato un passo di Boileau su Longino prossimo a quello riportato in precedenza, osservava che “l’abitudine, l’opinione, l’associazione [*alliance*] delle idee involgariscono tutto, o nobilitano tutto, secondo il tempo e i costumi”; salvo poi aggiungere che “a forza d’arte è possibile dissimulare con termini figurati o vaghi la bassezza dell’idea sotto la nobiltà dell’espressione; ma ciò che è basso nei termini avrebbe un bell’essere grande e sublime, sia riguardo al sentimento, sia riguardo al pensiero: la delicatezza del gusto è inesorabile a questo proposito”¹⁴. Marmontel in tal modo finisce tuttavia per ribadire l’intrasgredibilità di un codice di *bienséances* che impone le proprie leggi e convenzioni al “mondo non scritto”, il quale ovviamente è destinato ad accedere alla letteratura solo attraverso il discorso che lo dice; ma questo discorso è vincolato, sottoposto a una sorta di censura preventiva che, prima ancora di vietare gli oggetti, ne sopprime i nomi. Le *bienséances* francesi hanno così trasformato la demografia dell’Arcadia: i pascoli della letteratura bucolica saranno quindi affollati di *pasteurs* e *bergers*, ma non di guardiani di porci né di buoi, i quali avevano invece libero accesso alla campagna greca, quando ancora avevano la fortuna di chiamarsi *sybótai* e *bukóloi*. La delicatezza del gusto sancisce le convenienti modalità d’uso delle parole, e dunque i limiti di dicibilità del “reale”, ma tale criterio selettivo, oltre a essere “inesorabile”, è destinato a rimanere arbitrario, ossia a dipendere da mutevoli convenzioni sociali e culturali.

¹³ N. Boileau, *Réflexions critiques sur quelques passages du Rhéteur Longin*, IX, in *Œuvres complètes*, seguite dalle opere di Malherbe e di J.-B. Rousseau, Paris, 1835, p. 368. La celebre traduzione di Boileau del trattato pseudo-longiniano apparve nel 1674; le *Réflexions* vennero pubblicate solo postume, nel 1713.

¹⁴ J.-F. Marmontel, voce “Bas” in *Éléments de littérature*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. V, pp. 326-327.

Pierre Bayle conobbe a proprie spese l'inesorabilità e l'arbitrarietà di questa delicatezza, dovendosi difendere dalle critiche mosse ad alcuni passi del suo *Dictionnaire* che erano stati giudicati osceni. In un *Eclaircissement* aggiunto nella seconda edizione dell'opera, egli rivendica per sé, in qualità di erudito e filosofo, un diverso criterio per giudicare dell'opportunità di utilizzare nelle sue opere storiche taluni termini ritenuti osceni; egli conviene che, "se un bello spirito venisse invitato da delle signore a comporre per loro una narrazione romanzesca delle azioni di Giove o di Ercole, egli farebbe bene a non servirsi mai di termini come *castrare*, *spulzellare*, *mettere incinta*, *fare un bambino*, *andare a letto con una ninfa*, *forzarla*, *violentarla*; dovrebbe evitare tutte le occasioni di presentare tali idee oppure tenerle a distanza per mezzo di espressioni sospese, vaghe ed enigmatiche"; secondo Bayle tuttavia, tali riguardi nei confronti del pudore e della sensibilità delle gentildonne non dovrebbero essere richiesti anche agli "autori di un Dizionario storico", i quali, ricorrendo a "lunghi giri di parole e frasi ricercate che lasciassero indovinare il destino di questa o quella ninfa, sarebbero trattati come preziosi, e preziosi ridicoli". La conclusione vorrebbe essere definitiva, ma in realtà si richiama ai principi di un buon senso assai poco fondato e affidabile, poiché per Bayle gli eruditi "adempiono a sufficienza tutti i doveri delle buone maniere (*bienséance*) purché si tengano nei limiti dell'ordinaria buona educazione, ossia purché non impieghino parole in uso presso la plebaglia, e di cui anche un dissoluto non si servirebbe nel corso di una conversazione seria. Essi debbono servirsi arditamente di tutte le parole che si trovano nel Dizionario dell'*Académie Française* o in quello di Furetière, a meno che non siano segnalate come parole ignobili, sozze e volgari"¹⁵. È evidente che questa risposta lascia irrisolta la questione, in quanto si limita ad ammettere diversi criteri di selezione in base ai vari contesti d'uso delle parole: la definizione di tali criteri è lasciata — manco a dirlo — alle convenzioni sociali imposte dall'"ordinaria buona educazione".

Se queste obiezioni possono apparire (e in effetti sono) convenzionali e deboli, Bayle tuttavia nel corso della sua lunga apologia precisa meglio la propria posizione, rilanciando ai puristi l'accusa (larvata) di essere degli ipocriti: "conosco molte persone che criticano Mezerai per aver detto

che certi individui licenziosi, colpevoli di adulterio, vennero ‘mutilati delle parti che avevano peccato’. La loro censura si fonda su due ragioni; la prima è che non era necessario riferire una circostanza che riguarda oggetti così volgari, l’altra è che alla peggio bisognava omettere tutte le parole che stanno dopo ‘mutilati’, poiché già questa parola lasciava intendere a sufficienza la cosa”. Contro il primo punto, Bayle si appella a quella che oggi il gergo giornalistico chiamerebbe “completezza di informazione”; la seconda ragione addotta dai critici puristi gli pare invece contraddittoria. Così argomenta Bayle: se ciò che infastidisce è l’aggiunta di alcune parole non necessarie alla comprensione dei fatti, allora essi dimostrano che “non sono affatto irritati perché viene impressa nell’immaginazione un’immagine scabrosa; essi vorrebbero solamente che venissero risparmiati alle orecchie due o tre suoni. Saremmo stati edificati dal loro zelo per la purezza, se avessimo creduto che essi non avessero voluto assolutamente che uno storico presenti ai lettori un’idea oscena; ma essi poi ammettono ciò, purché lo si faccia senza impiegare parole inutili. Essi distruggono con l’ultima osservazione quello che poteva esserci di edificante nella prima. Ecco a cosa si riduce solitamente il gusto delicato dei nostri puristi”¹⁶. Ma la *pruderie* (a quanto Bayle riferisce imprecisamente: “ho letto da qualche parte”) poteva spingersi “fino al punto di non dire ‘ho mangiato delle *confitures*’, ma ‘delle *fitures*’”, poiché — com’è noto — se inteso quale sostantivo monosillabico, l’innocente (e insignificante) fonema *con* denota in francese un referente che in talune circostanze non è bene nominare¹⁷.

Siffatti eccessi, a ben vedere, riguardano meno la morale che la retorica: ciò che qui è in gioco non è il comune senso del pudore, che i costumi sanciscono e i codici difendono, ma un’economia del discorso la cui funzione è nominare il mondo, conferirgli un ordine. La pudicizia che oblitera perfino la sillaba *con* agisce in conformità ai medesimi principi e segue la medesima dinamica che inducono la delicatezza di gusto a proscrivere il *veau* dai pascoli dell’Arcadia in quanto la parola non è tollerabile nelle composizioni bucoliche in lingua francese. La “virtù retorica” delle parole non è una magica *qualitas occulta* che attribuisca loro un

¹⁵ P. Bayle, *Eclaircissement sur les obscénitez. Que s’il y a des obscénitez dans ce livre, elles ne sont de celles qu’on peut censurer avec raison*, in *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam, 1702 (II ed.), vol. III, p. 3162.

¹⁶ *Ibid.*, p. 3166.

qualche potere evocativo: per la retorica le parole non hanno un odore¹⁸, ma certo hanno un valore relazionale all'interno dell'ordinata combinatoria della *dispositio*. La delicatezza del gusto classico sarebbe rimasta insensibile alle future suggestioni della *nuance* simbolista, e non avrebbe probabilmente compreso l'esigenza mallarmeana di *donner un sens plus pur aux mots de la tribu*; essa piuttosto pondera e sa prevedere (oltre che apprezzare) gli effetti di senso prodotti dalla composizione dei termini nell'*elocutio*. L'arte retorica del classicismo tra Sei e Settecento rimanda a un'algebra¹⁹ verbale, che combina segni cui corrispondono in maniera biunivoca dei contenuti determinati: il senso si costituisce come risultato di tale combinatoria, che potrà produrre di volta in volta effetti di sublime tragico o di naturalezza elegiaca, a seconda dei diversi criteri di selezione lessicale e dei procedimenti stilistici e compositivi adottati (per esempio in conformità alle esigenze dell'*ornatus*). Quest'algebra presuppone come assodata la "teoria binaria del segno" esposta nella *Logique de Port-Royal*: non si dà un senso anteriore, ulteriore o comunque estraneo al segno; al contrario (e contro le teorie rinascimentali del linguaggio fondate su occulte relazioni di analogia e somiglianza) tra segno e senso si istituisce una omologia che, per quanto possa essere meramente arbitraria e convenzionale, garantisce la trasparenza del nesso tra significante e significato²⁰. Per questo non vi è un "senso più puro" delle parole da scoprire al di là di quello imposto da una semantica che ha fatto della chiarezza il proprio valore normativo assoluto, né vi sono "sfumature" ineffabili da evocare musicalmente, ossia attraverso un linguaggio che paradossalmente neghi se stesso come linguaggio per diventare musica: vi è viceversa una sorta di meccanica (con relativa dinamica) del linguaggio, per la quale le parole sono i segni, propriamente i mezzi materiali, con cui costruire il senso dei discorsi seguendo le regole di una grammatica che è al contempo una grammatica del pensiero.

In questa prospettiva può forse acquistare un significato

¹⁷ Cfr. *ibid.*, p. 3164.

¹⁸ Cfr. F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, II, "Il viandante e la sua ombra", § 119, Milano, Mondadori, 1978, vol. II, p. 172: "ogni parola ha il suo odore: c'è un'armonia e disarmonia degli odori e dunque delle parole".

¹⁹ Cfr. R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982, p. 34.

più preciso quello che potrebbe sembrare solo uno dei tanti motti arguti di Rivarol: “la parola è la fisica sperimentale dello spirito”²¹. L’arte retorica, con l’articolato e coerente sistema delle sue parti, con le sue figure e i suoi tropi (magari pure ridotti ormai a *cliché* dall’uso e dall’abuso), potrebbe allora essere proprio questa scienza sperimentale che ordina, distingue, ripartisce le parole in quanto segni che definiscono il reticolo delle identità e differenze attraverso cui il mondo non scritto si lascia fissare nelle forme di un discorso, ossia risulta dicibile: l’*esprit*, con tutta la vivacità e l’originalità della sua finezza, non può trascendere le norme vincolanti della retorica, le quali anzi lo rendono possibile, riconoscibile come tale, benché non lo possano definire. Il classicismo potrebbe conseguentemente essere descritto (in maniera sovrastorica, ovvero storico-ideale) come quella particolare pratica discorsiva capace di istituire il proprio oggetto nello stesso momento in cui fonda se stessa quale discorso che lo nomina. Il principio di selezione ed esclusione lessicale (che caratterizza la lingua classica, e cui si informa ogni tipo di discorso perifrastico) diventa allora fondamentale per la costituzione dell’orizzonte di dicibilità, di cui l’arte retorica detta le leggi con rigore e minuzia “scientifiche”. Il discorso classico e il suo oggetto si incontrano, e quasi si fondono, nella natura binaria del segno; per questa ragione, “nell’età classica, la scienza pura dei segni vale in quanto discorso immediato di ciò che viene significato”²². Anche la retorica classica, come arte di disporre le parole, sa qualcosa di questa scienza dei segni e dei significati, e pertanto non si lascia ridurre a mera, estrinseca tecnica di abbellimento del parlare ornato (come le verrà imputato a partire dal manifestarsi delle prime effusioni romantiche).

Essa, per esempio, sa che “il linguaggio ha la facoltà di negare, obliare, dissociare il reale”²³; e sotto questo aspetto, seguendo la lettura suggerita da Barthes, la scrittura dello stesso Sade, che a causa dei suoi eccessi sembrerebbe imporsi come indiscutibile modello di scrittura anticlassica,

²⁰ Seguiamo qui, semplificando oltre il dovuto, la ricostruzione di M. Foucault in *Le parole e le cose*, I, III, 4, Milano, Rizzoli, 1985, pp. 79-83.

²¹ A. Rivarol, *Discours préliminaire*, in *Rivarol*, Paris, Mercure de France, Collection des plus belles pages, 1923, pp. 122-123; questo discorso, scritto nel 1797, avrebbe dovuto fungere da introduzione a un dizionario della lingua francese rimasto allo stato di progetto.

presuppone invece la medesima corrispondenza tra segno e significato su cui si fonda la semantica della lingua classica: se Sade non è rispettoso del *decorum* che le convenzioni retoriche (e sociali) esigono, per Barthes egli è tuttavia consapevole che la sua scrittura non è lo specchio o la traccia di una realtà esterna e preesistente, ma un discorso che costruisce il proprio oggetto facendolo emergere dalle ambagi di un'affabulazione potenzialmente infinita — infinitamente variabili sono le perversioni del libertinaggio sadiano, così come infinitamente variabili sono i *topoi* dell'arte retorica. Le une e gli altri, d'altronde, acquistano la propria consistenza in virtù del linguaggio che li esprime; tanto il *locus amœnus* che la coprofagia sono "un fatto di linguaggio": "scritta, la merda non puzza; Sade può inondarne i suoi personaggi, e noi non ne riceviamo alcun effluvio, solo il segno astratto di un fastidio [...]. Sade oppone fondamentalmente il linguaggio al reale, o più precisamente si pone sotto la sola istanza del 'reale del linguaggio'"²⁴. Dal punto di vista teorico (al di là di ogni considerazione concernente il contenuto delle fantasie sadiane), è irrilevante che Sade si compiaccia della crudezza letterale del proprio lessico, laddove i retori raccomandavano il ricorso alla cautela eufemistica o perifrastica, poiché l'uno e gli altri sapevano che l'oggetto del loro discorso acquistava la propria verità non in riferimento a una realtà estrinseca da descrivere, ma in base alla coerenza delle leggi intrinseche alla costruzione del discorso medesimo: nell'uno e nell'altro caso non è prevista una trascendenza dell'oggetto rispetto all'orizzonte di dicibilità che lo definisce e lo costituisce in quanto tale.

I "precettori immorali" che nella *Philosophie dans le boudoir* si dedicano all'educazione libertina di Eugénie, fanciulla ingenua quanto volenterosa, non a caso intraprendono il loro compito iniziando con la spiegazione del significato dei "termini propri": deliberatamente privati della loro forza espressiva, tali verbi e sostantivi intendono solo denotare con distaccata esattezza azioni e oggetti (per lo più, parti anatomiche) concernenti la pratica del libertinaggio²⁵. Sarà opportuno rammentare incidentalmente che l'attenzione nei confronti della competenza lessicale che caratterizza

²² M. Foucault, *op. cit.*, p. 82.

²³ R. Barthes, *Sade II*, in *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1980, p. 141.

²⁴ *Ibid.*, pp. 140-141.

l'“educazione libertina” impartita dai *roués* di Sade fu preceduta di quasi un secolo e mezzo dai precetti che, nella *École des filles*, l'esperta Susanne dispensa alla sua non meno ingenua e volenterosa cuginetta di nome Fanchon, la quale per accedere ai piaceri del libertinaggio deve, come l'Eugénie sadiana, “apprendere a parlare pertinentemente delle cose”; e il curatore dell'edizione moderna commenta che in questi dialoghi di argomento licenzioso “la parola creerà la cosa, e il dire il fare [...]. La lezione di anatomia procede congiuntamente alla lezione di vocabolario”²⁶. Ciò che Sade — e, in misura incomparabilmente minore il suo oscuro predecessore — istituisce è un lessico, la cui funzione, più che didascalica (il contesto pedagogico ovviamente non è che un pretesto finzionale), si rivela metaletteraria: esso fonda la scrittura stessa di Sade, definendo gli elementi primari del meccanismo del suo funzionamento. Egli infatti fornisce una serie di definizioni terminologiche in apertura del proprio dialogo erotico-filosofico, in una posizione eminente, non dissimile da quella in cui Spinoza aveva posto le proprie definizioni nell'*Ethica* seguendo notoriamente il modello dei trattati di geometria: esse fissano così i termini per mezzo dei quali potrà essere tracciato il reticolo di relazioni entro cui le figure kamasutriche, come le figure retoriche, acquistano la propria “verità”, o per meglio dire il proprio senso, poiché, come insisteva Barthes, “essendo scrittore, e non autore realista, Sade sceglie sempre il di-

²⁵ Cfr. D.-A.-F. de Sade, *La philosophie dans le boudoir*, in *Œuvres complètes*, Paris, Pauvert, 1986, pp. 396-398, 400-402, 404, 426 e 430, dove si trovano definiti numerosi termini; significativamente Mme de Saint-Ange, dopo aver menzionato un qualche termine tecnico della scienza medica, aggiunge: “non insisteremo su questi dettagli, Eugénie, che riguardano più la medicina che il libertinaggio”, *ibid.*, p. 398. Il testo sadiano apparve nel 1795.

²⁶ *L'École des filles*, in *Libertins du XVII^e siècle*, a cura di J. Prevot, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, rispettivamente pp. 1159 e 1675; il testo apparve anonimo nel 1655, ma l'autore è Michel Millot, che venne anche condannato per il carattere osceno dell'opera. Segnaliamo che anche nei dialoghi in latino dell'*Aloisia Sigae Toletanae Satyra Sotadica* (falsamente attribuita al dotto olandese Johannes Meursius, ma il realtà composta dall'avvocato Nicolas Chorier, e apparsa attorno al 1660), il terzo dialogo tra Ottavia (l'ingenua) e Tullia (la maestra) si diffonde in descrizioni anatomiche accompagnate da una precisa nomenclatura che non trascura la terminologia medica greco-latina. Sade dovette conoscere il testo nella versione francese di Nicolas apparsa nel 1680, e più volte ristampata, col titolo *Académie des dames, ou les entretiens galans d'Aloisia*; (la versione italiana settecentesca, rimasta a lungo manoscritta, è stata pubblicata col titolo *Accademia delle dame, ovvero dialoghi attorno al segreto di Amore e di Venere*, Firenze, Casa Usher, 1990, il terzo dialogo si legge alle pp. 37-45, cfr. anche pp. 30-31; dall'introduzione della curatrice, D. Galligani, abbiamo desunto tutte le informazioni precedenti. Su queste due opere cfr. Alexandrian, *Storia delle letterature erotica*, Milano, Rusconi, 1994, rispettivamente pp. 140-142 e 156-159.

scorso di contro al referente; egli si pone sempre dal lato della *semiosis*, non da quello della *mimesis*: ciò che egli ‘rappresenta’ viene incessantemente deformato dal senso, ed è a livello del senso, non del referente, che dobbiamo leggerlo”²⁷. Non ci sarà bisogno di far rilevare che la *mimesis* cui, secondo Barthes, la scrittura sadiana verrebbe in tal modo a sottrarsi è quella referenziale del realismo ottocentesco, e non quella prescritta dalle poetiche classiciste tra Seicento e Settecento, la quale invece si fonda su una idea di verisimiglianza che non permette di trascendere i limiti imposti dalle regole compositive dell’arte retorica. La verisimiglianza di ciò che viene “rappresentato” dalla *mimesis* classica non può essere confermata né confutata dalla verità di alcun referente reale: come nell’Arcadia di Boileau, nei saloni dei castelli sadiani si aggirano solo “enti di linguaggio” — e non era necessario l’acume critico di Barthes, perché appare del tutto evidente che, a causa della loro intricata complessità, le “operazioni” e i “quadri” disposti dai libertini e descritti accuratamente da Sade sono “fuori da ogni realtà”²⁸, come d’altronde lo sono la scelta umanità e la selezionata fauna che popolano i pascoli della poesia bucolica.

Curiosamente il Sade riletto da Barthes come precursore di quella scrittura intransitiva che il *nouveau roman* perseguirà in polemica con la cospicua tradizione del romanzo realista finisce per riscoprire la propria classicità premoderna. In definitiva, la padronanza linguistica che posseggono i libertini e che dovrebbe acquisire la giovane educanda è quella stessa che di fatto Sade dispiega con la sua capacità di variare indefinitamente le possibilità offerte da una combinatoria eminentemente verbale, e i cui termini costitutivi vengono previamente definiti da Sade medesimo. La *Philosophie dans le boudoir* potrà allora essere letta come una messinscena della scrittura libertina, per cui Dolmancé (più che Madame de Saint-Ange) sarà il padrone del linguaggio, colui che conosce la scienza dei segni, quell’*ars combinatoria*, che egli illustrerà alla sua allieva e agli altri personaggi comprimari che concorrono a “educarla” (e che invero agiscono come meri organi genitali), impartendo loro direttive precise quanto irrealizzabili, le quali suonano

²⁷ R. Barthes, *Sade II*, in *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 41.

²⁸ *Ibid.*, p. 140.

come indicazioni di regia per uno spettacolo impossibile, del quale si possa solo, e infinitamente, parlare. Il libertinaggio sadiano, con le tutte sue enormità, è limpidamente classico proprio per questo: nulla in esso è ineffabile, non vi sono irrepresentabili residui di realtà che si sottraggano al discorso, perché il libertinaggio stesso non è che una pratica discorsiva, in cui il significato non trascende il proprio segno²⁹. Il libertinaggio sadiano si istituisce dunque all'interno di un intrasgredibile spazio retorico; per questo Barthes può citare Sade: "sì, sono un libertino, lo ammetto: ho concepito tutto ciò che ho potuto concepire in questo genere di cose, ma di certo non ho fatto tutto ciò che concepito e di certo mai lo farò. Sono un libertino, ma non sono un criminale né un assassino", e concludere poi commentando: "il 'reale' e il libro sono *divisi*: nessun obbligo li lega; un autore può parlare all'infinito della propria opera, non è mai *tenuto* a garantirla"³⁰. Il libertinaggio per Sade, come l'arte retorica per la tradizione classica, non è che una tecnica linguistica che, a partire dal circoscritto repertorio di una topica, costruisce un discorso, e il suo relativo oggetto: ciò che lo scrittore libertino e il retore possono dire (e di fatto dicono) sul mondo non scritto sarà comunque mediato dalle forme del linguaggio; solo attraverso questa consapevole, dichiarata, costitutiva mediazione i loro discorsi potranno acquisire il loro senso, che enfaticamente si potrebbe chiamare la loro "verità" (la quale però non sarà certo quella di una qualche ontologica *adaequatio*, poiché comunque essa non trascenderà l'orizzonte della "letteratura"). Che poi Sade si voglia deliberatamente perverso nelle proprie fantasie e piattamente letterale nella propria scrittura, mentre i retori prediligono e prescrivono le reticenze e le ambiguità della contegnosa (magari ipocrita) delicatezza eufemistica, è una questione che concerne piuttosto le convenzioni culturali, i pregiudizi moralistici e le idiosincrasie dello stile.

Uno dei principi assiomatici su cui per secoli si è fondata l'arte retorica afferma che la bellezza (*dignitas*) del discorso dipende essenzialmente dagli abbellimenti tropici (*exornationes*) che lo variano³¹. Da questo punto di vista, la minuzia nomenclatoria e descrittiva di Sade rovescia forse

²⁹ Barthes, in verità, parla anche di un "segreto" sadiano, il quale si riduce a sua volta in un mero fatto di linguaggio, cfr. R. Barthes, *Plaisir / écriture / lecture* [1972], in *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1999, p. 182.

³⁰ R. Barthes, *Sade II*, in *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 141.

il canone classico, ma non lo trasgredisce: l'impudicizia letterale della sua prosa è specularmente complementare ai pudori eufemistici della tradizione retorica. Secondo Barthes, che cita parole di Quintiliano, i *colores* servono talvolta "per risparmiare al pudore un'esposizione troppo nuda", e ciò presuppone che vi sia una "nudità" del discorso, spoglia delle bellurie dell'ornato, strettamente referenziale; Barthes ne deduce che i *colores* sono l'indice di un tabù: "come il rossore che impropria un volto, il *colore* espone il desiderio nascondendo l'oggetto"³². Se questa insinuazione psicologizzante è vera (e come tale si intende assumerla), allora se ne potrebbe concludere che il meccanismo di sostituzione che caratterizza la *dignitas* del discorso ornato trovi nell'eufemismo la figura che meglio lo esemplifica. John Ward, nella prima metà del Settecento, evidenziò questa peculiarità dell'eufemismo, includendolo tra i tropi misti, o complessi. Poiché la parola eufemistica, "o è contraria alla parola propria o soltanto differente da essa, questo modo di esprimersi può essere riportato a tropi differenti"³³: l'eufemismo può essere ironico, quando si intende dire il contrario di ciò che viene espresso ("i Latini posseggono un modo dolce per esprimere la loro noncuranza verso una persona. Dicono: *valeat*. Noi abbiamo preso a prestito da essi questa espressione. Diciamo: *fare him well*"), oppure in esso si esprimono una sineddoche o una metafora, quando di una persona che è morta si dice che "è dipartita" ("questo modo di esprimersi rientra nella *sineddoche* dell'intero, dal momento che lasciare la vita è una specie di partenza") o che "si è addormentata" ("questa è una bella *metafora* presa dalla similitudine tra la morte [...] e il sonno")³⁴. Ciò significa che tanto l'ironia, quanto la sineddoche o la metafora, possono funzionare in maniera eufemistica; ma significa altresì che l'eufemismo non si limita affatto a svolgere una mera funzione censoria su taluni termini impronunciabili.

Quintiliano, che tra le figure non annoverava l'eufemismo, definendo la perifrasi (la cui funzione è, d'altronde, del tutto analoga a quella dell'eufemismo³⁵), osservava che essa "è come un 'giro di parole', che talvolta si rende necessario, quando copre laidezze, come fa Sallustio, quando

³¹ Cfr. *Rhet. Her.*, IV, 18.

³² R. Barthes, *L'ancienne rhétorique*, in *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 156.

³³ J. Ward, *Sistema di arte oratoria*, lezione XXIX, "Tropi secondari", Ur-

dice ‘per le necessità naturali’, altre volte ha di mira solo l’ornato ed è frequentissimo tra i poeti”³⁶. Tra necessità pudibonde e abbellimenti poetici, l’eufemismo è quella figura che vela la “nudità” del linguaggio quando questa si fa intollerabilmente sconda, innominabile, ma svolgendo questa funzione particolare rivela, in generale, il funzionamento di tutte le altre figure (di parola, e di pensiero): per questo non sarebbe forse arbitrario interpretare l’eufemismo come una figura paradigmatica, nella quale si scorgono in azione quegli effetti di senso prodotti dallo scarto tropico che genericamente definisce la funzione ornamentale ed espressiva dei “colori” retorici.

Come “origine del senso figurato” (in generale), Du Marsais indica “la relazione che vi è tra le idee accessorie, ossia tra le idee che si rapportano le une alle altre”: “il nome proprio dell’idea accessoria è spesso più presente all’immaginazione del nome dell’idea principale, e spesso inoltre tali idee accessorie, designando gli oggetti più circostanziatamente di quanto non farebbero i nomi propri di tali oggetti, li dipingono o in modo più energico o più piacevole”. In larga misura la maggior gradevolezza del senso figurato rispetto a quello letterale dipende dal fatto che “spesso l’espressione figurata è altrettanto facilmente compresa che se ci si servisse del termine proprio; essa è anzi più vivace e gradevole quando viene impiegata a proposito, poiché essa suscita più di un’immagine; essa colpisce o diletta l’immaginazione, e si lascia comodamente svelare

bino, QuattroVenti, 1992, p. 439; l’opera, apparsa postuma a Londra nel 1759, raccoglie il testo dei corsi di retorica tenuti dall’autore al Gresham College, dove egli insegnò per quasi quarant’anni, dal 1720 al 1758.

³⁴ Si rammenti che nella *Rhetorica ad Herennium*, la quale non contempla l’eufemismo tra le figure enumerate nel libro IV, afferma (IV, 45) che la metafora può però essere impiegata “per evitare le parole oscene” (*obscaenitatis vitandae causa*).

³⁵ Du Marsais puntualizzerà che Quintiliano ha potuto annoverare la perifrasi tra i tropi, “poiché la perifrasi sostituisce o una parola o una frase”: l’affinità con l’eufemismo è lampante, poiché “spesso, invece di servirsi di un’espressione che susciterebbe un’immagine troppo dura, la si addolcisce per mezzo di una perifrasi, come già abbiano notato a proposito dell’eufemismo”, C. Chesneau Du Marsais, *Des tropes*, II, XVII, in *Œuvres*, cit., vol. II, p. 43.

³⁶ Quintiliano, *Institutio oratoria*, VIII, 6 (trad. it. Torino, UTET, 1968, vol. II, p. 223). A ulteriore conferma (forse superflua) della dipendenza dei teorici settecenteschi dagli autori antichi, si può segnalare che questo stesso esempio tratto da Sallustio ritorna in C. Rollin, *De la manière d’enseigner et d’étudier les belles-lettres, par raport à l’esprit et au cœur*, I, IV, chap. III, § V, “Des figures”, Paris, 1740 [I ed. 1726-1728], vol. I, p. 472, dove si definisce la perifrasi.

³⁷ C. Chesneau Du Marsais, *Des tropes*, I, VII, § I, in *Œuvres*, cit., vol. V,

dallo spirito”³⁷. Il piacere prodotto dalle sostituzioni e dai traslati della retorica classica consisteva in questo gioco di facili enigmi che contribuivano a sollecitare, e compiacere, la delicatezza dell’*esprit*. La *préciosité* secentesca aveva abusato di questi procedimenti di abbellimento fino alla stucchevolezza; e con ogni probabilità è a questa tradizione (sempre condannata come modello negativo di stile dai sostenitori del classicismo) che appartengono quegli “oratori mediocri” che, secondo Condillac, “si perdono spesso nella vacuità di un certo tipo di perifrasi. Essi temono di nominare le cose, e credono di trovare il sublime nelle circonlocuzioni prese a caso. Talvolta anche il bisogno di qualche sillaba in più fa cadere in questo errore perfino i poeti migliori; ma nulla rende più freddo, pesante o ridicolo il discorso. Quando dunque le perifrasi non contribuiscono a collegare le idee, bisogna limitarsi a nominare le cose”³⁸. Per Condillac (che non menziona l’eufemismo come figura particolare), la figura della perifrasi non è tanto ornamentale o censoria quanto funzionale alla comunicazione di significati che il termine proprio esprimerebbe solo in maniera confusa: portando all’estreme conseguenze le osservazioni generali di Du Marsais, egli sostiene che “quando si pronuncia il nome di una cosa, lo spirito non si sofferma su una qualità piuttosto che un’altra: le abbraccia tutte confusamente; vede la cosa, ma non vi scorge ancora un carattere determinato. Al contrario, distingue qualcuna delle qualità che lo caratterizzano quando al nome viene sostituita una circonlocuzione. In breve, il nome mostra la cosa in una distanza in cui viene riconosciuta, ma afferrata imperfettamente, e i dettagli sfuggono. La perifrasi, al contrario, la avvicina e ne rende i tratti meglio distinti e più sensibili”³⁹. Anche in questo caso, alla perifrasi vengono attribuite particolari funzioni che Du Marsais attribuiva invece alle figure in generale; e poco conta che per Condillac la chiarezza dell’idea rappresentata valga più dell’energia espressiva o del piacere intellettuale di cui parlava Du Marsais.

Il gioco perifrastico ed eufemistico del parlare ornato e figurato si fonda, in ogni caso, sul piacere per l’*esprit* di

p. 43.

³⁸ É. de Condillac, *Traité de l’art d’écrire*, l. II, chap. III, in *Œuvres complètes*, Paris, 1803, t. X, p. 161; poco oltre aggiunge: “ci si serve di una perifrasi per aggiungere idee accessorie, così come per evitare idee sgradevoli, basse o poco oneste [...] Quando il linguaggio comune conviene al sentimento che proviamo,

coprire e di scoprire gli oggetti del discorso: il velo delle parole può produrre (o rinnovare) un senso di sorpresa che gli oggetti come tali possono non provocare più. L'ambiguità di questo piacere consiste (come lamentava Bayle) nel fatto che in esso venga presupposta, come condizione preliminare al gioco medesimo, proprio la possibilità di svelare ciò che viene occultato nella (e dalla) sostituzione: l'intero apparato figurale della retorica (e in primo luogo, l'eufemismo e la perifrasi) acquista il proprio valore nell'"esporre il desiderio nascondendo l'oggetto". L'equivocità è la ricchezza (espressiva) di ogni traslato: le figure nascondono, dissimulano per meglio mostrare non solo l'oggetto, ma anche il suo desiderio, ossia producono un sovrappiù di senso. Si può allora dire che Sade non trasgredisce la retorica e le convenienze che essa impone, ma invece, muovendosi a livello della "nudità" del linguaggio, la delude: non lascia nulla da scoprire, nulla da desiderare (per questo motivo Barthes ha potuto affermare che "Sade non è erotico"⁴⁰). Sade prende sul serio le raccomandazioni di Condillac: si limita a nominare le cose. I *colores* invece, nell'ornare (ovvero edulcorare) il desiderio, lo provocano. E non senza ragione Bayle denunciava la contraddittorietà di questo procedimento, che diventa particolarmente vistosa quando si tratta di edulcorare oggetti "sgradevoli, bassi o poco onesti" (secondo la formula consueta): "quando si indica solo a mezzo una oscenità, ma in modo tale che non è difficile completarla, coloro cui ci si rivolge completano essi medesimi il ritratto che insozza l'immaginazione. Essi dunque hanno una parte maggiore nella produzione di tale immagine di quanto ne avrebbero se ci si fosse spiegati più esplicitamente. In questo caso essi sarebbero stati solo un soggetto passivo, e conseguentemente la ricezione dell'immagine oscena sarebbe stata del tutto innocente; ma nell'altro caso essi sono uno dei suoi principi attivi: non sono dunque così innocenti, e hanno ben più da temere le conseguenze contagiose di un oggetto che in parte è

e alle circostanze in cui ci si trova, bisogna preferire una perifrasi soltanto se essa si addice ancora di più alle circostanze", p. 165.

³⁹ *Ibid.*, p. 159; l'esempio che Condillac adduce è quello del nome "Dio", ossia il nome che designa il referente più generico che si possa immaginare (se ci si riesce), il quale "non risveglia l'idea di questo o quell'attributo"; meglio usare quindi la perifrasi "colui che ha creato il cielo e la terra", la quale "rappresenta la divinità con tutta la sua intelligenza e potenza", pp. 159-160.

⁴⁰ R. Barthes, *Sade I*, in *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 32.

opera loro. In tal modo queste presunte precauzioni del pudore sono in realtà una trappola molto più pericolosa. Esse inducono a riflettere su una materia sordida, onde trovare il supplemento di ciò che non è stato espresso con parole esatte”⁴¹. Gli argomenti di Bayle mettono in crisi la possibilità di praticare un eufemismo “sincero”, ovvero, come è stato altresì definito, “a pregiudizio idealizzante”⁴²: l’originaria funzione dell’eufemismo e della perifrasi è, come non si stancano di ripetere i probi retori, quella di difendere e preservare il *decorum* del discorso, la sua “onestà”, tanto dalle parole basse e volgari (o che suonavano tali al pregiudizio vigente) quanto dagli oggetti sconvenienti che esse denotano o dalle immagini scabrose che esse possono suscitare. Autori come Rollin, e lo stesso Du Marsais (nonché i suoi epigoni e plagiaci⁴³), le cui opere saranno ampiamente diffuse nel corso di tutto il XVIII secolo, prescrivevano un uso “sincero” dell’eufemismo allo scopo di non “ferire la delicatezza” e di non trasgredire le *bienséances* che il classicismo del secolo precedente aveva lasciato in eredità.

Il sospetto insinuato da Barthes a proposito degli ambigui e inefficaci effetti d’occultamento prodotti dai *colores* della retorica antica (in particolare romana) può essere verificato con maggiore puntualità e pertinenza a proposito dell’uso settecentesco dell’eufemismo. Al riguardo basterebbe citare Voltaire, il tragediografo laureato, a tal punto rispettoso delle convenzioni e convenienze estremamente contegnose della tragedia classica da deprecare le libertà espressive di Shakespeare (che egli, primo in Francia, scoprì, diffuse e censurò): nella seconda epistola dedicatoria premessa nel 1736 alla *Zaïre* egli, nell’evidente convinzione di non trasgredire in nulla (anzi di riaffermare) i principi della poetica classica, sentenziava che “significa non conoscere il cuore umano se si crede di piacere di più quando si presentano tali immagini licenziose; al contrario, significa chiudere l’accesso ai veri piaceri. Se tutto viene subito messo allo scoperto (*à découvert*), ci si trova sazi; nulla resta più da

⁴¹ P. Bayle, *Eclaircissement sur les obscénitez...*, in *Dictionnaire historique*, cit., p. 3167.

⁴² Cfr. B. Munteano, *L’euphémisme en France au XVIII siècle*, cit., pp. 276-281.

⁴³ Cfr. in particolare J.-P. Papon che riprende pressoché alla lettera le definizioni fornite da Du Marsais (e lo dichiara apertamente) nel suo *L’art du poète*

desiderare, e si giunge d'un colpo al languore credendo di correre verso la voluttà [...]. Gli spettatori, in questo caso, sono come gli amanti disgustati da un godimento troppo precipitoso: è solo attraverso cento nubi che si debbono intravedere quelle idee che, presentate troppo da vicino, farebbero arrossire. È questo *velo* che costituisce il fascino per le persone di qualità (*honnêtes gens*); per costoro non vi è piacere fuori dalle convenienze (*sans bienséance*)”⁴⁴. Il velo eufemistico mostra già qui con chiarezza l'ambiguità della propria funzione: non è il piacere prodotto dalle “immagini licenziose” che viene condannato e bandito, ma sono le modalità di tale piacere che vengono poste in discussione. Il problema per Voltaire non concerne più la liceità di tali immagini, ma, al contrario, l'efficacia del modo in cui devono essere rappresentate: mostrarle troppo dappresso, nominarle nella loro letteralità, significa rovinarne l'effetto sull'immaginazione — è un oltraggio non al pudore, ma alla finezza dell'*esprit*. Anche per uno strenuo difensore della convenevolezza come Voltaire, l'eufemismo non preserva la delicatezza, di cui tutti i teorici settecenteschi parlano, dalla durezza e dalla sgradevolezza degli oggetti e delle immagini, bensì piuttosto la stimola a esercitare quell'acutezza ingegnosa che la caratterizza nel tentativo (non molto difficile) di penetrare le “cento nubi” che velano “quelle idee, che presentate troppo da vicino, farebbero arrossire”: l'*esprit*, guidato in questo caso dall'immaginazione, per godere realmente degli oggetti e delle immagini, esige i brevi indugi imposti dai veli retorici, o forse il piacere dell'*esprit* consiste propriamente in tali indugi — per questo non si dà piacere *sans bienséance*, ossia senza quegli occultamenti, circonlocuzioni e traslati che lasciano nondimeno affiorare

et de l'orateur. Nouvelle Rhétorique à l'usage des colleges, précédée d'un Essai d'Education, Lyon, 1768 [I ed. 1765]; Papon non riprende i paragrafi sull'eufemismo, ma riproduce in buona parte (e senza aggiungerci nulla di nuovo) quelli sull'allusione e la perifrasi, pp. 356-357 e 359-360. Anche l'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert si avvarrà della collaborazione di Du Marsais, e, dopo la sua morte, Beauzée continuerà a redigere molte voci retoriche attingendo largamente al trattato *Des Tropes*. Tuttavia anche un testo contemporaneo a quello di Du Marsais come *La Rhétorique, ou les Règles de l'Éloquence* di B. Gibert (che risale al 1730) si esprime negli stessi termini parlando della perifrasi (cfr. l'edizione di Paris, 1749, p. 450).

⁴⁴ Voltaire, *Seconde épitre dédicatoire, à M. le ch. Falkener, ambassadeur d'Angleterre à la Porte Ottomane*, in *Œuvres complètes*, ed. Moland, Paris, Garnier, 1877 [rist. an. Nendeln, Kraus reprints, 1967], vol. II, pp. 552-553; la prima epistola dedicatoria, del 1733, era indirizzata più sobriamente (e, v'è da credere, in polemica con i nobili mecenati francesi) a “Falkener, marchand anglais”: erano gli anni in cui Voltaire, durante il suo fruttuoso esilio londinese, soggiornava ospite

il non detto sottinteso.

Queste affermazioni di Voltaire confermano dunque la fondatezza dei rimproveri che Bayle muoveva alle presunte precauzioni eufemistiche, trasformandone però l'ambiguità in un tratto positivo. D'altronde, se è lecito (e, da un punto di vista storico, incontestabile) parlare di un eufemismo sincero, non si può negare che "il passaggio da [questo] all'eufemismo *simulato* si operi insensibilmente e che, in molti casi, il limite che li separa rimanga tanto indeciso e fragile che si è costretti a riconoscerli, nell'uno e nell'altro, il medesimo processo intellettuale"⁴⁵. Nell'eufemismo simulato agisce dunque il medesimo meccanismo tropico che opera in quello che obbedisce a una sincera strategia di occultamento (per decoro, per pudore, per convenzione): i due tipi di eufemismo si distinguerebbero pertanto solo in base all'onestà dell'intenzione di colui che ne fa uso.

Di fatto tuttavia, come suggeriva Bayle, ogni eufemismo è, in quanto tale, una provocazione: provoca l'acume intellettuale dell'interlocutore, e lo sfida a comprendere ciò che le parole, alla lettera, si rifiutano di dire. Può essere utile, a fini euristici e descrittivi, istituire una tipologia che distingua tra eufemismi a "pregiudizio idealizzante" (gli unici considerabili sinceri), ed eufemismi "a tendenza innovatrice e realista", "a portata psicologica" (che abbondano nell'opera di Marivaux, i cui personaggi non esprimono quasi mai i propri sentimenti apertamente, ma li suggeriscono ricorrendo alle sottigliezze allusive di un linguaggio neo-prezioso che si conquistò in breve tempo un nome preciso: *marivaudage*), "allegorici e aggravanti", "falsamente decenti" (che costellano tutta la letteratura erotica settecentesca), e perfino "aggressivi e sacrileghi" (di cui faranno ampio ed efficacissimo uso polemistici e *philosophes*, a partire dai *Contes* voltairiani e dalle *Lettres persanes*, nella loro campagna denigratoria contro l'*infâme*); e tuttavia, benché la formula sia ben trovata, è troppo riduttivo definire gli eufemismi che appartengono a questa seconda, ampia classe come eufemismi *à rebours*⁴⁶. E semplicemente perché è ovvio che tutti gli eufemismi, tutte le perifrasi (anche le più oneste e pudibonde) hanno come scopo dichiarato di esprimere ciò che non si deve presso il futuro sir Everard Fawkenner, ed era affascinato dalla sobrietà borghese dei costumi britannici.

⁴⁵ B. Munteano, *L'euphémisme en France au XVIII siècle*, cit., p. 291.

⁴⁶ Cfr. *ibid.*, pp. 281, 284, 285-286, 289 e 287.

⁴⁷ Cfr. Chamfort, *Maximes, Pensées, Caractères*, § 359, Paris, Flammarion,

nominare: le “necessità naturali” di Sallustio ammesse (anzi giudicate molto opportune) da Quintiliano, e dai suoi successori, significano ed esprimono precisamente, con tanto di idee accessorie, una attività necessaria della fisiologia animale, per la quale non mancherebbero termini letterali. (A rigore un eufemismo rovesciato dovrebbe consistere in una perifrasi che impieghi parole impronunciabili per denotare ciò che nel linguaggio della buona educazione viene già espresso con un termine ritenuto proprio, e accettabile: un possibile modello di tale rovesciamento — alquanto edulcorato invero — potrebbe essere la celebre formula (perifrastica) con cui Chamfort parla dell’amore: “lo scambio di due fantasie e il contatto di due epidermidi”⁴⁷; ma un simile procedimento perderebbe perfino il diritto di chiamarsi eufemistico: seguendo l’etimologia si dovrebbe parlare semmai di “cacofemia”).

L’eufemismo, in definitiva, non concerne la liceità morale del referente della parola (oggetto, idea o immagine), bensì, in quanto tropo, si limita a procedere alla rimozione e sostituzione della parola stessa in quanto insieme di fonemi, ossia, come avrebbero detto i logici medievali, in quanto assunta *in suppositione materialis*: è la sillaba *con* che risulta impronunciabile (per chi conosca la lingua francese, cioè per chi condivide un determinato sistema di convenzioni linguistiche, nonché naturalmente di pregiudizi moralistici). Come strumento di censura, esso si rivela invece inefficace: d’altronde l’unica autentica e radicale censura (escludendo pratiche violente e del tutto extra-retoriche quali il rogo) dovrebbe essere a rigore il silenzio — benché anche questo, laddove venga opportunamente segnalato, possa diventare a sua volta una eloquente figura della retorica, come reticenza, o come preterizione.

Sull’ambigua funzione della censura eufemistica, che tende a rovesciarsi in sollecitazione e provocazione per l’immaginazione e per l’*esprit*, producendo così l’effetto esattamente opposto a quello che i retori tradizionalmente le attribuivano, ebbe occasione di insistere La Mettrie, un autore che in vita godette di pessima reputazione, a causa tanto dei suoi costumi che dell’estremismo del suo pen-

1968, p. 133.

⁴⁸ J. Offroy de La Mettrie, *La volupté*, in *Œuvres philosophiques*, Berlin, 1774 [rist. an. Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1970], t. II, pp. 230, 231 e 232. Il testo risale al 1745; cfr. anche *L’art de jouir*, che riprende in versione

siero filosofico. Egli, pur informando la propria filosofia a un materialismo radicale, distingueva accuratamente il piacere (*plaisir*) dalla voluttà (*volupté*). Se questa è “la madre del piacere”, “troppo spesso si confonde il piacere con la voluttà, e la voluttà con la dissolutezza (*débauche*)”: il piacere è strettamente legato alla sfera dei sensi e dipende dall’azione esercitata sui nervi, tanto che “le più gradevoli sensazioni dello spirito non sono che piaceri meno sensibili”, mentre la voluttà deve essere cercata “più lontano”, in quanto “spesso ci sfuggirebbe se l’attendessimo solo dai sensi”. Per attingere la voluttà i sensi non bastano, “bisogna che l’immaginazione supplisca a quello che manca a essi”: “è questa che dà valore a tutto, accende il cuore, lo aiuta a formare i desideri, gli suggerisce i mezzi per soddisfarli. Esaminando il piacere che essa, per così dire, passa in rassegna, il microscopio di cui essa sembra servirsi lo ingrandisce e l’esagera: è per questo che la voluttà stessa, quest’arte di godere, non è che l’arte di ingannarsi (*l’art de se tromper*)”⁴⁸.

A partire da tali definizioni, La Mettrie distingue due classi di scrittori galanti: “gli uni sono osceni e dissoluti, gli altri sono maestri della voluttà più raffinata (*épurée*)”. Ma i primi “lacerano il velo di garza, che copre le grazie nascenti delle giovani pastorelle: volendo vedere tutto senza immaginare nulla, privandosi perfino del desiderio, costoro non riterrebbero di aver dipinto la natura, se non la rappresentano nuda e in ogni sorta di posa, variata all’infinito dalle mani ingegnose della lascivia. [...] Così dal gusto del piacere, che è esso stesso un piacere, nasce talvolta la dissolutezza più spinta”. Non sono evidentemente questi gli autori in grado di dare espressione letteraria alla voluttà, o piuttosto in grado di suscitare per mezzo della rappresentazione letteraria un voluttuoso diletto. Modello di scrittore voluttuoso è invece Petronio Arbitro (seguito da una ampia schiera di autori che giunge a comprende il Montesquieu del *Temple de Cnide*, l’abate Chaulieu, La Fare, Crébillon fils): tali scrittori “si sono mostrati più voluttuosi che osceni, ossia [...], invece di abbandonarsi a una sfrenata licenza, hanno primeggiato nell’arte di dare a quei medesimi oggetti colori più dolci, e [...], sopprimendo ogni espressione rivoltante, hanno preteso (*affecté*) di conservare una specie di dignità nella prostituzione del loro spirito e del loro talento, simili a quelle donne virtuose, che sanno cedere con decenza”⁴⁹.

Per La Mettrie questa contrapposizione non implica alcun giudizio moralistico: nelle opere tanto degli uni quanto degli altri “si trova lo stesso veleno”, che poi non è affatto tale, trattandosi in realtà di quel gusto per il piacere che si fonda sui sensi, al cui naturale imperio nessuno può sottrarsi. Gli scrittori “osceni e impudichi” sono quelli che non sanno trattenersi entro i limiti imposti dalle “leggi del pudore e del contegno”: e sono da deprecare perché in tal modo finiscono per estinguere il desiderio, invece che attizzarlo ad arte, come fanno viceversa gli scrittori voluttuosi. Nelle opere di questi ultimi il “veleno” del piacere si trova “più addolcito, preparato con più arte: [questi autori] amano celarlo sotto dei fiori, i quali lungi dal renderlo temibile, invitano a cercarlo. Ah! come i loro successi mi hanno insegnato che il sentimento del piacere, raffinato dalla delicatezza e dalla virtù, invece di escludere la voluttà, serve solo ad aumentarla! Sì, l’arte con cui costoro trattano il pudore è l’arte di farlo scomparire: sotto il velo seduttore, di cui gli oggetti sono ingegnosamente rivestiti, essi fanno più conquiste di coloro che, mostrando tutto scopertamente, non lasciano più nulla da desiderare”⁵⁰. Il velo eufemistico è ormai divenuto il “velo seduttore”, la cui funzione è di permettere un intervento attivo dell’immaginazione, capace di trasformare i dati bruti del piacere dei sensi in un’immagine voluttuosa, ossia in un piacere con coscienza. La rappresentazione diretta, letterale del piacere viene pertanto condannata nella misura in cui nega all’immaginazione i suoi piaceri, impedendole così di pervenire a quella forma di piacere superiore, più delicata, che è la voluttà, la sola veramente degna di essere perseguita dalle *gens d’esprit*⁵¹.

Starobinski ha fatto rilevare che, per quanto non sia possibile stabilire se effettivamente durante il Settecento si

abbreviata temi analoghi, ed è compreso in *Œuvres complètes*, Berlin, 1796, pp. 203-258.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 208-209 e 210. In un testo allegorico, composto sul modello del *Temple du goût* di Voltaire, il Genio dell’arte raccomanda agli autori di epigrammi licenziosi: “dipingete la voluttà, ma guardatevi dal dipingere la dissolutezza”, e a proposito dei romanzieri galanti, il Genio mostra di apprezzare le opere di Crébillon fils (e *Angola* di La Morlière), perdonando il loro “contenuto in virtù della forma”, ma condannandone molte altre che “avevano tutta la loro spudoratezza, senza averne il colore”, N. Bricaire de La Dixmerie, *Les deux âges du goût et du génie français sous Louis XIV et sous Louis XV*, ou Parallèle des efforts du Génie et du Goût dans les Sciences, dans les Arts et dans les Lettres, sous les deux Règnes, Amsterdam, 1770 [I ed. 1769], pp. 56 e 83.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 214.

⁵¹ Cfr. *ibid.*, p. 231: “il piacere che non conduce alla voluttà, è ancora un piacere?”, e pp. 232-233: “tutto è voluttà per un uomo di spirito, tutto è senti-

vivesse “nel piacere”, “si [viveva] nel pensiero del piacere, e non è affatto la stessa cosa. Il piacere e il suo regno fuggitivo sono argomento di dibattito, di riflessione, di rappresentazione favolosa”⁵². L’arte retorica non poteva non esserne coinvolta: a essa spettava il compito di fornire gli strumenti espressivi per rendere dicibile questo piacere (o voluttà che fosse), per assumerlo come oggetto di un discorso che non fosse quello brutalmente letterale delle primitive pulsioni animali o della scienza (si rammenti l’apologia di Bayle). È in questa mutata prospettiva che il *decorum* tradizionale acquista una diversa funzione all’interno del sistema retorico: attraverso una serie di aggiustamenti quasi impercettibili, il *bon ton* della società mondana (che il romanzo galante pretende di fissare letterariamente) mutua dall’arte retorica i modi e le figure della decenza oratoria, assumendole però non più nella loro originaria funzione ornamentale, ma attribuendone loro una propriamente espressiva.

In uno degli innumerevoli trattatelli sulle norme del *bon ton* che all’epoca fiorivano, intitolato *Les Mœurs*, opera di François-Vincent Toussaint, si legge che, “per esprimersi sulle materie che possono allarmare il pudore, ci sono due lingue del tutto differenti. Una è quella dei medici, delle mammane e degli zotici: le sue espressioni sono crude, vigorose e rivoltanti. L’altra ricorre a parole scelte, perifrasi misteriose, costruzioni enigmatiche, termini contorti. Essa ricopre gli argomenti con cosmetici che li abbelliscono, o che almeno tolgono loro ciò che avevano di fastidioso: li copre con una garza leggera, che, senza celarli agli occhi, ne rende sopportabile la vista. È questa lingua che le persone di qualità (*bien nés*) parlano in presenza del bel sesso. Benché essa possa apparire oscura, in fondo non lo è. Le nostre dame hanno un’intelligenza pronta e un orecchio delicato: esprimersi davanti a loro con troppa chiarezza significherebbe oltraggiarle; la loro immaginazione, dice uno scrittore moderno, ama passeggiare all’ombra”⁵³. L’oscurità di questa lingua, controllata fino all’artificiosità e raffinata fino all’ampollosità, è *au fond* perfettamente comprensibile:

mento per un cervello ben organizzato, mentre uno sciocco conosce a malapena il piacere”.

⁵² J. Starobinski, *L’invention de la liberté. 1700-1789*, Genève, Skira, 1964, p. 53.

⁵³ F.-V. Toussaint, *Les Mœurs*, s.l., 1748, pp. 164-165, cit. in P. Stewart, *Le masque et la parole. Le langage de l’amour au XVIII^e siècle*, Paris, José Corti, 1973, p. 95, e più in generale cfr. *ibid.*, capp. I-III, pp. 13-122.

l'oltraggio recato dall'eccessiva chiarezza ferisce meno il senso del pudore; che il tono della *bonne compagnie* e l'intelligenza femminile (e del pubblico). La messinscena mondana della galanteria garantisce una sorta di orizzonte di precomprensione, che rende pressoché impossibile il malinteso a chi ne conosca le convenzioni che la regolano: "il linguaggio dell'amore [nel corso del Settecento] è essenzialmente [...] un reticolo di comunicazioni velate che servono nello stesso tempo a stabilire un'intenzione comune e un pretesto adatto a giustificarla"⁵⁴.

Marmontel, in maniera ancora più sintetica, descrive il paradosso della parola eufemistica e del discorso perifrastico, quando osserva che "si desidera essere compresi, e si teme di farsi comprendere: pertanto l'espressione è per il pensiero, o piuttosto per il sentimento, un velo leggero e ingannatore, che rassicura l'anima e la tradisce"⁵⁵. L'"arte di ingannarsi", che lo scrittore deve apprendere per poter esperire e quindi esprimere la voluttà (e per saperla suscitare nel lettore⁵⁶) senza tuttavia cadere nella trivialità oscena, esige il sapiente ricorso alle figure ambigue — in definitiva ironiche — dell'eufemismo e della perifrasi, della reticenza e della preterizione: si tratta, in breve, di tenere le distanze dall'oggetto e dalle proprie pulsioni. L'inganno, o meglio l'equivoco e la mistificazione, sono per l'*élite* dedita ai piaceri della galanteria (mondana quanto letteraria) una forma ludica e aggiornata della "dissimulazione onesta" dei cortigiani dell'età rinascimentale e barocca: al contempo, una maschera, una strategia difensiva e una forma di cortesia⁵⁷. Montesquieu, storico austero e all'occorrenza scrittore galante, concedeva che le *bienséances* sono "la sola ipocrisia concessa; sono un lieve omaggio che il vizio rende alla virtù. Non si vuole apparire migliori, ma meno cattivi di quanto si è. Esse non ingannano nessuno e testimoniano più della coscienza generale che della coscienza di ciascun individuo"⁵⁸. I sobri valori della franchezza, della semplicità e della sincerità vengono sostituiti da quelli sommamente urbani della socievolezza e dell'amabilità. In questa società, le *bienséances* retoriche obbediscono al medesimo imperativo cui adempiono le *bienséances* mondane; la decenza,

⁵⁴ P. Stewart, *op. cit.*, p. 195.

⁵⁵ J.-F. Marmontel, voce "Délicatesse" in *Éléments de littérature*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 394.

in entrambi i casi, non è ipocrita *pruderie*, ma nasce da quella *nécessité de plaire* che veniva indicata come uno “tra i princìpi più utili alla Società”⁵⁹.

Il linguaggio della galanteria (che sovente tende a diventare un gergo) esprime nella maniera più elaborata e consapevole questa necessità imposta all’*honnête homme*: Montesquieu, nell’*Esprit des lois*, in un capitolo dove si parla delle origini della cavalleria medievale, in una rapida frase aforistica, che invero sembra riferirsi più alla contemporaneità settecentesca che non a un lontano passato, afferma che “il desiderio di tutti di piacere produce la galanteria, la quale non è altro che la delicatezza, la levità, la perpetua menzogna dell’amore”⁶⁰. La galanteria esige una lingua tanto duttile che, pur rispettando le norme del *bon ton*, permetta nondimeno di trasgredirle in virtù di un ben determinato sistema di allusioni, litoti, eufemismi, circonlocuzioni, reticenze. Questo repertorio di figure e questa fraseologia non sono meno convenzionali di un qualunque altro sistema retorico, e per questo sarà lecito pensare che esse appartengano più alla letteratura che all’ambito prerazionale dell’espressione viscerale di pulsioni e passioni. La galanteria è eminentemente *opus rhetoricum*; non solo perché vengono richieste competenza linguistica e *vis* affabulatoria per vincere le resistenze della persona da sedurre e conquistare, rendendo “più forte il discorso più debole”, ma perché è solo in quanto genere letterario (più o meno codificato) che essa può realizzarsi come tale: la galanteria è in definitiva una forma, una pratica discorsiva che costruisce i propri oggetti e valori (la voluttà, il piacere,

⁵⁶ La Mettrie ammoniva gli scrittori a questo riguardo: “se avete gusto, senza cadere nelle trappole che la vanità troppo spesso tende agli autori più mediocri, potrete giudicare voi stessi la vostra opera in base alla forza dell’impressione e delle dilettevoli scosse che ne riceverà la vostra immaginazione. [...] Bisogna percepire da sé come, in virtù di un’inimitabile abilità, le cose si dicano meglio sopprimendole [...]. Abbiate una certa grazia, senza aver l’aria di averla: ma se voi disdegnate di piacere (parlo alle belle come agli scrittori), io disdegno anche le vostre attrattive”, J. Offroy de La Mettrie, *La volupté*, in *Œuvres philosophiques*, cit., pp. 215-216.

⁵⁷ Cfr. J.-J. Courtine e C. Haroche, *Storia del viso*, Palermo, Sellerio, 1992, in particolare cap. VI, “Le forme nella società civile”, pp. 156-174, che ripercorre il dibattito sei-settecentesco sulla legittimità della dissimulazione dei sentimenti nella vita di società.

⁵⁸ L. Sécondat de Montesquieu, *Dossier de l’Esprit des lois*, § 334, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1976, vol. II, p. 1080.

⁵⁹ Cfr. F.-A. Paradis de Moncrif, *Essais sur la nécessité et sur les moyens de plaire*, Genève, 1738, qui p. 1, e in generale pp. 11-30.

⁶⁰ L. Sécondat de Montesquieu, *L’Esprit des lois*, XXVIII, 22, in *Œuvres*

la civetteria, l'*honnêteté*, il rispetto) e il proprio codice di comportamenti (le buone maniere, le strategie di seduzione, e di resistenza, e di resa).

Tra i primi nel Settecento, e meglio di altri, Marivaux seppe riflettere con acutezza su questa peculiare forma letteraria, potendo in effetti rivendicare al riguardo un indiscusso magistero stilistico. Attorno alla metà degli anni Trenta, in una delle gazzette che egli redigeva, si leggono un paio di pagine in cui si trova distillata l'"etica" del gergo galante. La situazione evocata è quella "scena originaria", in cui lo spasimante deve dichiararsi all'amata: "andate a dire a una donna che trovate amabile e nei confronti della quale provate amore: 'Signora, vi desidero molto, mi fareste un grande piacere concedendomi i vostri favori'. Significherebbe insultarla: ella dirà che siete brutale. Ditele invece teneramente: 'Vi amo, Signora: per i miei occhi voi avete ogni incanto'. Ella vi ascolta, voi la compiaccete, e tenete un discorso da uomo galante"⁶¹. Pur riferendosi alla dottrina secentesca dell'*honnêteté*, Starobinski ha parole che possono descrivere adeguatamente la differenza tra le due formule, poiché l'*honnêteté* "estetizza la 'rinuncia pulsionale'. Così, mentre si 'incivilisce' l'Eros, i rapporti civili si erotizzano nel loro complesso, e diventano il materiale di una elaborazione minuziosa"⁶². La galanteria consiste appunto nell'elaborare minuziosamente la brutalità del "desiderio" ornandola con il *faux brillant* dell'"amore", ossia con la sua "perpetua menzogna": "significa comunque dire la stessa cosa; significa fare un complimento [alla donna]: solo il giro di frase è mutato, e il peggio è che lei lo sa bene"⁶³. In realtà, che ella lo sappia è opportuno, e necessario: "nulla di ciò che vi è di grossolano in quel 'vi amo' le sfugge. Dirò di più: è proprio questo elemento grossolano che costituisce il pregio della cosa, che rende la dichiarazione così piccante e lusinghiera; solo per questo essa ha valore". La donna che arrossisce al complimento tradisce di averne comprese le intenzioni implicite; e, qualora osasse negarlo, non le vengono concesse alternative: o è *prude* o è *dévot*⁶⁴; poiché (e Marivaux non pare ammettere eccezioni) "ogni donna comprende che è desiderata quando le viene detto: 'vi

complètes, cit., vol. II, p. 822.

⁶¹ P. C. de Chamblain de Marivaux, *Le cabinet du philosophe*, I feuille [1734], in *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Garnier, 1969, pp. 337-338 (qui e oltre, quando non altrimenti indicato); su ciò cfr. la classica monografia di F. Deloffre,

amo'; e vi è grata del 'vi amo' solo perché esso significa 'vi desidero'". Si tratta allora di un mero gioco di "traduzioni" che "risparmiano soltanto l'orecchio della donna, poiché la sua anima non resta ingannata (*n'est pas la dupe*)". Ancora una volta il pudore pretende di rifugiarsi nel *décalage* tra il senso e il suono: "il vero senso di quel discorso è impuro, ma le espressioni sono oneste, e il pudore vi passa il senso in grazia delle parole". La morale che se ne trae è quella su cui si fonda l'intero codice del *bon ton*, con tutta la sua retorica delle *bienséances*: "quando il vizio parla è di una grossolanità rivoltante; ma come sembra amabile quando la galanteria traduce ciò che esso intende dire!". E Marivaux può concludere: "ammetto che bisogna essere davvero un libertino per non prendersi la pena di tradurre, quando a farlo non ci si perde nulla, e la virtù se ne accontenta". L'equivoco è un piacevole inganno che diletta l'*esprit* e non urta il pudore.

Il *dictionnaire de la galanterie* di cui parla Marivaux è un lessico che permette di tradurre l'indicibile, rendendolo accettabile, e perfino gradevole: non è dunque che un repertorio di eufemismi. La letteratura galante settecentesca seppe approfittare del carattere costitutivamente equivoco dell'eufemismo, facendone in certo qual modo la propria cifra espressiva: non sarà infondato credere che il "genio della litote"⁶⁵ del classicismo abbia trovato rinnovata espressione in questa letteratura "minore", e nel suo gioco di omissioni, allusioni e sottintesi: nel suo *understatement* ironico sembra

Une préciosité nouvelle: Marivaux et le marivaudage, Paris, Colin, 1967.

⁶² J. Starobinski, *Sull'adulazione*, in *Il rimedio nel male*, Torino, Einaudi, 1990, p. 50.

⁶³ A nessuno peraltro sarà sfuggito il fatto che anche una frase come "vi desidero molto, mi fareste un grande piacere concedendomi i vostri favori" suona già discretamente eufemistica.

⁶⁴ Il premuroso "amico delle fanciulle" Graillard de Graville lamentava l'ingiustizia di un simile pregiudizio: "nulla è più difficile per una giovane che conservare un contegno onesto nel corso delle conversazioni. Oggi l'uomo amabile è colui che sa sciorinare in maniera gradevole una *sconcezza*, o velare con arguzia un'indecenza. [...] Se per caso una fanciulla si lascia sfuggire un sorriso, udendo un qualche discorso libero, si sospetta dei suoi costumi. Se, al contrario, il suo rossore testimonia imbarazzo, o se vuole zittire una persona indiscreta, si alzano le spalle, e la si giudica una ridicola *bigotta*", B.-C. Graillard de Graville, *L'ami des filles*, Paris, 1761, pp. 97-98; si tratta di uno degli innumerevoli manuali di *bon ton*, rivolto in special modo all'educazione delle fanciulle, e che dovette incontrare un qualche successo se fino al 1776 se ne contano almeno quattro edizioni.

⁶⁵ L'espressione, introdotta a proposito della nozione rinascimentale di sprezzatura, è di Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 46.

⁶⁶ B. Le Bovier de Fontenelle, *Discours*, 25 août 1749, in *Œuvres*, Paris,

dire meno di quello che intende. La delicatezza sa giocare nelle ambiguità dello scarto tropico che il senso figurato produce rispetto al senso proprio delle parole: le norme della retorica, i precetti e i pregiudizi della buona educazione, la libertà creativa dell'*esprit* e i piaceri dell'immaginazione in tal caso finiscono per convergere in una forma letteraria non codificata dal sistema dei generi tradizionale, ma le cui invenzioni non sono meno convenzionali di quelle prescritte dall'arte retorica tradizionale.

Il lessico della letteratura galante è certamente vincolato, ma da un codice diverso da quello cui obbediva la lingua di Racine. Concludendo un discorso letto pubblicamente nel 1749, il vecchio Fontenelle, erede della tradizione "preziosa" del secolo precedente, rivendicava per quella che chiamava *langue badine* una maggiore libertà rispetto alla "lingua nobile" dei generi maggiori: essa "è di gran lunga la più abbondante e la più ricca; oltre a tutti i termini che le sono propri, e cui l'altra non osa mai ricorrere, essa comprende, senza eccezione, tutti quelli di quest'altra, che può volgere in scherzo a piacimento; può arrivare perfino a forgiarne di nuovi. È più che giusto che l'allegria, così necessaria agli uomini, goda di qualche privilegio"⁶⁶. Certo senza trasgredire i limiti del *bon goût*, a questa lingua vengono concesse più ampie libertà, se non altro perché i generi letterari, o paraletterari, in cui essa può essere legittimamente impiegata (come il romanzo galante, oppure la scrittura epistolare privata, o la conversazione), non sono codificati, e per loro non sembra valere la classica tripartizione dei livelli stilistici. La condizione marginale del romanzo galante nei confronti del sistema dei generi ha permesso così a questa lingua, in taluni casi, di accedere alla letteratura⁶⁷.

La ricchezza delle invenzioni verbali che caratterizza e costituisce il valore della prosa dei romanzi galanti, in confronto alla limitatezza del lessico della poesia o della tragedia, e che fa delle opere di Crébillon fils, di Marivaux, delle *Lettres persanes*, dei testi narrativi di Voltaire, dei *Bijoux indiscrets*, delle *Liaisons dangereuses* dei classici dell'arte della prosa che paiono godere di una eterna freschezza e leggibilità (di contro a opere di genere nobile condannate

1766, vol. VIII, p. 332.

⁶⁷ Il testo più celebre a questo riguardo è *Angola* (1746) di J. Rochette de La Morlière (in *Romans libertins du XVIII siècle*, Paris, Robert Laffont, "Bouquins", 1995, con ampia introduzione di R. Trousson, pp. 357-371), nel quale vengono

all'oblio come i poemi di Jean-Baptiste Rousseau, o il teatro di Crébillon père, di Nivelle de La Chaussée o dello stesso Voltaire), dipende da un lato dai vincoli della decenza che esigono l'invenzione di circonlocuzioni per evitare taluni termini impronunciabili e, dall'altro, dalla possibilità di ricorrere a registri stilistici diversi, contaminandoli e producendo in tal modo effetti di senso sorprendenti. Per questo la *langue badine* della letteratura galante richiede al lettore una sufficiente arguzia per poter essere in grado di "tradurla", e quindi delibarne i delicati piaceri. L'abate Galiani, che certo non era un bigotto, giungeva nel 1774 a deprecare con tono ironico (ma non troppo) la libertà di stampa, che costituiva uno dei temi favoriti della polemica dei *philosophes*, con i quali è risaputo egli era profondamente solidale: "Dio vi scampi dalla libertà di stampa stabilita per decreto. Nulla contribuisce maggiormente a rendere una nazione grossolana, a distruggere il gusto, a imbastardire l'eloquenza e ogni genere di spirito". E si spingeva fino all'iperbole, definendo il "sublime oratorio" come "l'arte di dire tutto senza finire alla Bastiglia in un paese dove è vietato dire qualsiasi cosa. Se aprite la porta alla libertà di linguaggio [...] invece dei capolavori di scaltrezza di Crébillon fils, si vedrà in un romanzo un spasimante dire alla propria dama: 'Signorina, vi vorrei ...'. Ah, quale orrore!"⁶⁸. È ormai chiaro in questa affermazione che la funzione della perifrasi eufemistica è quella di "dire tutto" proprio là dove, per qualche motivo (per convenzione, per decenza o per opportunità politica), non si potrebbe dire nulla. L'eufemismo si conferma allora come la figura su cui si fonda questo "sublime oratorio", privato del coturno, ma ricco di veli.

Come concedeva Fontenelle, l'intero spettro dei diversi registri stilistici e lessicali può essere assunto dalla *langue*

sfruttate letterariamente le risorse inventive della lingua in uso nei circoli parigini alla moda: ne risulta una scrittura che (al di là del valore di documento che essa riveste per gli storici della lingua francese) si caratterizza per la ricchezza di termini, espressioni e giri di frase il cui significato consueto, deliberatamente distorto, acquista sovente una intenzione ironica e, dato l'argomento libertino, eufemisticamente allusiva. Cfr. L. Versini, *Néologie et tours à la mode dans Angola*, in "Travaux de linguistique et de littérature", XIII / 2, 1975, in part. sull'uso eufemistico del gergo alla moda pp. 523-525.

⁶⁸ Lettera di F. Galiani a Mme d'Épinay, 24 settembre 1774, in *Correspondance*, Paris, Calmann Lévy, 1881, vol. II, p. 348.

⁶⁹ Il passo di Quintiliano dovrebbe essere tratto da *Institutio oratoria*, VIII, 3, ma non si è riusciti a individuarlo nel testo originale; è stata ritradata la versione francese fornita da Du Marsais che cita il passo in *Des tropes*, II, XIII, in *Œuvres*, cit., vol. VI, p. 22. Il medesimo passo, nella medesima versione, si legge in J.-P.

badine; la tradizione retorica naturalmente conosceva la possibilità di passare da un registro stilistico all'altro per mezzo di sostituzioni e slittamenti tropici, ricorrendo in particolar modo alla metafora (il tropo per eccellenza), con effetti di abbellimento e amplificazione, e in tal modo parlare di ciò che altrimenti sarebbero risultato indicibile entro i limiti imposti dalle convenzioni che regolano ciascun genere. La scrittura galante settecentesca mette in opera analoghe trasgressioni di livello stilistico (ovvero, in definitiva, di genere), ma la figura principale è ora l'ironia eufemistica: in fin dei conti tutto può essere detto attraverso il gioco degli scarti e dei veli che occultano e alludono. Sembra che gli autori settecenteschi abbiano appreso *e contrario* la lezione di Quintiliano, riportata per esteso da Du Marsais nel paragrafo dedicato all'allusione (e ripresa puntualmente da Papon, che utilizza perfino la medesima versione francese): "scrivendo bisogna evitare con cura tutto ciò che può dar luogo ad allusioni sconvenienti. So bene che queste interpretazioni nascono spesso nella mente (*esprit*) più per effetto della corruzione del cuore di coloro che leggono che per la cattiva volontà di chi scrive; ma un autore saggio e illuminato deve fare attenzione alla debolezza dei propri lettori, e guardarsi dal fare nascere siffatte idee nella loro mente: noi infatti viviamo oggi in un secolo in cui l'immaginazione degli uomini è così corrotta che vi è un gran numero di parole un tempo del tutto oneste, di cui non è permesso servirsi a causa dell'abuso che se ne fa; talché, senza una scrupolosa attenzione da parte di colui che scrive, i suoi lettori trovano malignamente da ridere insozzando la propria immaginazione con parole che, in se stesse, sono ben lungi dall'oscenità"⁶⁹. Non v'è parola che non possa assumere qualunque significato: in virtù di uno slittamento semantico prodotto dall'uso e dal tempo, o da un deliberato e maligno abuso tropico (come sospettava Quintiliano), le parole più oneste e innocenti possono esprimere le idee meno oneste e innocenti.

Approntando nel 1720 un *Nouveau recueil des épigrammistes françois*, Bruzen de La Martinière si sentì in dovere di motivare e giustificare l'inserimento di alcuni componimenti che avrebbero potuto apparire troppo salaci; nelle

Papon, *L'art du poète*, cit., pp. 358-359.

⁷⁰ A.-A. Bruzen de La Martinière, *Préface a Nouveau recueil des épigrammi-*

pagine introduttive osservava — a propria discolpa — che “vi sono termini che l’abitudine di udire ha purificato. Le parole ‘verginità’, ‘estremi favori’, ‘stupro’, ‘adulterio’ sono in ogni momento sulla bocca delle persone più prevenute contro l’oscenità: quali idee nondimeno potrebbero nascere entrando nel dettaglio di ciò che tali parole significano! Vi sono altre locuzioni che, essendo state immaginate per esprimere i piaceri dell’amore, sono divenute oscene col tempo. È facile comprenderne la ragione. Esse venivano preferite quando erano ancora rare in quella accezione, e come tali adatte ad avviluppare la cosa. Esse allora erano metaforiche. Non appena sono state generalmente intese in quel senso, esse sono divenute termini propri, e hanno cessato di produrre l’effetto per il quale erano state scelte. Si è stati costretti a cercarne altre che, a loro volta, diventeranno comuni e faranno posto a nuovi termini che le sostituiranno”⁷⁰. Tra il grado zero del senso proprio e le successive traslazioni del senso figurato sembra venire meno quella dipendenza gerarchica che la classica “teoria binaria del segno” presupponeva come naturale: non vi è un senso proprio per natura, che sia più immediato e “originario” rispetto al senso figurato, né si può dire che quest’ultimo sia più complesso o secondario rispetto al primo. Non vi è una primitiva “nudità” del linguaggio da velare o nobilitare con perifrasi e metafore: col tempo, il metaforico può lessicalizzarsi e non essere più colto come tale, divenendo senso proprio — che è come dire che anche il senso proprio delle parole non è dato, ma ha una sua storia. Più che altrove, è sui limiti incerti e scabrosi dell’osceno che il senso delle parole pare vacillare, rivelando una costitutiva instabilità, ovvero la propria irriducibile storicità.

Quello che per i probi maestri di retorica era un pericolo da evitare con cura diventa per i prosatori (galanti o polemici) una ricchezza espressiva da sfruttare: le parole possono esprimere più di quanto significano. Nello scarto tra il proprio e il figurato, l’invenzione perifrastica ed eufemistica fa emergere, come in filigrana, “idee accessorie” che ogni parola ha il potere di evocare, e che la semantica

stes français, anciens et modernes [...] depuis Marot jusqu’à présent, Amsterdam, 1720, pp. XXIII-XXIV.

⁷¹ Cfr. R. Barthes, *Sade II*, in *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 138: “[il discorso sadiano] detiene una verità lessicografica, le parole (sessuali) di Sade sono pure tanto quanto le parole del dizionario”.

classica al contrario ha sempre cercato di controllare e disciplinare: anche il marchese de Sade esigeva dai suoi sfrenati libertini una rigorosa proprietà di linguaggio⁷¹. Tuttavia già Bayle sottolineava che, se a taluni “il verbo ‘castrare’ pare osceno”, ciò avviene perché “esso pone nella nostra immaginazione un oggetto immondo”, ma allora, “per la stessa ragione, non si potrebbe pronunciare la parola ‘adulterio’ senza dire un’oscenità ancora maggiore. Ecco una parola che bisognerebbe proscrivere. Bisognerà proscrivere altresì i termini ‘matrimonio’, ‘giorno di nozze’, ‘letto nuziale’, e un’infinità di espressioni simili, che risvegliano idee assolutamente oscene, e incomparabilmente più rivoltanti di quella che spaventava la preziosa della commedia”⁷². Basta un poco di malignità, e un’immaginazione moderatamente vivace, per cogliere anche ciò che le parole non intendono denotare, quelle idee accessorie che restano implicite nella parola più “nuda”. E non è necessario condividere l’erotomania di Casanova per capire che “la parola ‘matrimonio’ serve a mascherare la più invitante di tutte le idee”⁷³: anche La Martinière, senza gli intenti polemici di Bayle né la compiaciuta malizia di Casanova, osservava che “vi sono azioni che le leggi non puniscono quasi più o che sono perfino legittime, e la cui descrizione tuttavia insudicia per certo l’immaginazione del lettore. Chi fornisse al pubblico, come hanno fatto Ausonio e Jean Westreene, le circostanze di tutto ciò che accade quando vengono consumate le nozze di due giovani, farebbe di sicuro un libro assai osceno con una cosa che in se stessa è molto santa e onesta. Nondimeno la parola ‘matrimonio’ non significa altro che tutto ciò”⁷⁴. In definitiva dunque, il significato osceno delle parole (ovvero, per estensione, il significato *tout court*) non è vincolato al significante dal rapporto binario postulato dalla semantica classica: l’oscenità può essere associata alla parola più innocente come una sorta di valore semantico aggiunto.

Partendo da una affascinante e inedita lettura congiunta di Gorgia e Karl Bühler (e certamente memore della prima delle *Ricerche logiche* husserliane), Enzo Melandri rior-

⁷² P. Bayle, *Eclaircissement sur les obscénitez*,..., in *Dictionnaire historique*, cit., p. 3163; il riferimento finale è a quella battuta di Cathos nella commedia di Molière, *Les précieuses ridicules* (sc. IV, *in fine*), dove la fanciulla esclama: “trovo il matrimonio una cosa assolutamente rivoltante. Come si può tollerare anche solo il pensiero di andare a letto a fianco di un uomo veramente nudo?”, in *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1962, vol. I, p. 200.

mulava una teoria causale della comunicazione, secondo la quale “la lingua non comunica attraverso una coordinazione di significati già acquisiti, ma semmai convince perché esercita sull’audienza una costrizione che è quasi fisica, al di là del significato. Anzi, il significato sta proprio nell’affezione che si è data nell’evento comunicativo”; recuperando la nozione bühleriana di “scatenamento” (*Auslösung*), Melandri ne concludeva che discorsi e parole acquistano un significato in base a “una reazione capace di scatenare l’effetto di un significato in chi ascolta”, e che “chi parla provoca un effetto che è diverso in ciascuno dei suoi ascoltatori, poiché diversa è la preparazione all’ascolto o la competenza linguistica, generale e specifica, che determina il significato in atto che si produce”⁷⁵. La capacità di cogliere il gioco allusivo della perifrasi eufemistica nella scrittura galante dipende infatti, secondo la terminologia settecentesca, dalla *délicatesse* di ogni singolo lettore, ossia da quella personale “sagacità dello spirito che distingue attraverso il velo dell’allegoria, il senso nascosto delle espressioni [...], per questo le cose delicate risultano semplicemente oscure a molte persone” (come già diceva Chicaneau de Neuville). L’oscenità così non è più nella cosa (nel referente) e nemmeno nella parola (nei fonemi che la compongono): essa è piuttosto “l’effetto di un significato” che viene scatenato nel lettore, e che dipende dalla sua vivacità di spirito, o dalla sua malizia poter cogliere come tale — e, per il resto, *omnia munda mundis*.

D’altra parte, il senso del pudore è incerto quanto il senso delle parole: basta poco a ferirlo, e ancora meno a preservarlo e rassicurarlo — in effetti vi sarebbe da sospettarlo di essere ipocrita, se non fosse che il problema riguarda solo marginalmente la morale. Du Marsais, per difendere i Latini dall’accusa di essere privi di delicatezza, notava che in realtà anch’essi prendevano ogni precauzione per evitare talune parole (e su ciò basterebbe menzionare Quintiliano), e poi precisava che “è vero che oggi ricorriamo talvolta al

⁷³ Cit. in P. Stewart, *Le masque et la parole*, cit., p. 90, il quale rimanda a G. Casanova, *Histoire de ma vie*, Paris, Plon, 1960, vol. VIII, p. 238.

⁷⁴ A.-A. Bruzen de La Martinière, *Préface a Nouveau recueil*, cit., p. XXIII.

⁷⁵ E. Melandri, *Contro il simbolico*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1989, pp. 50 e 51.

⁷⁶ C. Chesneau Du Marsais, *Des tropes*, II, XV, in *Œuvres*, cit., vol. VI, pp. 29-30; Voltaire contesterà questa difesa della classici latini di Du Marsais (che egli leggeva nell’*Encyclopédie* alla voce “Euphémisme”), dimostrando scarso senso

latino per esprimere idee di cui non si oserebbe pronunciare la parola propria in francese, ma gli è che, siccome abbiamo appreso la parole latine dai libri, esse ci si presentano collegate a un'idea accessoria di erudizione e di lettura, che per prima cosa si appropria dell'immaginazione; essa la occupa, e avvolge in certa misura l'immagine disonesta; la pone di lato, e la mostra solamente da lontano: in questo caso sono due gli oggetti che vengono presentati all'immaginazione, il primo dei quali è la parola latina che copre l'idea che lo segue; in tal modo queste parole fanno da velo e da perifrasi a quelle idee poco oneste: laddove, siccome siamo abituati alle parole della nostra lingua, lo spirito non è diviso. Quando ci si serve dei termini propri, esso è occupato direttamente dagli oggetti che quei termini denotano"⁷⁶. Se certe parole, e perfino semplici sillabe, possono risultare oscene, ciò è dovuto in definitiva a un processo di associazione psicologica, che dovrà essere pensata al contempo come culturale e individuale. Il termine latino potrà fungere da velo solo perché appartiene a una lingua ormai morta, e le immagini che le sue parole suscitano sono libresche.

Pochi anni prima, Dubos si era interrogato sul motivo per cui "le parole della nostra lingua esercitano una maggiore impressione su di noi di quelle di una lingua straniera", e aveva risposto nei termini di un meccanicismo che non sarebbe dispiaciuto a Descartes: "la ragione è che, siccome il legame che vi è tra la parola e l'idea connessa alla parola si è costituito durante l'infanzia, quando i nostri organi erano ancora teneri, una certa parola produce su di noi un effetto maggiore e più improvviso di un'altra che significa la stessa cosa, ma che noi abbiamo appreso solo a un'età nella quale non si apprendono più le parole così bene come nell'infanzia"⁷⁷. Ogni parola pertanto si arricchisce nel corso del tempo di una serie di echi e di risonanze determinati dall'ambiente e dall'educazione: nessuno può dimenticare gli scappellotti e gli sguardi imbarazzati o fulminanti con cui i parenti adulti reprimevano l'uso che da bambini tutti prima o poi hanno fatto — innocentemente, e per lo più inopportunitamente — di parole sconvenienti e orecchiate dagli amici più grandi. Le convenzioni e i divieti sociali e culturali si stratificano così su taluni significanti, rendendoli

storico, e confermando così il proprio conservatorismo quando sono in discussione questioni di poetica e di estetica: Voltaire infatti ricorda "le spaventose turpitudini" che si trovano nei componimenti di Orazio, Catullo, Marziale, nonché dello stesso

“grevi”, grossolani, volgari, impronunciabili. Ma, secondo Dubos, in questo processo associativo intervengono anche disposizioni strettamente individuali, poiché “l’operazione che le parole compiono dipende dall’apparato meccanico dei nostri organi, e di conseguenza essa deve dipendere dalla facilità così come dalla prontezza dei loro movimenti. Ecco perché lo stesso discorso scuote in tempi diversi un uomo dal temperamento vivace e uno dal temperamento lento, benché poi finiscano col nutrire lo stesso interesse per la cosa di cui si tratta”⁷⁸. La delicatezza di spirito che tanti autori settecenteschi vagheggiarono come un segno di distinzione si fondava dunque da un lato sulle abitudini d’infanzia e dall’altro sulla costituzione organica della mente del singolo soggetto. Il diletto, la sorpresa, il compiacimento, magari l’irritazione e l’imbarazzo, suscitato dalla parola eufemistica derivano dunque dal fatto che essa produce un effetto di spaesamento sul lettore, che non ritrova più il consueto, immediato nesso tra parola e cosa, e si trova costretto a cercarlo ponendo a cimento la propria finezza di spirito.

Lo spaesamento prodotto dalla perifrasi eufemistica potrebbe essere descritto come l’esatto opposto di quella che Jean Paulhan chiamava “l’illusione del traduttore”, che tende a dissociare, “agli occhi dell’interprete, i cliché e i luoghi comuni di una lingua straniera, inducendolo a confondere nel testo che vuole tradurre la parte che vi ha la lingua e la parte dell’autore; in breve, pone ogni parola in una luce, e gli fa attribuire a essa un’intenzione, che quella non ha mai avuto — o che comunque ha perduto”⁷⁹. Nel caso della parola eufemistica bisogna invece sospettarvi sempre, e attribuirle, proprio quell’intenzione che essa “non ha mai

Ottaviano Augusto. Egli si dimostra ancora una volta convinto dell’assolutezza del modello di *bon goût* ereditato dal *Grand Siècle*, senza tener conto dei mutamenti di sensibilità che sono intercorsi dai tempi della classicità romana, talché si stupisce che “tali grossolanità, cui noi non ci siamo mai nemmeno avvicinati, si trovino confuse in Orazio alle lezioni di morale. Ci sono, nella stessa pagina, la scuola di Platone e le figure dell’Aretino. Questa *eufemia*, questaedulcorazione era alquanto cinica”, Voltaire, voce “*Euphémie*” in *Dictionnaire philosophique*, in *Œuvres complètes*, cit., 1879, vol. XIX, p. 40.

⁷⁷ J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, I, XXXVII, Paris, 1719 [I ed.], p. 333.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 334-335.

⁷⁹ J. Paulhan, *Lettera a Maurice Nadeau*, in *Il segreto delle parole*, Firenze, Alinea, 1999, pp. 113-114; Paulhan adduce come esempio la metafora lessicalizzata *ojo de agua* che in spagnolo significa semplicemente “sorgente”.

avuto”, e solitamente non ha né dovrebbe avere, ma che per mezzo di essa (o forse, senza esagerare, si dovrebbe dire: contro di essa, contro la sua “innocenza”) viene espressa proditoriamente. Lo scarto tra parola e cosa, e tra parola e pensiero, nell’eufemismo si fa palese, non come problema, ma come risorsa espressiva. Tuttavia in esso non sarebbe affatto arbitrario vedere in azione quello stesso “segreto” delle parole che tanto inquietava Paulhan, alimentando le sue indagini sulla natura del linguaggio. Una delle conclusioni (certo parziali) cui egli giunse nel tentativo di decifrare tale segreto suona: “è la relatività del linguaggio e del pensiero che ci colpisce. Come se non esistesse un tratto capace di evidenziare lo scarto che c’è tra i due, e di distinguere una volta per tutte, caso per caso, la parola dall’idea. Non un accento, non un tono, non una sbarretta segnala nemmeno la più grave ed essenziale metamorfosi che ci sia. Non si dà alcuna parola della parola, né segno del segno”⁸⁰. Nulla (se non l’uso, suggerirebbe Wittgenstein) permette di segnalare l’oscenità delle parole, perché, come osservava La Martinière, anche il più cauto eufemismo può col tempo perdere il carattere di traslato che lo distingue dal termine proprio, così come alla lunga anche la parole straniere perdono la loro esotica rarità, divenendo di conseguenza impronunciabili: non vi è dunque alcun contrassegno che permetta di riconoscere la parola eufemistica come tale, e, quel che è peggio, se tale segno esistesse, allora quell’effetto di “velato” che definisce l’eufemismo verrebbe con ciò dissolto. Quando viene dichiarato, l’eufemismo si vanifica, e se non viene dichiarato, si espone al fraintendimento, cioè al fallimento della comunicazione: in ciò esso funziona come l’ironia, anzi — a ben riflettere — come tutti i tropi, a partire dalla metafora (che può essere enigmaticamente concettosa). In definitiva, seguendo il Gorgia riveduto e corretto di Melandri, esso funziona come qualsivoglia atto di comunicazione, in cui il significato si costituisce di volta in volta in virtù di un *déclat* di cui non si garantisce *a priori* l’efficacia. O forse sono le parole che inseguono perennemente il loro significato nel labirinto della retorica (rigoroso e senza vie d’uscita), che assomiglia a una galleria

⁸⁰ J. Paulhan, *Trattato delle figure*, in *ibid.*, p. 92.

⁸¹ J. Galli de Bibiena, *La bambola*, Firenze, Alinea, 2000, p. 90; questo breve romanzo apparve nel 1747.

⁸² J.-B. de Boyer d’Argens (?), *Thérèse philosophe*, in *Romans libertins du*

di specchi deformanti, in cui ognuna di esse finisce sempre per esprimere altro da ciò che significa.

La scrittura galante settecentesca in questo si rivela risolutamente anticlassica: la levità irresponsabile del suo *badinage* occulta una inquietante incertezza, e in essa i termini più anodini e casti tendono ad assumere significati indecenti, ma solo alla malignità dell'*esprit* del lettore è lasciata la responsabilità di scatenare quegli effetti di senso, che a rigore la lettera del testo non giustifica affatto. "A cosa non si può alludere con un po' di spirito! C'è forse qualche mistero che non si diradi? Si tratta di un velo più o meno fine secondo le circostanze, il luogo, il tempo, ma ne occorre sempre uno!", si raccomanda la silfide Zamire istruendo il *petit-maître* Philandre⁸¹. E in effetti a molte cose si è alluso, malgrado le pudibonde censure e il rischio di essere *emba-stillés*. La serie di eufemismi che si potrebbero estrapolare come esempi dai romanzi galanti settecenteschi sarebbe pressoché infinita, cominciando dai *bijoux* esposti con molta indiscrezione fin nel titolo da Diderot, e passando alle espressioni più o meno ingegnose o banalmente formulari (per esempio, le parole dell'eroina di *Thérèse philosophe*: "Accarezzavo, baciavo quello che chiamate il vostro *dot-tore*"⁸²), fino alla provocazione dell'*Odalisca* (attribuita senza molto fondamento a un Voltaire ormai ottuagenario), dove si ricorre alla reticenza più inequivocabile sostituendo sfacciatamente il termine proprio della cosa con tre semplici asterischi ("Quindi il sovrano Monarca mi mostrò il ***, di cui mi avevi tanto parlato"⁸³), per terminare — si fa per dire — con l'*aposiopèse des défaillances*⁸⁴ che interrompe momentaneamente il serrato dialogo tra Cidalise e Clitandre ne *La nuit et le moment* (sottolineata dalla didascalia che recita: "non si riferisce qui la risposta di Clitandre, per quanto possa essere vivace. Nessuno ignora che non tutto ciò che si dicono gli amanti è fatto per interessare; e che spesso i discorsi che più li divertono sono quelli che sarebbe più difficile riprodurre, e che meno valgono la pena di essere riprodotti. Vengono dunque soppressi qui, come in qualche altro passaggio, i discorsi interrotti che essi si scambiano; e si ripresentano i due interlocutori solo quando il lettore, senza doversi torturare, può comprendere qualcosa di ciò che si dicono"⁸⁵).

XVIII siècle, cit., p. 652, la sottolineatura è significativamente nel testo.

⁸³ Voltaire (attribuito a), *L'Odalisca*, Roma, Lucarini, 1985, p. 49; l'opera

Contro ogni classicismo, nella scrittura galante, il significato dei discorsi perifrastici e delle parole eufemistiche cui essa ricorre ampiamente si produce nel gioco, ossia nella non congruenza, tra la situazione narrativa (scabrosa) e il registro lessicale (casto): si basa su una sorta di principio di espressiva “inadeguazione”. Il significato è al contempo innominabile e inequivocabile; resta l’euforica proliferazione dei significanti, che vengono sostituiti, scambiati, rovesciati, magari inventati (con il beneplacito di Fontenelle). Per Barthes, la metafora può essere “una via d’accesso al significante; in mancanza di algoritmi [in letteratura], essa può congedare il significato, soprattutto se si riesce a disorignarla”⁸⁶; allo stesso modo funziona la sostituzione eufemistica, che divarica lo iato tra significato e significante, rendendolo sempre più aleatorio, dipendente da un “delicato” o ironico gioco tropico, che può — e deve — essere variato all’infinito. Come il testo plurale vagheggiato da Barthes, una scrittura così fortemente perifrastica ed eufemistica come quella galante tende a proliferare in una “galassia di significanti” senza fissarsi in “una struttura di significati”⁸⁷, che peraltro in un racconto libertino risulterebbero inevitabilmente alquanto monotoni e ripetitivi. Forse a causa del proprio oggetto — futile, risaputo, e nondimeno proibito e non descrivibile direttamente —, la prosa dei romanzi galanti ha potuto (meglio di altre forme letterarie) sondare, sperimentare, e trasgredire, i limiti della lingua classica francese, citata come modello eccellente di *clarté* (con tutto ciò che questa parola magica connotava in termini di semplicità, concisione, trasparenza, adeguazione). Con un procedimento che è fin troppo facile accostare all’esuberanza delle coeve decorazioni rococò, le volute del periodare perifrastico della galanteria tendono a occultare l’oggetto del discorso, arricchendolo con tutte quelle idee accessorie che facevano il diletto delle *gens de goût*: “le persone delicate (*gens délicats*) sono quelle che apparve nel 1779: un anno dopo la morte di Voltaire.

⁸⁴ La felice espressione è di Martin Rueff, *L’expérience extérieure de la liberté*, in *Entre Épicure et Vauvenargues*, a cura di J. Dagen, Paris, Champion, 1999, p. 167.

⁸⁵ C.-P. Jolyot de Crébillon fils, *La nuit et le moment*, Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 106.

⁸⁶ R. Barthes, *Digressions* [primavera 1971], in *Le grain de la voix*, cit., p. 124; in nota, Barthes chiarisce che “metafora inoriginata” è “una catena di sostituzioni nella quale ci si astiene dal reperire un termine primo, fondatore. La lingua stessa, talvolta, produce dei paragoni, se non inoriginati, quantomeno invertiti: l’*amadou* è una sostanza che si infiamma facilmente: deriva il proprio nome (provenzale) dall’innamorato che si infiamma: è il ‘sentimentale’ che per-

a ogni idea o a ogni gusto aggiungono molte idee o molti gusti accessori. [...] Coloro che giudicano con gusto le opere dell'ingegno hanno e si creano un'infinità di sensazioni che gli altri non hanno"⁸⁸. Le idee accessorie sortiscono un duplice effetto, in apparenza contraddittorio, poiché esse velano l'oggetto, rendendolo per così dire opaco, e al contempo (come sosteneva Condillac) contribuiscono a illustrarlo, associandolo con altre idee e immagini che per lo più appaiono remote rispetto a esso: la delicatezza consiste nel risolvere con gusto (financo con voluttà) tale contraddizione.

Se, da un lato, la superfetazione linguistica dell'affabulazione galante con i suoi eccessi "preziosi" ha sovente sfiorato (e raggiunto) il manierismo, dall'altro sarà legittimo scorgere in essa una scrittura che, non trascendendo la sfera della semiosi, potrebbe già essere definita "intransitiva": ciò che in essa si impone al lettore è infatti la trama del velo eufemistico, mentre il referente, ovvio e non detto, diventa poco più che un pretesto. L'invenzione eufemistica acquista un valore (estetico dunque, più che morale) in base alla sua efficacia nel "disoriginare" il senso figurato dell'espressione (parola o discorso), rendendone sempre più ingegnoso ed elusivo il nesso con il senso proprio. D'altronde, risulta più facile "disoriginare" un eufemismo che altri tropi, come la metafora, la sineddoche o la metonimia; in questo tipo di traslati il vincolo analogico⁸⁹ rispetto al senso proprio, "originario", deve rimanere comunque riconoscibile (altrimenti si trasformerebbero in meri enigmi⁹⁰). L'eufemismo gode invece di una libertà incomparabilmente maggiore; le possibilità di denotare perifrasticamente un oggetto innominabile o di sostituire una parola impronunciabile con qualche altra (considerata) innocua sono pressoché infinite. A rigore anzi, a questo processo di deriva semantica si può porre termine solo convenzionalmente. Solo nei primi anni Cinquanta (del XX secolo), Jean Tardieu, che a differenza dei romanzieri settecenteschi aveva plausibilmente letto

mette di nominare il 'materiale'", pp. 124-125, in nota.

⁸⁷ Cfr. R. Barthes, *S / Z*, Torino, Einaudi, 1981, p. 11.

⁸⁸ L. Sécondat de Montesquieu, *Essai sur le goût*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. II, p. 1253; il saggio apparve postumo e incompiuto nel 1757 nel volume VII dell'*Encyclopédie*.

⁸⁹ Cfr. Aristotele, *Poet.*, 21, 1457 b 6-9.

⁹⁰ Du Marsais, che ammetteva gli enigmi come una particolare specie di

Saussure, con gusto perverso non volle porre alcun termine a tale deriva: l'esito di questo esperimento fu una breve *pièce* teatrale significativamente intitolata *Un mot pour un autre*, il cui *thema probandum* era: "in che modo fare comprendere un 'senso' soltanto per mezzo dei gesti e delle intonazioni, mentre l'arbitrarietà del linguaggio viene spinta fino all'assurdo, fino all'inintelligibile"⁹¹; e pertanto, dopo un'aperta professione di radicale nominalismo pronunciata a sipario chiuso dal Narratore, nel corso della *pièce* ben pochi verbi e sostantivi conservano il loro significato consueto, assumendone arbitrariamente altri (*grossir*, per esempio, viene a significare "entrare", e *lampion* "marito").

Nella scrittura galante, l'effetto complementare rispetto a questa deriva dei significati non è un chiacchierio inintelligibile, ma una sorta di euforia del significante: ogni parola pare sempre sul punto di esprimere ciò che forse nemmeno intende celare. Come raccomandava La Mettrie, l'autore galante ha l'obbligo di piacere, ricorrendo — come una bella donna — alle risorse di un *maquillage* verbale che al contempo provoca e vela, occulta e rivela: gli strumenti di questo *maquillage* vengono forniti dal repertorio di figure della tradizione retorica, permettendo così di fissare la galanteria nelle forme della letteratura. Del fascino sensuoso del gioco seduttivo (che la cultura mondana settecentesca idealizzò come somma espressione di *civilité*) resta, nella letteratura galante, la traccia di un brivido, di un compiaciuto cenno d'intesa con un lettore per definizione assente, eppure provocato come se fosse presente con i suoi cinque sensi. Quello che resta nella scrittura, in definitiva, è la mistificazione, l'inganno della letteratura, che ha sostituito gli incanti della "perpetua menzogna dell'amore", e che non cessa di produrre quell'eccitazione dell'*esprit* che per La Mettrie distingueva la voluttà dal mero piacere.

Assai più di recente, Kundera opinava, contro un dure-

allegorie, si raccomandava tuttavia che, se "l'enigma nasconde con cura ciò che potrebbe svelarlo, le altre specie di allegorie non devono affatto essere degli enigmi; esse devono venir espresse in maniera tale che si possa facilmente farne l'applicazione", *Des tropes*, II, XII, in *Œuvres*, cit., vol. VI, p. 13.

⁹¹ J. Tardieu, *Avant-propos*, in *Théâtre de chambre*, Paris, Gallimard, 1985, p. 10; *Un mot pour un autre* risale al 1951: su di essa ha richiamato l'attenzione G. Genette in *Palinsesti*, Torino, Einaudi, 1997, cap. X.

⁹² M. Kundera, *Sessantasei parole*, in *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988, p. 180.

vole pregiudizio, che l'eccitazione — e non il piacere, il godimento, il sentimento, la passione — “è il fondamento dell'erotismo, il suo enigma più profondo, la sua parola chiave”⁹²; un enigma che, come la perifrasi eufemistica, si gioca tutto nello spazio superficiale dell'apparenze, senza rimandare ad alcun abissale significato che le trascenda: il desiderio gioca a nascondino con il proprio oggetto, che gli si offre sotto cangianti, fuggevoli apparenze. Altri ha precisato che, “nella seduzione, è in qualche maniera ciò che è palese, il discorso in ciò che ha di più ‘superficiale’ che si rovescia sull'ordinamento profondo (cosciente o incosciente) per annullarlo e sostituire a esso il fascino e la trappola delle apparenze”. Nella scrittura galante, la seduzione stessa perde la propria funzione primaria, tattica, finalizzata a uno scopo (che in generale è sempre lo stesso); il discorso vi riacquista pienamente il proprio carattere vagamente “narcisista”, autoriflessivo, intransitivo: “ciò che lo trasforma veramente, che lo ‘seduce’ in senso proprio, e lo rende seducente, è la sua stessa apparenza, la circolazione aleatoria o insensata, oppure rituale e minuziosa, dei suoi segni di superficie, delle sue inflessioni, delle sue sfumature; è tutto questo che cancella il tenore di senso (*teneur de sens*), ed è questo che è seducente, mentre il senso di un discorso non ha mai sedotto nessuno. *Ogni discorso di senso vuol porre fine alle apparenze*; qui sta la sua lusinga e la sua impostura”. E comunque, “la seduzione risiede nel movimento di trasfigurazione delle cose nell'apparenza pura”⁹³. Nessuna apparenza, come sapevano anche i retori classici, è più pura del linguaggio: in esso, il “tenore di senso” (se così lo si vuole chiamare) è sempre qualcosa di fattizio, di derivato — salvo ipotesi cratilista. E comunque lo spirito della galanteria non obbedisce certo alla consequenzialità sillogistica dell'argomentazione dimostrativa.

L'affabulazione galante, tra eufemismi, allusioni, ironie, e perifrasi, “trasfigura” il proprio referente in un ente di linguaggio; il senso del discorso viene avvolto nel velo del linguaggio; idee accessorie vengono suscitate da inattese associazioni verbali: l'*esprit* del lettore ne è eccitato, nel modo in cui i latini avrebbero detto delle fiere che vengono *excitatae*, ossia stanate, spinte allo scoperto. La Comtesse

⁹² J. Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Gallimard-Denoël, 1992, pp. 77, 78 e 161.

⁹⁴ P. C. de Chamblain de Marivaux, *La surprise de l'amour*, a. II, sc. VIII, in *Théâtre complet*, Paris, Garnier, 1968, vol. I, p. 222.

della *Surprise de l'amour* marivaudiana, come la preziosa Pauline di René Bary, rimane sconcertata dai discorsi di Lélío (o pretende di esserlo): “Giusto cielo! Cosa mai mi viene a dire? E quale è il motivo per cui sono scossa da ciò che ho appena udito? [...] No, ciò non significa niente, e niente io ci voglio comprendere” — che è già un’ammissione, un uscire allo scoperto. Sarà la cameriera Colombine, la quale, in quanto appartenente a una sfera sociale inferiore, dimostra di avere più *bon sens* che *délicatesse*, che avrà la premura di informare l’uditorio che “l’amore aumenta! Presto parlerà in buon francese”⁹⁴: anche se invero non vi sarebbe bisogno di tante chiarificazioni — in francese (come anche in italiano) il semplice *entendre* è già un *comprendre*.

Il culto settecentesco per la *délicatesse* come valore intellettuale, ed estetico, ha prodotto un malizioso stile eufemistico, che per molti tratti può ricordare l’*agudeza* barocca, benché alleggerita del verbalismo concettoso. Tra il falso pudore di coloro che criticavano le “oscenità” del *Dictionnaire* di Bayle e la sfrontata innocenza degli autori galanti (condannati a rimanere degli irregolari della letteratura), questo stile ha posto in evidenza i limiti della compita lingua classica, senza tuttavia trasgredirli: ne ha condiviso e smascherato le convenzioni e i pregiudizi, dicendo con grazia e delicatezza ciò che non si poteva dire. In ciò forse consiste il significato storico di questa letteratura che fu minore, e che oggi sembra uno dei prodotti più squisiti di una lunga epoca della cultura europea nel momento del suo apogeo, assai prossimo invero al catastrofico tracollo.

Sul finire del secolo, Goethe sintetizzerà in una frase icastica il principio estetico su cui si era fondata quella civiltà: “il gusto consiste di eufemismi. Questi risparmiano l’orecchio eccitando i sensi”⁹⁵; ma ormai per la nuova sensibilità estetica (e morale) che si va formando “non c’è più posto per il gusto e il suo piccolo commercio con delle minuzie”: minacciosamente Hegel sentenzierà che “esso sente su questo terreno [quello delle “grandi passioni e commozioni di un’anima profonda”] avanzare il genio e, indietreggiando di fronte alla sua potenza, non si sente più

⁹⁵ J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, § 1018, Roma, Theoria, 1983, vol. II, p. 216, in un appunto del 1813 (riportato alla n. 618) si ritrova la medesima idea: “non può essere né diventare eufemistica una lingua se non quella che si diplomatizza”; nel corso di una famigerata polemica assai più tarda (1966), e di tutt’altra natura, Roland Barthes avrà occasione di osservare che il “gusto” cui

sicuro né sa più essere padrone di sé”⁹⁶. E quanto all’eu-femismo, la morale borghese che va soppiantando quella aristocratica dell’Antico Regime, nel tentativo di rassicurare la propria falsa coscienza, impone che esso riacquisti la sua originaria innocenza e pudicizia. All’inizio del 1857, il pubblico ministero, l’“avvocato imperiale” Ernest Pinard, rimprovererà Gustave Flaubert, alla sbarra degli imputati in quanto autore di *Madame Bovary*, di essere abile nell’“abbellire le proprie descrizioni con tutte le risorse dell’arte, ma senza le precauzioni dell’arte. In lui nessuna garza, nessun velo, è la natura in tutta la sua nudità, in tutta la sua crudezza”⁹⁷. Ma il velo di cui qui si reclama l’impiego non è più solo quello metaforico dell’arte retorica: quella che viene invocata ora è la censura poliziesca; la quale, peraltro, viene chiamata a esercitarsi persino su un celebre silenzio — allorché Emma cede a Rodolphe per la prima volta, Flaubert sorvola sull’accaduto con una reticenza che oggi può apparire efficace come una dissolvenza cinematografica: “ella rovesciò il collo bianco, che si gonfiava in un sospiro; e, cedendo, in lacrime, con un lungo fremito e celandosi il volto, si abbandonò”, e il paragrafo successivo comincia bruscamente: “Scendevano le ombre della sera; il sole orizzontale, attraversava i rami, la accecava. Qua e là, intorno a lei, tra le foglie o per terra, macchie luminose tremavano, come se dei colibrì, volando, avessero sparpagliato le loro piume [...]. Rodolphe, con il sigaro tra i denti, riparava con il suo temperino una delle briglie che si era rotta”⁹⁸. Ciò che il pubblico ministero giudicherà intollerabile in questo passo è che alla protagonista, quando rientra a casa, non verrà prestato dall’autore alcun sentimento di rimorso; la censura, che d’altronde già agisce preventivamente sulle soluzioni stilistiche stesse dello scrittore (con mirabili effetti estetici, in questo caso), diventa apertamente ideologica: e “velo” è il nome (eufemistico) che acquista allora ciò che altri chiamerà, più propriamente, “ideologia”.

si richiama il suo antagonista, R. Picard, non è che “un sistema di proibizioni”: anzi è propriamente “un divieto di parola”, cfr. R. Barthes, *Critica e verità*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 24 e 25.

⁹⁶ G.W.F. Hegel, *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1978, vol. I, p. 49.

⁹⁷ Si veda la requisitoria d’accusa del processo, celebratosi a Parigi il 31 gennaio e il 7 febbraio 1857, in appendice a G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Garnier, 1958, p. 340.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 150.

ARTE DELLA PROSA: CONVERSARE E SCRIVERE

Voltaire amò stupire il proprio secolo con gesti eclatanti e inopinati: per esempio, comunicandosi in occasione della Pasqua del 1768, dopo aver fatto per più di quarant'anni professione (più o meno aperta) di deismo. Né ha cessato di sorprendere i posteri con le ambiguità e le contraddizioni della sua multiforme personalità: per esempio, dichiarando, dopo aver scritto capolavori quali *Zadig*, *Candide* e numerosi altri *contes*, che questi non erano altro che *sottises*¹. Rimane da stabilire quanto su simili dichiarazioni pesi il pregiudizio nei confronti del romanzo come forma letteraria non codificata né riconosciuta dal sistema dei generi classico, o se sia un cauto sotterfugio (come il consueto ricorso all'anonimato) per minimizzare l'importanza di scritti che potevano risultare sgraditi alla censura. Tuttavia è un fatto incontestabile che Voltaire fu sempre molto reticente a proposito della propria produzione in prosa. Se la sterminata corrispondenza voltairiana reca innumerevoli e preziose testimonianze sulla gestazione e composizione di quasi tutte le sue opere teatrali, permettendoci così di ricostruire con precisione la genesi e i vari stadi del loro sviluppo, essa è invece sorprendentemente avara di riferimenti agli scritti narrativi e pamphletistici, che oggi fanno la gloria di Voltaire, e che egli non menziona se non per definirli, di volta in volta, *facéties*, *bagatelles* o *rogatons* (come dire "fondi di cassetto") o addirittura per disconoscerne, con un sorrisetto allusivo, la paternità: "non voglio aver niente a che fare con i romanzi", replicava al vecchio e fedele amico d'Argental che gli attribuiva *Zadig*².

¹ In una lettera a Panckoucke del 24 maggio 1764, in Voltaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1981, vol. VII, p. 715.

² In una lettera del 19 settembre 1748, in *ibid.*, 1977, vol. II, p. 1249.

³ Per la ricostruzione dell'intero episodio ci atteniamo alla dettagliata ver-

Poco sappiamo dunque del modo e dell'epoca in cui Voltaire si avvicinò per la prima volta alla narrativa. Se si è disposti a dare credito (come ha fatto la maggioranza dei biografi successivi) al racconto di Sébastien Longchamps, il quale si è sovente rivelato un testimone impreciso, malgrado la lunga e assidua frequentazione con Voltaire, di cui era stato segretario, le circostanze che indussero quest'ultimo a comporre testi narrativi sono alquanto curiose e sembrano esse stesse costituire l'antefatto o la cornice di un *conte philosophique*³.

Nel corso del XVIII secolo anche gli spiriti più colti e raffinati, intimamente rósì da una noia sorda e invincibile, amavano abbandonarsi alla vertigine del gioco d'azzardo. Nell'autunno del 1747, durante un soggiorno presso la reggia di Fontainebleau, dove la corte si era trasferita, Mme Du Châtelet, amante di Voltaire e sua compagna (e guida) nello studio della fisica newtoniana, in poche serate dedicate al gioco ai tavoli della pia regina Marie Leczinska perdette somme molto ingenti. Dopo l'ennesima perdita, Voltaire, che, immune a questa mania del secolo, assisteva impotente a questo scialo, non riuscì più a trattenere il proprio sdegno e, sussurrandole all'orecchio, pregò l'amica di ritirarsi perché stava giocando con dei bari. Parlò in inglese, convinto di non venire compreso, ma da certi sguardi stupefatti còlti sui visi di alcuni cortigiani, egli intuì che qualcuno di loro doveva avere inteso l'oltraggiosa — per quanto non improbabile — accusa che aveva scagliato contro i giocatori, appartenenti alla più alta nobiltà di Francia. Conoscendo la loquacità dei cortigiani e consapevole dell'enormità della *gaffe* commessa, Voltaire, preso dal panico, non attese il mattino seguente per lasciare Fontainebleau. Reputando più prudente far perdere le proprie tracce per qualche tempo, egli chiese asilo nientemeno che alla duchessa Du Maine, che aveva sposato uno dei figli legittimati di Luigi XIV e che teneva una corte fastosa al castello di Sceaux, dove fu accolto a notte fonda e fatto entrare in gran segreto da un ingresso secondario. Venne sistemato per lui un appartamento al secondo piano: qui, con le finestre oscurate dalle pesanti tende per non essere visto dagli altri ospiti e dalla

sione datane da Gustave Desnoiresterres in *Voltaire et la société au XVIII siècle*, Paris, Didier, 1871, vol. III, pp. 131-138, in cui vengono utilizzati i *Mémoires* di Longchamps (Paris, 1826) e altri documenti coevi.

⁴ Mme de Staal, *Mémoires*, Londres, 1755, t. I, p. 262.

servitù del castello, costretto pertanto a vivere e lavorare alla luce delle candele anche di giorno, rimase chiuso per alcune settimane (forse un mese) senza poter incontrare nessuno, oltre il proprio segretario e un domestico fidato. Solo dopo la mezzanotte, quando tutti gli abitanti del castello si erano ormai ritirati a dormire, egli osava uscire dalle proprie stanze per raggiungere la duchessa che lo attendeva nella propria camera da letto, nella *ruelle* della quale gli veniva servita una cenetta fredda. Coi che nei lunghi anni del crepuscolo del regno di Luigi XIV aveva illuminato le notti di Sceaux con feste sontuose, balli mascherati e spettacoli teatrali, che si susseguivano ininterrottamente e che le valsero il nome di *fée de Sceaux*, nel 1747 era una anziana signora settantenne, dalla corporatura minuscola e con il volto solcato dalle rughe, la quale però non aveva rinunciato a lottare contro la noia, serbando intatto il gusto per le distrazioni e i divertimenti della vita di società. Voltaire ricambiava l'ospitalità che l'insonne duchessa gli offriva fornendole con la propria brillante conversazione una sorta di intrattenimento supplementare ed esclusivo. Questi *tête-à-tête* non dovevano dispiacere nemmeno allo storico che stava proprio allora lavorando a una monumentale ricostruzione del secolo di Luigi XIV: l'ambiziosa ed energica duchessa aveva infatti conosciuto i retroscena della corte del Re Sole, spesso era stata ella stessa protagonista di intricate *affaires*, ma soprattutto doveva possedere in sommo grado l'arte di rievocare e raccontare i propri ricordi, poiché, secondo quanto riferisce Mme de Staal che fu la sua più intima dama di compagnia, "nessuno ha mai parlato con maggiore correttezza, forbitezza e scorrevolezza, né in maniera più nobile e più naturale... [Il suo spirito], vivamente colpito dagli oggetti, li restituisce come il vetro d'uno specchio li riflette, senza mutare nulla"⁴. E inoltre Voltaire doveva scorgere in lei le ultime venerabili vestigia di quel *Grand Siècle*, ch'egli considerava l'età aurea del buon gusto e della civiltà: nel corso dei loro incontri notturni egli le leggeva anche alcuni racconti che aveva messo per iscritto durante le lunghe giornate che trascorreva da solo nel suo appartamento. In questo modo sarebbero dunque stati concepiti e redatti *contes* quali *Babouc*, *Scarmentado*, *Micromégas*; qui Voltaire avrebbe rimaneggiato quello che è per certo il

⁵ Cfr. J. Hellergouarc'h, *Genèse d'un conte de Voltaire e Encore la duchesse*

suo primo romanzo, *Memnon* (apparso anonimamente ad Amsterdam, con l'indicazione di Londra, nel 1746), nel quale inserì velate allusioni alla duchessa Du Maine per compiacerla e che da allora si intitolerà *Zadig*⁵. Quando infine Mme Du Châtelet, pagati i debiti di gioco, gli comunicò che il pericolo era ormai passato, Voltaire allora riapparve in pubblico, trattenendosi ancora qualche giorno a Sceaux, per provvedere alla messa in scena sul teatro del castello di una delle proprie commedie e, dietro pressante invito della dispotica padrona di casa, dilettaando prima di cena la scelta compagnia di ospiti con la lettura dei racconti scritti nelle settimane di clausura.

L'aneddoto è talmente affascinante e perfetto che i pur legittimi dubbi sulla sua autenticità (l'unica testimonianza resta quella dell'impreciso segretario, e l'epistolario voltairiano di questo periodo è assai lacunoso) non possono inficiarlo. Esso — se non altro — ha il pregio di fornire un'immagine, nel complesso credibile, di quelle che in certi ambienti colti e aristocratici dovettero essere le modalità di ricezione di quel genere di produzioni letterarie, che oggi senza ragionevoli dubbi vengono annoverate tra i “romanzi”, ma che quando apparvero all'inizio del XVIII secolo non godevano affatto di uno statuto ben definito all'interno del sistema dei generi letterari. Esse dovrebbero essere ascritte a quell'effimero sottogenere paraletterario che era la socievole arte di conversare, che il Settecento seppe coltivare e portare a perfezione a margine (e quasi a dispetto) delle convenzioni dell'eloquenza classica. Un critico autorevole, con un'immagine forse eccessivamente idealizzata ma non falsa, ha sottolineato come la narrativa voltairiana sia propriamente “una conversazione in cui il personaggio principale è l'autore, un aneddoto ben raccontato dal padrone di casa appoggiato al caminetto”⁶. È stato perfino suggerito, a proposito del *Candide* (ma il suggerimento vale per anche per gli altri testi narrativi), che il modo

Du Maine: note sur les rubans jaunes de Zadig, in “Studies on Voltaire and the eighteenth Century”, 176, 1979; l'autrice in un altro saggio congettura che anche *Le crocheteur borgne* e *Così-sancta*, due racconti che Voltaire non diede mai alle stampe, fossero stati composti, o meglio improvvisati, a Sceaux, ma durante un soggiorno di molto anteriore, tra il 1712 e il 1718, cfr. *Mélinade ou la duchesse Du Maine: deux contes de la jeunesse de Voltaire*, in “Revue d'histoire littéraire de la France”, 78, 1978.

⁶ É. Faguet, *Dixhuitième siècle: études littéraires*, Paris, Société française d'Imprimerie, s.d., ma XXXIV ed. [I ed. 1890], p. 280.

⁷ Cfr. W.F. Bottiglia, *Voltaire's Candide. Analysis of a Classic*, volume mono-

migliore per apprezzarne pienamente la scorrevolezza dello stile sarebbe quello di leggerlo ad alta voce, o per lo meno di ascoltarlo con “l’orecchio interno”⁷.

Il consiglio è suggestivo, ma una siffatta lettura empatica sarebbe destinata a rimanere alquanto ipotetica, in quanto mancherebbe necessariamente di quel concreto contesto sociale in cui tali testi conobbero la loro prima circolazione. E inoltre darebbe per scontato ciò che invece sembra più arduo comprendere, e che come tale esige quindi una spiegazione, piuttosto che una medianica evocazione: bisogna, infatti, comprendere come fu possibile che testi (oggi) indiscutibilmente letterari potessero essere recepiti, e deliberati, dai loro destinatari d’elezione come modelli di stile conversevole, per sua natura svagato, effimero e mondano, malgrado la (o forse proprio grazie alla) teoria poetica dominante che non concedeva alla prosa che uno statuto letterario indeciso e fluttuante.

La subordinazione dello stile prosaico nei confronti della poesia era stata ribadita autorevolmente all’inizio del secolo dall’abate Dubos, per il quale è la *Poésie du stile* che permette di “presentare, tramite immagini capaci di commuovere, ciò che non ci toccherebbe se venisse detto in stile prosaico”. Adducendo come esempio alcuni versi di Racine (*Phèdre*, II, 446-448), egli osserva che la banale verità secondo cui c’è più merito nell’essere amati da chi è poco disponibile all’amore che da chi è facile alle passioni, acquista un valore poetico quando viene “rivestita dalle bellezze che la Poesia dello stile [di Racine] le presta”: solo allora essa risulta affascinante e “ci seduce con le immagini di cui il Poeta si serve per esprimerla; e il pensiero, banale se enunciato in stile prosaico, diviene nei suoi versi un discorso eloquente che ci colpisce”. La “poesia dello stile” dunque non si riduce alle mere regole della versificazione, bensì piuttosto consiste nell’arte di fare un uso adeguato (ossia stilisticamente conveniente al genere e all’argomento scelti) dell’*ornatus* codificato dalla tradizione retorica: la “poesia dello stile” dipende in definitiva dal corretto ed efficace impiego delle figure — tanto che si può essere prosatori benché si scriva in versi —, e come tale costituisce “la maggiore differenza tra i versi e la prosa”⁸. Più banalmente, il non

grafico degli “Studies on Voltaire and the eighteenth Century”, 7, 1959, p. 205.

⁸ J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1719 [I ed.], vol. I, rispettivamente pp. 264, 268, 271 e 270.

meno autorevole Rollin insegnerà pochi anni più tardi che “il linguaggio che è peculiare della poesia e che lo distingue dalla prosa consiste in certi giri di frase e in certi modi di esprimersi: poiché quasi tutte le parole sono comuni all’una e all’altra. È questo genere di giri di frase e di locuzioni che costituisce il diletto e la ricchezza. È grazie a questi che essa trova la maniera di variare all’infinito il discorso, di mostrare lo stesso oggetto sotto mille aspetti nuovi, di presentare ovunque immagini ridenti, di parlare ai sensi e all’immaginazione in un linguaggio che loro conviene, di dire le più piccole cose gradevolmente, e le più grandi con una nobiltà e una maestà che ne sostiene tutta la grandezza e tutto il peso”⁹.

Tuttavia un teorico fedele e poco originale sostenitore dei valori della poetica classicista quale Marmontel ribadirà decenni più tardi che “non vi è uno stile poetico”: questo non si identifica con la tecnica versificatoria, e “con la poesia (o quello che solitamente viene chiamato così), si possono fare brutti versi, come se ne possono fare di eccellenti con la prosa”, e a sostegno di ciò Marmontel fa osservare che nelle opere autorevoli di Corneille, come di Racine o di Voltaire (la grande triade del classicismo), si possono trovare “mille” versi che, “a parte il metro, sono le stesse frasi che Bossuet o Massillon avrebbero utilizzato per esprimere in prosa lo stesso sentimento o lo stesso pensiero”; sarà poi ovviamente “la perfetta alleanza della precisione, dell’eleganza, della forza, dell’espressione, con il metro, la cadenza e la rima, [che] procura al contempo allo spirito e all’orecchio, quella soddisfazione congiunta a sorpresa che nasce da un difficoltà ingegnosamente superata, piacere propriamente connesso ai bei versi”¹⁰. L’abate Trublet, partendo da premesse analoghe a quelle di Marmontel, giungeva perfino a sostenere il primato della prosa, in quanto “i pensieri sono tanto superiori alle immagini quanto colui che insegna e dimostra qualche

⁹ C. Rollin, *De la manière d’enseigner et d’étudier les belles-lettres, par rapport à l’esprit et au cœur*, Paris, 1740 [1 ed. 1726-1728], vol. I, pp. 252-253; si tratta di un ampio compendio che ebbe grande fortuna nel corso del XVIII secolo, e che conobbe numerose riedizioni almeno fino a metà Ottocento.

¹⁰ F. Marmontel, voce “Prosaïque” degli *Éléments de littérature*, in *Œuvres complètes*, Paris, 1787, vol. IX, pp. 534 e 533; gli *Éléments* raccolgono per lo più le voci di critica e teoria letteraria che Marmontel redasse verso la metà del secolo per l’*Encyclopédie* di Diderot e d’Alembert.

¹¹ N. Trublet, *De l’esprit de société*, in *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, cinquième édition corrigée et augmentée, Paris, 1754-1760 [rist. an. Genève, Slatkine reprints, 1968], t. IV, p. 243; Trublet si segnala come uno

cosa è superiore a chi non insegna e non dimostra nulla. Tuttavia si dice che nei versi le immagini valgono ben più dei pensieri. Tanto peggio per i versi, poiché questa è una grande prova della loro inferiorità rispetto alla prosa”¹¹.

Lo stesso Voltaire d'altronde, malgrado lo spregio in cui teneva la “vile prosa”, ma conformemente a questa concezione “ornamentale” della poesia, verso la fine degli anni Trenta forniva a Helvétius “una regoluccia infallibile riguardo ai versi”, che è la negazione assoluta dell'ideale moderno di poesia pura: “quando un pensiero è giusto e nobile, non si è ancora fatto nulla; bisogna vedere se il modo in cui lo esprimete in versi sarebbe bello in prosa, e se il vostro verso, privato della rima e della cesura, vi sembrerà allora appesantito da qualche parola superflua, se vi è nella costruzione il minimo difetto, se una congiunzione è stata omessa, infine se la parola più precisa non è stata utilizzata, o se non è al suo posto, concludetene allora che l'oro di quel pensiero non è stato ben incastonato”¹². Per un curioso paradosso, è alla prosa, priva di dignità letteraria, che si richiede di fornire il criterio per giudicare la poesia

dei pochissimi critici settecenteschi che dichiarò di preferire la prosa di Voltaire ai suoi versi, in particolare a quelli dell'*Henriade* (pp. 232-234). Questo dibattito sull'incerto primato tra prosa e poesia risaliva almeno agli anni in cui, con la pubblicazione delle traduzioni omeriche di Madame Dacier, si era assistito a una ripresa dell'annosa *querelle des anciens et des modernes*, e che indusse La Motte a rivendicare, in aperta polemica con i primi, la legittimità non solo di una tragedia in prosa, ma anche di una poesia in prosa (in particolare dell'ode): “ho detto che la rima e il metro non costituivano affatto la poesia. La rima e il metro possono darsi insieme alle idee più trite e il linguaggio più plebeo; e la poesia, che non è altro che l'elevatezza dei pensieri, la vivacità delle immagini e l'energia dell'espressione, rimarrà sempre quello che è, indipendentemente dal metro”, A. Houdar de La Motte cit. in *Histoire de la langue et de la Littérature française*, diretta da L. Petit de Julleville, Paris, Colin, 1898, vol. VI, pp. 20-21; lo stesso Dubos ammetteva tuttavia la legittimità di *Poèmes en prose* (o piuttosto di *Romans en prose*, e cita il *Télémaque* di Fénelon e la *Princesse de Clèves* di Mme de La Fayette), “in cui si ritrova la finzione e lo stile della Poesia [...], senza il metro e la rima”, e ch'egli paragonava alle “stampe”, “in cui si ritrova tutto il quadro, escluso il colore”, cfr. *Réflexions critiques*, cit., sect. XLVIII, *Des Estampes et des Poèmes en prose*, t. I, p. 678; innumerevoli saranno i teorici, noti e meno noti, che si rifiutano di ammettere tale legittimità, cfr. per esempio la memoria dell'Abbé Fraguier, *Qu'il ne peut y avoir de Poèmes en Prose*, in “Mémoires de littérature”, tirèz de l'Académie Royale des Inscriptions et belles lettres, 1729, t. VI, pp. 265-277.

¹² Lettera a Helvétius del 27 febbraio 1739 in Voltaire, *Correspondance*, cit., 1977, vol. II, p. 119; in un testo dell'anno prima, Voltaire già consigliava, prima di cominciare a scrivere una poesia, di fare “una prima stesura in prosa”, “per evitare di sacrificare dei versi e dei brani che sono costati fatica” e che potrebbero alla fine risultare estranei alla rigorosa struttura dei “nessi logici” cui anche la poesia deve obbidire, cfr. *Consigli a M. Helvétius sulla composizione e sulla scelta del soggetto per un'epistola morale* [1738], in Voltaire, *Il Tempio del Gusto, e altri scritti*, Firenze, Alinea, 1994, p. 211. Ancora a distanza di quasi quarant'anni, Voltaire continuerà a prodigare consigli analoghi, cfr. lettera al conte de Tressan

e la ricchezza della sua elocuzione.

Alla prosa, comunque, mal si addice la fioritura tropica. Condillac, alcuni decenni più tardi, insisterà sulla funzione strumentale (in primo luogo, didascalica) della prosa di contro al carattere “ludico” della poesia. Egli, con un eccesso di simmetria, coglie la differenza principale “tra il poeta e il prosatore” nel fatto che “il primo fa mostra di voler piacere, e se istruisce, sembra nascondere di averne l’intenzione; il secondo, al contrario, fa mostra di voler istruire, e se piace, non sembra averlo fatto apposta”. La distinzione tra poesia e prosa riguarda comunque le modalità espressive, poiché dei tre fattori di cui bisogna tenere conto quando si intende definire ciò che le distingue, i primi due, ossia l’argomento trattato e il fine che ci si propone, “possono essere assolutamente i medesimi per il poeta e per il prosatore”, ma “non è la stessa cosa per l’ultimo”: esso, per quanto sia “comune all’uno e all’altro”, “non lo è nella stessa misura: il poeta deve scrivere con più arte”¹³.

Il consiglio di Walter Pater al giovane Wilde, all’epoca studente a Oxford, il quale gli aveva inviato in lettura alcuni sonetti — *Why do you always write poetry? Why do you not write prose? Prose is so much more difficult*¹⁴ —, sarebbe senza dubbio suonato come un insulso *nonsense* per i teorici settecenteschi. E non meno ingiustificate suonano oggi, dopo le sisifee fatiche di Flaubert, talune risolte dichiarazioni di Voltaire, per il quale era “facile essere prosatori, difficilissimo e rarissimo essere poeti”, tanto che “scrive in prosa chiunque vuole, ma in versi chi può”; e infatti già lo stesso Flaubert non poté esimersi dal registrare simili affermazioni nel suo *Dictionnaire des idées reçues*, senza neppure attribuirle a Voltaire tanto erano ormai banali: “Prosa: più facile da fare dei versi”¹⁵. In base a simili premesse (che potrebbero apparire mere idiosincrasie, se

del 22 marzo 1775 in *Correspondance*, cit., 1988, vol. XII, p. 73.

¹³ É. de Condillac, *Observation sur le style poétique, et par occasion sur ce qui détermine le caractère propre à chaque genre de style*, in *Traité de l’art d’écrire*, I. IV, chap. V, in *Œuvres complètes*, Paris, 1803, t. X, pp. 379 e 380.

¹⁴ Celebre battuta attribuita a Pater da Wilde stesso (e della cui paternità reale sarà dunque lecito dubitare), cit. in R. Ellmann, *Oscar Wilde*, Harmondsworth, Penguin, 1988, p. 80.

¹⁵ Voltaire, voce “Vers et poésie” del *Dictionnaire philosophique*, in *Œuvres complètes*, ed. Moland, Paris, Garnier, 1879 [rist. an. Nendeln, Kraus reprints, 1967], vol. XX, p. 561, e la lettera a Saint-Lambert del 7 marzo 1769 in Voltaire,

lette in una prospettiva storica) si comprenderà anche lo sprezzo in cui Voltaire teneva il verso libero, i *vers blancs*, detti semplicisticamente “versi non rimati”: essi sarebbero di scarso valore poetico poiché “non costano che la fatica di dettarli. E ciò non è più difficile che scrivere una lettera. Se si decidesse di comporre tragedie in versi liberi, e se venissero portate in scena, la tragedia sarebbe perduta. Tolte le difficoltà, è tolto il merito”¹⁶. Non ci poteva evidentemente essere agli occhi di Voltaire alcun oggetto o argomento che, per trovare la propria più adeguata espressione poetica, esigesse la segreta e ardua prosodia del verso libero. E l’arte del poeta consisteva nel superare le difficoltà tecniche poste dalla versificazione. Gli alessandrini della tragedia avevano il pregio di presentarne innumerevoli: dalla scelta delle rime concesse al tragediografo (di cui Voltaire riconobbe sempre, per quanto riguarda la lingua francese, il numero estremamente limitato) alla necessità di rispettare, e al contempo variare, i “luoghi comuni”. Che si tratti della “poesia dello stile” o di rime e cesure, ciò che distingue il verso dalla prosa è comunque quell’apparato metrico e tropico che viene sovrapposto alla struttura prosaica con lo scopo evidente di ingentilirli con tutti gli orpelli retorici o ritmici messi a disposizione dall’*ars poetica* tradizionale. Il sistema dei generi può allora essere ridotto a una semplice dicotomia, in cui le “analisi” si contrappongono alle “immagini”, venendo così a costituire i due “generi più opposti”, che sono in definitiva “lo stile del filosofo e quello del poeta lirico”¹⁷.

Questa giustapposizione, all’apparenza netta ed esclusiva, tra prosa, “analitica” e strumentale, e poesia, che sembra ridursi a una estrinseca tecnica di abbellimento, risulta in realtà assai più sfumata. Innanzitutto lo stesso Voltaire, da filosofo appassionato di poesia quale era (o da poeta dedito alla filosofia), riteneva che “sarebbe un peccato se i filosofi fossero i nemici della poesia. Bisogna che la letteratura [nel senso lato che il termine aveva nel XVIII secolo] sia come

Correspondance, cit., 1985, vol. VIII, p. 817; G. Flaubert, *Dizionario dei luoghi comuni*, Milano, Adelphi, 1980, p. 94.

¹⁶ Citiamo dalla compilazione redatta anonimamente da Jacques Lacombe, *Poétique de Voltaire*, Genève, 1766, p. 19.

¹⁷ É. de Condillac, *Observation sur le style poétique...*, in *Traité de l’art d’écrire*, cit., pp. 380 e 382.

¹⁸ Voltaire, voce “Art poétique” del *Dictionnaire philosophique*, in *Œuvres complètes*, cit., 1878, vol. XVII, p. 430.

la casa di Mecenate [...]: *est locus unicuique suus*"¹⁸. Ma ciò che più conta è che nel corso del Settecento (come già in precedenza, almeno a partire dal Seicento con i primi romanzi) il carattere "dilettevole" tradizionalmente attribuito alla poesia veniva di fatto rivendicato anche per la prosa, come d'altronde anche Condillac ben sapeva. Bisogna tuttavia puntualizzare che, se il "diletto" della poesia era prescritto e codificato dalle convenzioni dell'arte poetica classica, quello perseguito dalla prosa aveva un diversa origine.

David Hume, in un saggio intitolato *Of Essay Writing*, dichiarava risolutamente che "nessuno scrittore raffinato osa presentarsi davanti al pubblico senza l'approvazione di qualche famoso giudice del bel sesso". Queste dame dell'aristocrazia e dell'alta borghesia erano "in un certo senso le regine sia del mondo della cultura come di quello della conversazione", e il loro massimo titolo di merito era proprio quello di mettere in contatto tra loro questi due mondi. Se questa affermazione può suonare come un tributo alla galanteria, generico e all'epoca piuttosto trito, più rilevante è invece l'opinione secondo cui per Hume "il gran difetto dell'ultimo secolo" risiedeva nella netta separazione che divideva "la parte più raffinata dell'umanità, che non è immersa nella vita animale ma che si impegna nelle operazioni della mente", in due classi distinte e senza comunicazione tra loro, quella colta e quella conversevole — *learned and conversable*: viceversa, "la filosofia [scil. scolastica, ma in certa misura anche cartesiana] cadde in rovina a causa dell'abitudine di studiare nell'isolamento e divenne tanto fantasiosa nelle sue conclusioni, quanto incomprendibile nel suo stile e nel modo in cui era esposta". Non sarà certo necessario sottolineare ancora una volta l'importanza che nel Settecento i *salons* mondani, ai quali come nume tutelare per solito presiedeva una donna, ebbero nell'imporre all'attenzione del pubblico autori, opere, o più in generale tendenze e mode culturali. Ma non è a questa (pur importante) funzione "propagandistica" che si riferiva Hume quando riconosceva alle signore del gran mondo un netto primato in materia di gusto: "per gli scritti raffinati [esse] sono dei giudici molto migliori degli uomini di uguale intelligenza". Al pubblico femminile veniva riconosciuto

¹⁸ D. Hume, *Sullo scrivere saggi* [1742], in *Opere*, Bari, Laterza, 1971, vol. II, rispettivamente pp. 934, 931, 932 e 934; su questi aspetti della produzione saggistica di Hume cfr. A. Santucci, *L'umanesimo scettico di David Hume*, Bologna

un senso della decenza e delle *bienséances* così sicuro e naturale che “tutti gli uomini di senno e che conoscono il mondo hanno un gran rispetto per il loro giudizio sui libri che giungono a conoscere, e hanno più fiducia nella raffinatezza del loro gusto, anche se non è guidato da regole, che in tutti i noiosi lavori dei pedanti e dei commentatori”¹⁹. Anche Voltaire sosteneva — neppure lui per mero vizzo galante — che il *bon ton*, di cui il *bon goût* non era che un aspetto, lo si acquisisse soprattutto grazie a scelte frequentazioni femminili, e consigliava a La Harpe:

Studiate il loro gusto: troverete in loro
Uno spirito non forzato, grazie naturali,
Le semplici delizie dell'arte di conversare²⁰.

Montesquieu, timido ma ricercato frequentatore dei salotti della Parigi euforica e disinvolta dei tempi della Reggenza (quando non si ritirava nell'isolamento del suo *château* di La Brède), giungeva perfino ad auspicare che gli eruditi, “nei loro libri, apprendessero il linguaggio femminile”, poiché — aggiungeva sconsolatamente — “essi conoscono tutte le lingue, tranne quella”. Evidentemente questo “linguaggio femminile” non era altro che quello che Hume definiva “conversevole”. Il tenore brioso e divagante della scrittura saggistica di Montesquieu — che indusse Mme Du Deffand a suggerire malignamente che egli nel suo celebre capolavoro avesse fatto piuttosto dell'*esprit sur les lois* — fu dunque il prodotto di una precisa scelta stilistica, giusta la convinzione (risalente quantomeno all'opera di divulgazione svolta da Fontenelle a partire dai suoi *Entretiens sur la pluralité des mondes*, apparsi nel 1686²¹, e ampiamente condivisa dai suoi contemporanei) che “le scienze stesse ci guadagnano a essere trattate in maniera garbata e con gusto. Pertanto è giusto che si scriva su ogni argomento e in ogni stile. La filosofia non deve

Zanichelli, 1965 in particolare cap. III, *Filosofia facile e filosofia profonda*, ripreso e rielaborato in *Sistema e ricerca in David Hume*, Bari, Laterza, 1969, cap. III, *L'umanista scettico*; sulla pratica della conversazione nell'Inghilterra nei primi decenni del XVIII secolo cfr. H. Davis, *The Conversation of the Augustans*, in *The Seventeenth Century*, by R.F. Jones.

²⁰ Voltaire, *Épître à La Harpe* [1769], in *Œuvres complètes*, cit., 1877, vol. X, p. 430.

²¹ Nella *Préface* Fontenelle, giustificando il ricorso alla forma dialogica, più gradevole e accessibile a lettori non specialisti, fa appello alla “libertà naturale della conversazione”, in *Entretiens sur la pluralité des mondes*, in *Œuvres com-*

assolutamente rimanere isolata: essa è in rapporto con ogni cosa”²². Come il *philosophe* illuminato voleva sottrarsi al ruolo consueto di misantropo che rifugge il contatto con la società, reputando invece preferibile “piacere e rendersi utile”²³, così la sua *philosophie* doveva saper abbandonare il lessico specialistico, che ne alimentava l’oscurità e quindi, agli occhi di questi sostenitori delle *lumières*, l’inutilità²⁴. Questa *liaison* verrà applaudita anche da Duclos come un progresso dal quale tanto le *gens de lettres* quanto le *gens du monde* possono trarre beneficio: grazie a questo reciproco incontro, queste ultime “hanno coltivato il proprio spirito, formato il gusto, e conosciuto nuovi piaceri. [Le altre] hanno acquistato considerazione sociale; hanno perfezionato il proprio gusto, educato lo spirito, addolcito i costumi e acquistato su parecchi argomenti nozioni che non avrebbero trovato nei libri”²⁵.

L’aspirazione di Montesquieu, il quale dichiarava che “da trent’anni sto lavorando a un libro di dodici pagine che deve contenere tutto quello che sappiamo sulla metafisica, la politica e la morale, e tutto quello che i grandi autori hanno dimenticato nei volumi che hanno dedicato a queste scienze”²⁶, era qualcosa di più di una provocazione paradossale: era un progetto, o forse un ideale, di scrittura rapida e concisa, nella quale l’acutezza del pensiero non doveva essere soffocata dall’oscura prolissità di argomentazioni formulate in un gergo esoterico, ma potesse esprimersi in tutta la chiarezza del *bon sens* e della *raison plètes*, Paris, 1766, vol. II, p. 5.

²² L. Sécondat de Montesquieu, *Mes pensées*, §§ 1308 e 612, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1958, vol. I, rispettivamente pp. 1317 e 1134.

²³ Cfr. voce “Philosophe”, in *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des arts et des métiers*, t. XII, 1765 p. 510 [rist. an. N.Y., Pergamon press, s.d., vol. II, p. 1368].

²⁴ Naturalmente vi era anche chi, all’inizio del secolo, difendeva e giustificava la specificità dei linguaggi “tecnici”, in particolare quelli “de l’École et du Palais”, ossia della filosofia e della giurisprudenza, cfr. J. Frain de Tremblay, *Traité des langues*, où l’on donne des principes et des règles pour juger du mérite et de l’excellence de chaque langue et en particulier de la langue françoise, Paris, 1703 [rist. an. Genève, Slatkine, 1972], pp. 122-123.

²⁵ C. Duclos, *Considérations sur les mœurs de ce siècle* [1750], § XI, in *Moralistes français*, Paris, Didot, 1836, p. 709; ma l’*esprit* di Duclos non era certo privo autoironia, e in una deliziosa satira in forma di *féerie*, pubblicata nel 1744, aveva scritto: “è vero che per evitare una certa pedanteria, prodotta spesso dallo studio, era stato escogitato il segreto di essere dotti senza studiare”, *Acajou et Zirphile*, Paris, Desjonquères, 1993, p. 96.

²⁶ L. Sécondat de Montesquieu, *Le Temple de Cnide*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. I, p. 388; trad. it. Montesquieu, *Il tempio di Gnido* (insieme a F. Algarotti, *Il congresso di Citera*), Napoli, Guida, 1985, p. 77; su ciò cfr. il passo parallelo

nevolezza. Ed è significativo che tale ambizioso progetto venisse illustrato in apertura di un testo così frivolo quale in effetti può apparire quella breve allegoria rococò che è *Le Temple de Cnide* (databile attorno al 1725), ma ancora nell'*Essai sur le goût*, il suo ultimo scritto, rimasto incompiuto, Montesquieu ribadiva che “quel che di solito rende un pensiero grande è l'esprimere una cosa per richiamarne infinite altre, facendoci scoprire in un sol colpo quel che potevamo sperare solo dopo una prolungata lettura [*grande lecture*]”²⁷. Questo modo di concepire la “grandezza” di un pensiero, tutta racchiusa in un *tour d'esprit* capace di alludere a “infinite cose” rischiarendole in un baleno, è più prossimo alla “finezza”, che consiste nel *donner des idées tirées des conceptions de l'âme*²⁸, di quanto non lo sia all'argomentare deduttivo della metafisica o alla nozione classica di sublime oratorio. Prolungate letture amplieranno il patrimonio di erudizione del lettore, ma è solo la finezza con cui l'autore ha saputo formulare il proprio pensiero che rende possibile l'accostamento, imprevisto e illuminante, di idee o suggestioni a prima vista lontane tra loro: e il piacere dell'intelligenza offerto da questa finezza era ciò che, in primo luogo, la curiosità e lo spirito dell'*homme de goût* settecentesco cercavano anche nello studio della filosofia e delle scienze.

Non è dato sapere cosa sarebbe potuto effettivamente diventare questo libriccino di dodici (o magari diciotto) pagine sugli insondabili enigmi della metafisica e della teologia, ma è ragionevole congetturare, secondo ogni probabilità, che il tono stilistico che in esso Montesquieu avrebbe assunto sarebbe stato quello divagante e conversevole della prosa saggistica, o del *conte philosophique*. D'altronde già nelle brevi riflessioni che precedono le *Lettres persanes* (apparse nel 1721), Montesquieu aveva vantato come il merito principale della forma epistolare fosse, dissimulan-

(evidentemente un primo abbozzo) in *Mes pensées*, § 106, in *ibid.*, p. 1001, dove gli anni di lavoro sono ridotti a venti e il numero delle pagine del libro è aumentato a diciotto, mentre alle scienze da trattare si aggiunge nientemeno che la teologia.

²⁷ L. Sécondat de Montesquieu, *Essai sur le goût*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. II, p. 1244.

²⁸ L. Sécondat de Montesquieu, *Mes pensées*, § 801, in *Œuvres complètes*, cit., vol. I, p. 1220.

²⁹ L. Sécondat de Montesquieu, *Lettres persanes*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. I, p. 129; per una rapida descrizione morfologica della forma epistolare, cfr. almeno J. Rousset, *Una forma letteraria: il romanzo epistolare*, in *Forma e*

do la personalità dell'autore dietro le maschere dei diversi attori-autori, la possibilità di "mescolare" a una trama romanzesca i temi più disparati, come "la filosofia, la politica e la morale", e *de lier le tout par une chaîne secrète et, en quelque façon, inconnue*²⁹. La forma epistolare non viene dunque apprezzata da Montesquieu tanto per le sue risorse "drammatiche", in senso aristotelico, per cui verrebbe data la parola ai protagonisti stessi del racconto, quanto come forma aperta, non vincolata a codici strutturali prescritti, più prossima quindi al saggio. La "segreta e ignota" catena che percorre l'epistolario persiano è occultata dal lieve velo di un'esotica finzione, che non ha mai ingannato nessuno, e fu anzi l'immediata riconoscibilità dei bersagli dell'ironia di Montesquieu che ne garantì il successo di scandalo con cui esso venne accolto; da questo punto di vista le romanzenche *Lettres persanes* sono assai più affini per stile, contenuti e intenzioni polemiche alle *Lettres anglaises* (dette altresì *philosophiques*, che Voltaire fece dare alle stampe alcuni anni più tardi, nel 1734), di quanto non lo siano agli innumerevoli romanzi epistolari, sentimentali o galanti, in voga all'epoca³⁰.

Il modello di questa scrittura discorsiva e digressiva potrebbe essere lo stile di Pierre Bayle, che per Voltaire "è il dialettico più profondo che mai abbia scritto; è quasi il solo compilatore che abbia gusto. Tuttavia nel suo stile sempre chiaro e naturale, vi è troppa trascuratezza, troppa noncuranza delle convenienze, troppe scorrettezze. È proliquo: invero egli conversa con il lettore come Montaigne; e per questo tutti ne sono incantati, ma si abbandona a uno stile stracco, e alle espressioni triviali di una conversazione

significato, Torino, Einaudi, 1976.

³⁰ Non a caso Samuel Formey, nei suoi *Conseils pour former une bibliothèque peu nombreuse, mais choisie* (troisième édition, corrigée et augmentée, Berlin, 1755, pp. 65-66), poneva in stretta relazione il "romanzo epistolare" di Montesquieu a un testo polemico e per nulla romanzesco come le *Provinciales*; e, allo stesso modo, alcuni anni più tardi, in un'opera analoga, Esprit-Joseph Chaudon lo accostava ai *Caractères* di La Bruyère: "tutto in questo libro è ragione o scherzo. I caratteri vengono tracciati con altrettanta verità che finezza. Nelle lettere in cui vengono esaminati argomenti interessanti, [l'autore] fa mostra di quello spirito filosofico che fa apprezzare tutto e tutto approfondire, mentre sembra scivolare sulla superficie. Egli fa pensare il lettore anche nei passaggi in cui sembra volerlo mistificare", *Bibliothèque d'un homme de goût*, ou avis sur le choix des meilleurs Livres écrits en notre Langue sur tous les genres de Sciences et de Littérature, Amsterdam, 1773, p. 369.

³¹ Così suona il sottotitolo del saggio di Voltaire, *Conseils à un journaliste* [1737], in *Œuvres complètes*, cit., 1879, vol. XXII; le due citazioni precedenti si

troppo semplice; e per questo irrita spesso l'uomo di gusto". Bayle viene indicato infatti come *le premier modèle* di quelli che Voltaire chiama *journalistes*, ossia gli autori di compilazioni più o meno periodiche: "tutto può entrare in [questo] tipo di giornale [*journal*], perfino una canzone ben fatta; nulla deve essere disdegnato" — e pertanto all'ideale *journaliste*, distinto accuratamente dal *folliculaire*, Voltaire dispensa consigli "sulla filosofia, la storia, il teatro, le opere di poesia, le miscellanee di letteratura, gli aneddoti letterari, le lingue e lo stile"³¹. Da un lato, risulta qui evidente che alla prosa saggistica non viene interdetto alcun argomento; e infatti, più ancora che nel caso di Montesquieu, anche nella produzione in prosa di Voltaire stesso (che certo sarebbe quantomeno riduttivo definire un *journaliste*) è sempre stato difficile per i critici delineare nettamente la "linea di demarcazione" tra i saggi e i dialoghi filosofici, i *pamphlets* di polemica e propaganda e i racconti filosofici: "è vero che gli scritti filosofici si presentano con una impostazione teorica mentre i racconti filosofici hanno una struttura narrativa; ma in questi ultimi il dato fantastico è così trasparentemente allusivo di una posizione teorica, e d'altra parte negli scritti filosofici le divagazioni teoriche sono così frequenti che [...] i due settori della produzione voltairiana vanno considerati in modo unitario"³². D'altra parte l'esplicito riferimento al carattere conversevole dello stile di Bayle (e di Montaigne, per il quale notoriamente l'*essai* era una sorta di conversazione privata con il lettore³³), ribadisce ancora una volta lo stretto legame tra questo genere di scrittura e l'arte della conversazione.

È stato autorevolmente osservato che, fin dai tempi della trionfante *préciosité* del *Grand Siècle*, la conversazione, "genere amfibio, [...] regola al contempo la socialità orale e le opere scritte o pubblicate a stampa che essa approva o di cui si nutre"³⁴. Per quanto rimanga da stabilire in quale misura lo spirito conversevole esercitasse effettivamente la propria influenza sulla creazione letteraria, certo è che

leggono alle pp. 263 e 241.

³² P. Alatri, *La produzione letteraria di Voltaire*, in *Voltaire, Diderot e il "partito filosofico"*, Messina-Firenze, D'Anna, 1965, p. 226.

³³ Su questo particolare aspetto della scrittura saggistica di Montaigne cfr. C. Bauschatz, *L'idea di lettura in Montaigne*, in "Studi di estetica", 1991.

³⁴ M. Fumaroli, *La conversation*, in *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994, p. 152.

un *magister elegantiae* eminentemente mondano quale Paradis de Moncrif affermava, per quanto concerne il successo in società: “mi sembra che, a parità di spirito, coloro che possiedono il talento della conversazione hanno molte più occasioni di piacere di quanti si limitano a scrivere. Li confronto solo da questo punto di vista: l’autore più arguto e più prolifico dedica molto tempo a un’opera, il cui successo dipende da numerose circostanze, che spesso gli sfuggono; laddove l’uomo dotato dello spirito di conversazione, piace e si rinnova di continuo; delizia sempre coloro che incontra: quale differenza nel modo di occupare la vostra attenzione! L’uno per mezzo della lettura delle proprie opere (e che suppongo siano del genere puramente dilettevole) offre come unico spettacolo al vostro spirito il suo, non vi mostra che il suo merito; l’altro vi riconduce a voi stessi, vi pone al suo fianco sulla scena ove egli brilla, vi mette in buona luce, e voi credete di condividere il suo successo. Quali risorse per piacere a voi e per farsi amare!”³⁵. Sarebbe forse poco pertinente evocare in questo contesto la condanna platonica della scrittura (*Fedro*, 257 D), ma certo a Moncrif il testo letterario, muto e immutabile, doveva sembrare disperatamente privo degli incanti riservati dal vivo scambio d’idee nella conversazione, in cui cortesia, arguzia, finezza, intelligenza potevano fondersi in un’unica parola, o magari in un silenzio³⁶. Per questo la letteratura, anche quella “puramente dilettevole”, di rado potrà essere paragonabile a quel libero “costumare insieme”³⁷, che già per Montaigne rendeva la conversazione “il più fecondo e naturale esercizio del nostro spirito”, e la cui pratica risultava “più dolce di ogni altra azione della nostra vita”³⁸. La pedanteria dei dotti e l’oscuro gergo delle loro opere erano, per il mondo elegante che Moncrif rappresentava, una forma di maleducazione, e la loro surciliosa diffidenza nei confronti della

³⁵ F.-A. Paradis de Moncrif, *Essais sur la nécessité et sur les moyens de plaire*, Paris, 1738, pp. 63-64.

³⁶ L’abate Dinouart annoverava anche un “silenzio spiritoso” (*silence spirituel*) che “sussiste solo nel caso di vive passioni, che producono sensibili effetti esteriori e traspasano sul viso di chi che ne è animato. Così si può vedere che la gioia, l’amore, la collera, la speranza colpiscono maggiormente quando sono accompagnati dal silenzio, piuttosto che da inutili discorsi, buoni soltanto ad attenuarli”, J.A.T. Dinouart, *L’arte di tacere*, Fasano, Schena, 2000, p. 63, che traduce integralmente *L’Art de se taire, principalement en matière de religion*, par M. l’Abbé Dinouart, Paris, 1771, qui p. 14.

³⁷ Cfr. G. Gozzi, *L’Osservatore Veneto*, XXIX, 13 maggio 1761, Milano, Rizzoli, 1965, vol. I, p. 196.

presunta frivolezza dello spirito di conversazione, che già La Bruyère trattava alla stregua dello “spirito del gioco”³⁹, avrebbe origine da quegli annosi e ardui studi, da cui dipende in loro “l’ampiezza e la giustezza dello spirito” e che li ha abituati “a pensare in modo austero, come se un’idea gradevole fosse un cedimento dal loro dovere; metodici e coerenti per abitudine, anche quando ci sarebbe qualche merito a non esserlo, essi sono raramente sensibili a quella delicatezza di spirito che coglie nelle diverse materie che la conversazione presenta ciò che esse hanno di gradevole, o più alla portata degli altri, ed evita con cura quella loro aria di scienza, di esattezza o di mistero; per questo lo spirito di conversazione sembra loro un privilegio assai frivolo: così è fatta l’umanità. Taluni filosofi sono indotti, senza avvedersene, a ritenere lo spirito accompagnato sempre e solo dalla fatica e dal metodo, che hanno formato il loro, e ovunque si imbattano in quello spirito facile, capace di scrollarsi di dosso il giogo della esattezza, essi stentano a riconoscerlo”⁴⁰. Tra questi filosofi Moncrif non avrebbe certamente potuto annoverare Voltaire, né Montesquieu, Hume o Diderot.

Come insinuava Condillac, anche per Voltaire, se la poesia aveva tradizionalmente la funzione di dilettere, questa funzione tuttavia non ne era il tratto propriamente distintivo, poiché anche la prosa, e non solo quella narrativa, doveva sottrarsi alla pedanteria e alla prolissità: secondo Voltaire

³⁸ M. de Montaigne, *Essais*, Paris, Garnier, 1962, vol. II, p. 356; il saggio da cui si cita è *De l’art de conferer*, III, 8.

³⁹ Lo spirito disincantato, e non di rado graffiante, di un moralista come La Bruyère non doveva effettivamente risultare congeniale a chi riteneva l’amabilità un dovere sociale; benché sia difficile stabilire a quale aforisma di La Bruyère Moncrif faccia riferimento di preciso, basta leggerne uno come il seguente per cogliere la diversità d’accento, che, al di là di una ingannevole affinità, fa dell’arte di piacere una forma di egoismo poco encomiabile: “lo spirito della conversazione consiste più a farne trovare agli altri che a mostrarne molto: colui che si congeda da una conversazione con voi contento di sé e del proprio spirito, lo è perfettamente anche di voi. Gli uomini non amano ammirarvi, vogliono piacere; cercano piuttosto di essere apprezzati e applauditi, che di essere istruiti, e perfino divertiti; e il piacere più delicato è quello di fare il piacere altrui”; quanto alle delizie della vita di società la sua opinione era alquanto disillusa: “il saggio talvolta evita il mondo, per paura di annoiarsi”, J. La Bruyère, *Caractères, de la société et de la conversation*, §§ 16 e 83, Paris, Livre de poche, 1985, pp. 121 e 140.

⁴⁰ F.-A. Paradis de Moncrif, *Essais*, cit., pp. 62-63. Nel 1812, quando ormai la conversazione era divenuta un “‘luogo di memoria’, oggetto vagamente funereo di celebrazione e di storiografia” (secondo M. Fumaroli, *La conversation*, in *Trois institutions littéraires*, cit., p. 176), l’abate Morellet, un sopravvissuto dell’*Ancien Régime*, insisterà nel ribadire che essa “è la grande scuola dello spirito, non soltanto nel senso che lo arricchisce di conoscenze che esso avrebbe difficilmente tratto da altre fonti, ma rendendolo più vigoroso, più giusto, più penetrante, più profondo”,

anzi “tutti i generi sono validi, tranne quello noioso”⁴¹. Ma se per Moncrif “l’arte e la necessità di piacere”, il dovere di non annoiare erano finalizzati al successo mondano, in conformità ai precetti di una prudenziale arte cortigiana che in definitiva deve essere fatta risalire ai trattati di Baldassarre Castiglione e di Gracián, per Voltaire invece questo timore di annoiare non era soltanto una forma di rispetto nei confronti del pubblico, né nasceva da una semplice preoccupazione estetica. Non bisogna dimenticare, tra i tanti motivi di contrasto che lo allontanarono da Rousseau, un’altra differenza che Voltaire teneva a ribadire: “Jean-Jacques scrive soltanto per scrivere: mentre io scrivo per agire”⁴². La prolissità non era pertanto una mera goffaggine stilistica, ma un vero e proprio impedimento all’azione: “bisogna essere brevi e sapidi, altrimenti i ministri di Mme Pompadour, i funzionari e le cameriere con il libro ci fanno i bigodini”⁴³.

Il tono è svagato, ma questo era un problema che Voltaire e l’intero partito enciclopedico sentivano come molto serio. Malgrado la dichiarata svalutazione della prosa come mezzo espressivo, inadeguato ai generi più alti e nobili, i soli ad appartenere legittimamente all’olimpico dell’arte e della poesia, Voltaire tuttavia ricorse a essa, fin dai primi anni Trenta (ossia da quando pubblicò le *Lettres philosophiques*) e con frequenza sempre crescente a partire dalla metà del secolo, ogniqualvolta doveva promuovere una campagna d’opinione o scagliarsi contro *l’infâme* — riconoscendo così a essa una precisa funzione pratica e militante. Per Voltaire, ridurre un libro in bigodini non era soltanto una inappellabile stroncatura, ma era altresì un modo per vanificare le sue possibilità d’azione. A Mme Du Deffand, lettrice⁴⁴ onnivora e incontentabile, dotata di un gusto infallibile e vittima di una noia dalla quale la letteratura solo di rado sapeva strapparla, Voltaire, che sapeva quale scarsa simpatia

A. Morellet, *De la conversation*, Paris, Payot et Rivages, 1995, p. 32.

⁴¹ Lettera a Horace Walpole del 15 luglio 1768 in Voltaire, *Correspondance*, cit., 1985, vol. IX, p. 556.

⁴² Lettera a Jacob Vernes del 15 aprile 1767 ca., in Voltaire, *Correspondance*, cit., 1983, vol. VIII, p. 1084.

⁴³ Lettera a Moultou del 6 gennaio 1763 in *ibid.*, 1981, vol. VII, p. 21.

⁴⁴ In realtà, avendo perduto la vista, ella piuttosto *ascoltava* le letture che le sue dame di compagnia (tra cui, per un certo periodo, Mademoiselle de Lespinasse le facevano ad alta voce): per lei la letteratura tornava ad essere un’arte orale, prossima appunto alla conversazione.

⁴⁵ Lettera del 12 aprile 1760 in *ibid.*, 1980, vol. V, p. 857.

ella nutrisse per la *philosophie* e temeva l'influenza dei suoi giudizi presso il bel mondo parigino, scriveva che "i soli libri [che si possono rileggere senza fastidio] sono quelli che di continuo dipingono qualcosa all'immaginazione e che accarezzano l'orecchio con l'armonia: gli uomini hanno bisogno di musica e di pittura, insieme ad alcuni piccoli precetti filosofici frammischiati con garbata discrezione"⁴⁵. È curioso però osservare che Voltaire, per non smentire la propria reputazione di difensore del gusto classico, facesse qui riferimento ad autori quali Orazio, Virgilio e Ovidio, addotti come modelli di naturalezza di contro al diffondersi di quella *sensiblerie* lacrimosa espressa in romanzi come *Clarissa* di Richardson (molto apprezzato anche da Mme Du Deffand), mentre oggi si sarebbe invece propensi a vedere confermate queste parole voltairiane proprio da quei suoi testi in prosa — racconti, dialoghi, lettere, libelli —, che sono i più lontani dalle norme della poetica classicista: basti pensare a *Micromégas* o all'*Éloge historique de la Raison*, nei quali lo sviluppo narrativo è pressoché assente; l'uno infatti potrebbe essere piuttosto definito come un prolungato e vivace dialogo su alcuni temi classici della filosofia, mentre l'altro è un rapido *excursus* sui progressi delle *lumières* nell'Europa attorno al 1775, e nondimeno sono ricchi di invenzioni fantasiose e condotti secondo un ritmo incalzante e con un tono conversevole che affronta la polemica filosofica "con garbata discrezione". D'altronde in una *Approbation* che precedeva un testo indubitabilmente dotato di intreccio romanzesco come *Zadig* si annunciava che esso era "curioso, divertente, morale, filosofico, degno di piacere a quelli che odiano i romanzi"⁴⁶. Questa costante contaminazione tra i generi del saggio e del racconto produceva il singolare paradosso di un romanzo indirizzato a coloro che odiano i romanzi, e di saggi filosofici rivolti, non solo a quei *commis* e *femmes de chambre* sulla cui frivolezza Voltaire ironizzava, ma a un pubblico di *gens de goût* (quali Mme Du Deffand o gli ospiti della duchessa Du Maine), dotate sovente di vive curiosità intellettuali, di sensibilità estetica e di una invincibile avversione per la

⁴⁵ Cfr. Voltaire, "Nota" a *Zadig* in *Romans et contes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1954, p. 662.

⁴⁷ W.F. Bottiglia, *Voltaire's Candide*, cit., p. 65.

⁴⁸ G.-H. Gaillard, *Rhétorique française, à l'usage des jeunes demoiselles*, Saint-Malô, 1783 [I ed. 1765], p. III; Morellet scriverà che "il desiderio di essere

pedante acribia specialistica.

Sembrerebbe dunque un fatto incontestabile che la prosa, libera dai vincoli normativi imposti ai generi nobili e in generale alla poesia, si offrisse a Montesquieu o a Voltaire come il mezzo espressivo più duttile per dare forma a un discorso filosofico che rifiutava, già nello stile espositivo, il rigore deduttivo di quella che allora veniva chiamata *métaphysique* (senza distinguere troppo tra il tardivo aristotelismo della teologia e il razionalismo leibniziano o cartesiano), e che come strumento argomentativo preferiva l'ironia al sillogismo. E in effetti non sarebbe ragionevole negare che, in conclusione, per quanto riguarda Voltaire (ma ciò potrebbe valere anche per Montesquieu o Diderot), "la prosa è particolarmente adatta tanto all'uomo che al genere: perché egli è un conversatore superbo e i racconti sono conversazioni a senso unico stilizzate o monologhi drammatici; perché i suoi ritmi irregolari la rendono sufficientemente plastica per dare forma a nuovi contenuti; perché gli permette di sembrare spontaneo in maniera affascinante e convincente mentre invece sta calcolando l'effetto, e così gli permette di istruire mentre finge soltanto di divertire"⁴⁷. Ma una siffatta spiegazione non è per nulla conclusiva: tutt'al più si tratta di una incontrovertibile constatazione di fatto, poiché è indubbio che i "suoi ritmi irregolari" rendevano la prosa uno strumento espressivo capace di "dare forma a nuovi contenuti" — senza disdegnarne nessuno, come raccomandava lo stesso Voltaire. E mentre la poesia doveva conformarsi a strutture metriche inflessibili e a registri lessicali prescritti, la prosa poteva adeguarsi con estrema libertà al proprio oggetto, e in ciò essa rivela la propria profonda affinità con le cadenze e le libertà digressive di quel parlare conversevole (femminile o meno), che per taluni autori settecenteschi costituiva addirittura una "specie di Retorica Pratica"⁴⁸. Per quanto sia opportuno sottolineare che, "se si dà una retorica della conversazione, si tratta di ciò che rimane della retorica quando questa è stata del tutto dimenticata: la felicità d'espressione, la rapidità, la chiarezza, la vivacità"⁴⁹, bisogna altresì ammettere che il Settecento, idealizzando questa usanza mondana, facendola

ascoltati con favore suggerisce tutti mezzi dell'eloquenza permessi dalla familiarità della conversazione, e talvolta anche forme oratorie, quando queste possono trovarvi posto, introdotte dalla natura dell'argomento e dalle circostanze", *De la conversation*, cit., p. 33.

oggetto di trattazioni e analisi minuziose, raccomandando i piaceri e i vantaggi che l'intelligenza poteva trarne, intese — e forse realmente praticò — la conversazione come un'autentica antiretorica, che, come tale, non può essere compresa prescindendo dal codice retorico che bordeggia, perfino quando lo infrange.

Anche se fosse un'illusione retrospettiva, un poco nostalgica e non verificabile, credere che "l'alta fedeltà della letteratura scritta [di stampo saggistico e narrativo] preservi se non la lettera, almeno lo spirito di questi circoli"⁵⁰, e delle brillanti conversazioni che vi si tenevano, è tuttavia evidente che la scrittura in prosa può procedere secondo articolazioni che possono dipendere liberamente da associazioni e scarti improvvisi, che fingono l'estemporaneità della conversazione e che sono preclusi alle forme classiche della poesia. Nel caso particolare della prosa voltairiana, è stato più volte osservato come lo *style coupé* (peculiare peraltro di gran parte della prosa settecentesca, soprattutto filosofica) fosse per lo più paratattico, composto di proposizioni principali: "le sue frasette trotano, si rincorrono, staccate. Voltaire rifiuta ogni maniera pesante di esprimere le dipendenze logiche e di materializzare, per mezzo di parole-rampone, i rapporti tra le idee. Egli riduce quanto più è possibile, le congiunzioni, i relativi e tutti gli altri termini di coordinazione e subordinazione. È il movimento indiatolato dello stile che lega le frasi, che le trascina insieme, come in una farandola in cui le ballerine non si tenessero per mano e mantenessero le distanze solamente seguendo il tempo"⁵¹. Omettendo i nessi logico-sintattici, Voltaire poteva produrre una estrema rapidità e vivacità tanto nel ritmo narrativo che nello sviluppo dell'argomentazione. Come per lo più accade nel parlare conversevole, la pagina voltairiana si compone di frasi verbali⁵², che producono un periodare discontinuo, che concede a Voltaire una notevole libertà, in quanto emancipa il discorso, la narrazione, l'argomentazione dai limiti di una consequenzialità logica predeterminata. Voltaire ritrova

⁴⁹ M. Fumaroli, *La conversation*, in *Trois institutions littéraires*, cit., p. 127.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 161.

⁵¹ G. Lanson, *L'art de la prose*, Paris, s.d., p. 155, cit. in W.F. Bottiglia, *Voltaire's Candide*, cit., pp. 210-211; Laurent Versini osserva, più in generale, che "il linguaggio di cortesia e la prosa d'idee mal si prestano a uno studio stilistico; gli schemi abituali vengono meno e non possono adattarsi a queste frasi rapide e brevi che c'è da disperare di poter ritagliare ed etichettare", *Laclos et la tradition*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 311.

negli scritti in prosa quella “libertà di inventare a piacere” che egli stesso si era vietato nella costruzione delle opere di genere nobile e che gli permette “di sviluppare un’idea ricca di trovate e di abbandonare quelle che non divertono più [...]. L’ispirazione comica esige questa demolizione del soggetto affinché il riso possa stabilirsi sulle sue rovine”⁵³. L’effetto di questo procedere paratattico, in cui intere frasi vengono giustapposte tra loro per antitesi, non è infatti soltanto una rapidità che riguarda unicamente la tecnica con cui Voltaire costruisce la pagina: esso per lo più ha una finalità comica e satirica, o quantomeno polemica⁵⁴.

Questo *style coupé* nella sua costitutiva ed efficace discontinuità si fonda sulla figura retorica dell’ellissi. È questa, con i suoi silenzi allusivi, che alleggerisce la scrittura, evitandole di diventare prolissa e noiosa, e Voltaire sapeva perfettamente che “il segreto per annoiare è quello di dire tutto. Sono sempre consapevole di quanto sia difficile essere brevi e densi, distinguere le sfumature, non dire niente di troppo, senza omettere nulla”⁵⁵. Allo stesso modo, secondo Montesquieu, “per scrivere bene bisogna saltare le idee intermedie, quel tanto per non essere noiosi; non troppo, nel timore di non essere compresi. Tali felici soppressioni hanno indotto Nicole a dire che tutti i buoni libri sono doppi”⁵⁶. Affinché possa emergere e rendersi leggibile il “secondo” libro celato nei bianchi e nei silenzi del testo scritto è però

⁵² Cfr. J. R. Monty, *Étude sur le style polémique de Voltaire: le Dictionnaire philosophique*, numero monografico di “Studies on Voltaire and the eighteenth Century”, 44, 1966, in particolare il paragrafo intitolato “Structure de la phrase”, pp. 138-147, in cui tra l’altro si legge che “il movimento della frase voltairiana dipende in generale dalla rapidità con cui, posto il soggetto, il verbo giunge a identificare l’azione. Ci si imbatte allora in quelle frasi perentorie, categoriche, che riflettono una presa di posizione assoluta da parte dell’autore. Allo stesso modo i complementi seguono il verbo immediatamente” (p. 139).

⁵³ J. Sareil, *La discontinuité dans Candide*, in *Le Siècle de Voltaire*, a cura di C. Mervand e S. Menant, Oxford, The Voltaire Foundation, 1987, vol. II, p. 830.

⁵⁴ Su ciò cfr. in primo luogo E. Auerbach, *La cena interrotta*, in *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1964, e inoltre P. Haffter, *L’Usage satirique des causales dans les contes de Voltaire*, in “Studies on Voltaire and the eighteenth Century”, 53, 1967, in part. pp. 8-9 e 23-26; J. R. Monty, *Étude sur le style polémique de Voltaire*, cit., in part. cap. V, *Satire*; W.F. Bottiglia, *Voltaire’s Candide*, cit., in part. pp. 226-238 e D. Bienaimé Rigo, *Gli ultimi racconti di Voltaire*, Pisa, Libreria Goliardica, 1974, in part. cap. I, pp. 13-46.

⁵⁵ Lettera a D’Alembert del 26 novembre 1756 in Voltaire, *Correspondance*, cit., 1978, vol. IV, p. 983.

⁵⁶ L. Sécondat de Montesquieu, *Mes pensées*, § 802, in *Œuvres complètes*, cit., p. 1220.

⁵⁷ W.F. Bottiglia, *Voltaire’s Candide*, cit., p. 66.

necessaria, esattamente come in una conversazione che non sia un alternarsi di monologhi, la fattiva partecipazione del pubblico dei lettori, che in questo caso possono legittimamente dirsi interlocutori.

La prosa voltairiana sembra dunque condividere con la pratica della conversazione un carattere costitutivamente contestuale. E paradossalmente ciò che è rimasto della vasta opera di Voltaire, assurgendo agli onori della gloria postuma, sono i suoi testi più occasionali e di circostanza, quelli che meno si adeguano alle norme del canone classicistico. Ma non si risolve il paradosso dicendo che “la prosa dei racconti [voltairiani] conferma così il fatto che la creatività inconscia [*superconsciuos*] eccede quella meramente conscia”⁵⁷: esso non può essere ridotto alle insondabili contraddizioni della creatività individuale e soggettiva. L'*esprit* allusivo e la finezza sottintesa che innervano la scrittura di Voltaire (o, anche se in maniera diversa, di qualunque altro prosatore settecentesco, da Crébillon fils a Montesquieu, da Marivaux a Diderot) poterono raggiungere questo grado di sottigliezza e al contempo di precisione, perché in essa trovava espressione, fissandosi in una forma letteraria compiuta benché non codificata, il modo di parlare e di ragionare di un'intera società. Se oggi l'*esprit* che animava questi testi è ormai evaporato, ciò che in essi ancora si agita e che li tiene in vita è un'idea di ragione, o forse piuttosto un ideale, ottimistico e un poco sublimato, di ragionevolezza, naturalezza, eleganza, buon gusto, che nessuno avrebbe saputo definire perché tutti (si intenda: tutti i membri di quella illuminata *élite* cosmopolita) lo condividevano. Mentre le forme letterarie canoniche mantenevano il loro prestigio culturale e artistico sopravvivendo alla società di corte che le aveva prodotte, in forme paraletterarie come la conversazione, o aperte come la prosa, potevano trovare libera espressione valori sociali cui la nuova *élite* dava il proprio assenso e sostegno, non di rado nel modo più esplicito e viscerale: ridendo. Il riso, o quantomeno il sorriso, che accompagna la lettura della prosa voltairiana nasce da questa intelligenza che si instaura con il lettore, il quale è sempre implicitamente interpella-

⁵⁸ Illustrando *Hudibras* di Samuel Butler, che egli considerava un *Don Chisciotte* inglese, Voltaire ammette di non potere dare ai propri connazionali un'idea precisa dell'ironia che lo permea perché “ci sarebbe bisogno a ogni passo di un commento, e una battuta spiritosa spiegata cessa di essere una battuta spiritosa: chiunque commenti un motto di spirito è uno stupido”, *Lettres philosophiques*, Paris, Gallimard, 1986, p. 143.

to dall'ironia dell'autore che chiede di essere compresa. Voltaire, che poté fare affidamento su un pubblico capace di cogliere e delibare l'ironia che alimenta la sua scrittura, poté quindi permettersi di "non dire niente di troppo, senza omettere nulla" saltando regolarmente le "idee intermedie", e produrre così una scrittura fluente e discontinua, lieve ed efficace: in effetti non si trovò mai nella deprimente condizione di dover fornire spiegazioni sulle proprie intenzioni ironiche⁵⁸. Il contesto le rendeva inequivocabili.

Non sarà privo di interesse osservare che a proposito della nozione di ironia sembra riprodursi per la teoria retorica settecentesca un disagio analogo a quello suscitato dalla scrittura in prosa. A causa della struttura aperta delle proprie forme, la prosa poteva produrre effetti ironici giocando sullo scarto tra il registro lessicale e stilistico e l'oggetto del discorso, su una sintassi "sincopata" che giustapponeva antifrasticamente in un solo giro di frase idee o immagini tra loro lontane, sulle possibilità di una mimesi parodistica, a essa sola concessa, che, pur senza giungere mai agli estremi del *pastiche* plurilinguistico, le permetteva di sequestrare e rovesciare di senso ogni genere di scrittura, da quella teologica a quella burocratica. I principali trattati retorici scolastici si limitano invece solitamente a una rapida descrizione della figura dell'ironia che riprende, più o meno letteralmente, le definizioni tradizionali, risalenti alla classicità greca e latina, oppure, come nel caso di Gibert, tralasciano di trattarne perché, insieme all'iperbole, la sineddoche e la metonimia, essa sarebbe addirittura "troppo facile e troppo comune per soffermarsi"⁵⁹. Ben di rado, per esempio, essa viene associata alla nozione di *esprit*, e alle idee accessorie che concorrono a definirlo quali la finezza o la delicatezza. Solo Gaillard, nella propria edulcorata retorica a uso delle fanciulle, descriveva l'ironia come "una figura piccante, piena di sale, spesso anche di fiele, che dietro parole equivoche e ingannevoli, cela un significato del tutto opposto al significato naturale espresso da queste parole". Ma poi, tenendo conto del pubblico cui si rivolgeva, egli distingueva due tipi d'ironia — "l'una, scherzosa

⁵⁸ B. Gibert, *La Rhétorique, ou les Régles de l'Eloquence*, Paris, 1749, I, III, chap. 8, p. 558.

⁶⁰ G.-H. Gaillard, *Rhétorique françoise, à l'usage des jeunes demoiselles*, cit., pp. 397 e 398.

⁶¹ Utilizziamo una traduzione antica del trattato dell'abate de Bretteville: *L'Eloquenza del pergamo e del foro*, in Milano, 1720 [I ed. originale 1689], pp.

e gaia, si burla con molta arte, finezza e delicatezza, senza asprezza, l'altra, mordace e velenosa, condisce le burle con il fiele più amaro" —, per raccomandarne comunque un uso moderato ("non si può mai fare di questa figura un uso troppo raro"), poiché "se la si adopera male, essa risulta sgradevole; se la si adopera bene, è la satira più pungente di tutte, per questo pericolosa per il suo autore" (e cita la caritatevole saggezza di Boileau, responsabile di celebri epigrammi assai velenosi, il quale per smentirsi ammoniva che "il male che si dice degli altri non produce che male")⁶⁰. Ancora più cauto, Bretteville, scrivendo invece un manuale di retorica a uso dei predicatori religiosi che conobbe ampia diffusione anche nel corso del XVIII secolo, traeva i propri esempi di ironia nientemeno che dalle "sacre Carte", e definiva genericamente l'ironia come "una figura, che consiste nel far sentire al peccatore con una nobile e fine burla la vanità della sua compiacenza, e la falsità de' suoi piaceri"; tuttavia non era raccomandabile ricorrere a essa: "sovente i Santi Padri si sono serviti dell'Ironia, per far conoscere agl'Idolatri la falsità de' loro Iddij, ma siccome noi più non abbiamo la stessa occasione, la più sicura si è di schivare l'Ironia in Pulpito: perché la burla non piace in alcuno, e specialmente in chi fa professione di predicare la parola di Dio"⁶¹. Evidentemente, già sul finire del XVII secolo, l'ironia si rivelava un'arma poco efficace contro le insidie del razionalismo dei *libertins*; saranno anzi gli eredi di questi ultimi che, in breve tempo, sapranno volgerla contro le certezze della religione rivelata, facendone la loro più potente arma offensiva.

Al di là di queste pie preoccupazioni moralistiche — che ben poco dovettero preoccupare i grandi ironisti settecenteschi —, un celebre trattatista come Du Marsais, nei *Tropes*, la sua opera più famosa e a lungo studiata nella scuole, si limitava a riprendere senza apportarvi variazioni di rilievo la definizione di ironia fornita circa mezzo secolo prima da Bernard Lamy. Questi, a sua volta, ben poco

255-256.

⁶² Cfr. Cicerone, *De or.*, III, 53, 203: "l'ironia, o il dire una cosa e intenderne un'altra [...], è estremamente dilettevole se presentata in tono non enfatico ma conversevole (*cum orationis non contentione sed sermone*)" e Quintiliano, *Inst. or.*, VIII, 6, 54: "l'ironia, detta 'scherzo' (*inlusionem*), appartiene a quel tipo di allegoria, con cui si dimostra il contrario. Essa si capisce o dalla pronunzia o dalla persona o dalla natura della cosa in oggetto", i quali come fonte hanno il testo pseudo-aristotelico *Rhetorica ad Alexandrum*, 21, 1434 a 18-19: "Ironia è dire qualcosa

aggiungeva a quelle tradizionali tramandate in Cicerone e in Quintiliano⁶²: “ironia è un tropo per mezzo del quale si dice tutt’il contrario di ciò che si pensa; come quando si chiama *uomo per bene* una persona i cui vizi siano noti. Il tono della voce con cui si pronunciano solitamente le Ironie, e la qualità della persona cui si sa che non si addice il titolo che le si attribuisce, rivelano il pensiero di colui che parla”. L’originalità di Lamy risiede nella scelta dell’esempio addotto a questo riguardo, e ripreso successivamente da Bretteville: nientemeno che il discorso tenuto dal profeta Elia ai sacerdoti di Baal che invocavano il loro falso dio (1 *Reg.*, 18, 27): “gridate più forte; poiché il vostro dio Baal forse sta parlando con qualcuno, oppure è in viaggio, o in qualche taverna; forse dorme e deve essere svegliato”⁶³. Per parte sua, Du Marsais aggiornava gli esempi traendoli dai classici del secolo precedente quali Boileau, Corneille (dal dialogo tra don Diègue, padre di Rodrigue, e il conte Gomez, padre di Chimène, il quale esclama: “A partiti più nobili questo tuo bel figlio deve ambire”, *Cid*, a. I, sc. 3), nonché i preziosi Balzac e Voiture; per quando invece concerne i termini della definizione di ironia, i debiti nei confronti di Lamy sono tali che rasentano il plagio⁶⁴.

Inscritta nel sistema tassonomico della retorica classica, l’ironia tendeva a essere ridotta a mero dispositivo tropico, la cui peculiare funzione era quella di produrre nel discorso slittamenti semantici o effetti antifrastici. In quanto tale, essa veniva rubricata come una figura di parola tra le altre, non dissimile dalla sineddoche o dalla metafora. Anche il ripetuto riferimento ai momenti extralinguistici del gesto e della tonalità della voce non era in realtà che un evidente, e ormai tardivo, retaggio di una tradizione oratoria che nel corso del Settecento, malgrado la voga dei sermoni religiosi e degli elogi accademici, andava progressivamente perdendo gran parte del prestigio e della vitalità di cui ancora godeva pretendendo di non dirlo, oppure chiamare le cose con i nomi contrari”.

⁶³ B. Lamy, *Rhétorique, ou art de parler*, Nouvelle Edition, revûe et augmentée, Paris, 1715 [I ed. 1675], p. 127.

⁶⁴ C. Chesneau Du Marsais, *Des tropes*, II, XIV, in *Œuvres*, Paris, an VIII (1800) [I ed. 1730], vol. VI, pp. 23-24: “l’ironia è una figura per mezzo della quale si vuole fare intendere il contrario di ciò che si dice. Cosicché le parole di cui ci si serve nell’ironia non sono prese nel loro senso proprio e letterale [...]. Le idee accessorie sono molto usate nell’ironia. Il tono della voce, e più ancora la conoscenza del merito o demerito personale di qualcuno e del modo di pensare di colui che parla, servono a far comprendere l’ironia più delle parole di cui questi si serve”.

⁶⁵ B. Lamy, *Rhétorique*, loc. cit.

nel secolo precedente. Né sembrava costituire un problema teorico degno di rilievo quella sorta di precomprensione richiesta agli interlocutori affinché cogliessero l'intenzione ironica capace di rovesciare il significato di qualunque parola senza mutarne la lettera: perché la "contro-verità" dell'ironia, che "i retori antichi chiamavano 'antifrasi'", possa essere afferrata, è necessario infatti che venga inteso non tanto ciò che si dice quanto piuttosto "ciò che non si dice, *intelligitur quod non dicitur*"⁶⁵, e ciò è possibile solo se gli interlocutori già conoscono il "modo di pensare di colui che parla", come osservava esplicitamente Du Marsais, senza peraltro interrogarsi sui problemi posti dalla circolare aporeticità di una modalità discorsiva come quella ironica che per essere compresa in quanto tale esige di essere già stata previamente compresa.

In questa precomprensione pregiudiziale risiede nondimeno il segreto del successo dell'ironia di Voltaire (e non solo sua); le abbondanti riflessioni sulla sfuggente natura dell'*esprit* — uno dei miti intellettuali più celebrati dal secolo dei lumi — testimoniano della consapevolezza che gli autori settecenteschi ne avevano. In un passo di un testo voltairiano parallelo a innumerevoli altri di altri autori questo problema si trova enunciato (non certo risolto) con precisione: "non è sempre attraverso una metafora [ossia attraverso un tropo di parola codificato dalla tradizione] che ci si esprime in modo spiritoso, bensì con espressioni originali, lasciando indovinare senza fatica parte del proprio pensiero: questo è quel che si chiama *finezza*, *delicatezza*; e questo modo di esprimersi è tanto più piacevole in quanto affina e mette in evidenza lo spirito degli altri"⁶⁶. L'*esprit* doveva sembrare troppo libero ed elusivo per le rigorose tassonomie dell'*ars rhetorica*, la quale a sua volta apparteneva al vecchio strumentario del sapere scolastico, riverito e riservato alle contegnose composizioni dei generi nobili. Ironia ed *esprit* sembrano destinati a rimanere separati, malgrado la loro evidente affinità: la prima veniva definita come tropo e quindi fissata in un codice che si voleva autorizzato

⁶⁶ Voltaire, voce "Spirito", in *Il Tempio del Gusto, e altri scritti*, Firenze, Alinea, 1994, p. 140.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 139.

⁶⁸ Citiamo dalla compilazione intitolata *Poétique de Voltaire*, Genève, 1766, p. 469, redatta e pubblicata da Jacques Lacombe.

⁶⁹ Senza contare che, come Condorcet osservava con ammirevole imparzialità

dalla tradizione classica, mentre il secondo appartiene piuttosto all'ordine funzionale delle facoltà conoscitive, senza tuttavia trovare una definizione, poiché “la parola *spirito*, quando indica una *qualità dell'anima*, è uno di quei termini vaghi ai quali chiunque li pronunci attribuisce quasi sempre significati differenti: esso significa cose diverse da giudizio, genio, talento, profondità, vastità di vedute, grazia, finezza; ma deve essere prossimo a tutti questi valori. Lo si potrebbe definire *ragione arguta* [*raison ingénieuse*]”⁶⁷. Rimproverando a Marivaux la preziosistica sottigliezza del suo *marivaudage*, Voltaire affermava che “i personaggi di una commedia non devono curarsi di essere spiritosi, bisogna che essi siano divertenti loro malgrado e senza sapere di esserlo. Qui sta la differenza tra la commedia e il semplice dialogo”⁶⁸. Non c'è dunque da sorprendersi se nelle opere di genere nobile, tra cui anche la commedia in versi deve essere annoverata, Voltaire si riveli così totalmente privo di quell'*esprit* che dà lustro alle sue *facéties*, dialoghi (più o meno filosofici) inclusi⁶⁹.

Smentendo le volenterose e sempre ribadite intenzioni di Voltaire di conservarsi fedele ai valori estetici del *Grand Siècle*, nella sua prosa, e non nei suoi versi, si esprime di fatto quello che per lui era il “genio di una lingua”, ovvero “la sua attitudine a dire nella maniera più breve e più armoniosa quello che le altre lingue esprimono meno felicemente”⁷⁰. Più che il ferreo ritmo dell'alessandrino, a questo “genio” inafferrabile si addicevano la discontinuità, l'ellitticità, la versatilità della prosa. È plausibile credere che in essa trovasse forma letteraria (ossia stilizzata) quella lingua brillante, rapida, allusiva, nella cui naturalezza e facilità risiedevano il pregio e il diletto della socievole arte di conversare. Già attorno alla metà del secolo successivo, la naturalezza e la facilità dei versi di Voltaire dovevano

malgrado la sua devozione per il patriarca di Ferney, questi “non ebbe successo con le commedie, perché [...] aveva il talento di cogliere il ridicolo delle opinioni, e non quello dei caratteri, il quale, potendo essere posto in azione, è l'unico ad appartenere propriamente alla commedia”, N. de Condorcet, *Vie de Voltaire*, Londres, 1791, p. 281.

⁷⁰ Voltaire, voce “Langues” del *Dictionnaire philosophique*, in *Œuvres complètes*, cit., 1879, vol. XIX, p. 557.

⁷¹ Lettera a A. Le Poittevin del luglio 1845, in G. Flaubert, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1973, vol. I, p. 247; in nota (p. 965, n. 2) viene riportato un brano dei *Souvenirs littéraires* (ed. 1882-1883, t. I, p. 237) di Maxime Du Camp dove si conferma che in quella estate del 1845 Flaubert “si era dedicato a un compito di cui non ho mai compreso l'utilità. Studiava, penna alla mano, il

risultare invece stucchevolmente banali: le cadenze regolari e il regolare alternarsi di rime maschili e femminili, trite e prevedibili, indussero il giovane Flaubert, che si cimentò in una lettura integrale delle opere teatrali voltairiane, a dichiarare laconicamente che *c'est ennuyeux* (proprio l'unico "genere" che Voltaire dichiarava di non ammettere), e per di più, al suo orecchio formatosi sulle armonie dei poeti romantici, molti versi suonavano *étonnement bêtes*⁷¹. La facilità versificatoria che Voltaire dimostrò fin dai suoi promettenti esordi riempiva di ammirazione i suoi contemporanei, ed egli stesso, agli amici che si preoccupavano della sua eccessiva applicazione al lavoro, dichiarava: "non dite che lavoro troppo [...]. Lo spirito dedito da molto tempo alle belle lettere, si abbandona a esso senza pena né sforzo, così come si parla facilmente una lingua imparata da molto tempo, e come la mano del musicista scorre senza fatica sulla tastiera del clavicembalo"⁷². Come queste parole sembrano ammettere implicitamente, tale facilità è piuttosto un'abilità tecnica acquisita (o forse innata, qui poco importa): potrebbe essere questo uno dei motivi per cui i versi che essa produsse cominciarono ben presto a suonare vuoti, essendo costruiti con i temi e le forme di un repertorio retorico che apparteneva a un altro tempo e a un altro mondo, e secondo le norme del canone classicista, divenute ormai cliché, luoghi comuni (che Voltaire stesso, pur senza trasgredirli, considerava la difficoltà maggiore per le arti).

Non bisognerebbe tuttavia trascurare nemmeno il fatto che la scorrevolezza della prosa in Voltaire nasceva dall'uso di una lingua e di un codice sanzionati dall'uso sociale: egli, come Montesquieu e Hume (e qualche altro), poté trovare i modelli e il canone di questa lingua "conversevole", "femminile", o come altro la si voglia chiamare, nella

teatro francese del Settecento, ossia le tragedie di Voltaire e di Marmontel". Si rammenti che in quegli anni Flaubert progettava di comporre opere teatrali.

⁷² Lettera a P.-R. de Cideville del 27 dicembre 1733, in *Correspondance*, cit., 1977, vol. I, p. 494.

⁷³ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982, p. 9.

⁷⁴ Cfr. R. Barthes, *La division des langages e La guerre des langages*, in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

⁷⁵ T. Besterman, *Voltaire jugé par Flaubert*, in "Travaux sur Voltaire et le dix-huitième siècle", I, 1955, pp. 133-134.

⁷⁶ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 46.

⁷⁷ G.-L. Leclerc de Buffon, *De l'art d'écrire*, in *Œuvres philosophiques*,

viva pratica di una *élite* mondana e culturale, nella quale egli e i suoi interlocutori si riconoscevano. D'altronde una definizione della nozione di "lingua", suggerita da Barthes in opposizione a quella di "stile", afferma che essa "è l'area di un'azione, la definizione e l'attesa di un possibile. Essa non è il luogo di un impegno sociale, ma solo un riflesso senza scelta, la proprietà indivisa degli uomini e non degli scrittori; essa resta al di fuori del rituale delle Lettere; è un oggetto sociale per definizione, non per elezione. Nessuno può, senza preparativi, inserire la propria libertà di scrittore nell'opacità della lingua, perché attraverso la lingua è la Storia intera che prende consistenza, completa e unita come una Natura"⁷³; successivamente, Barthes preciserà che questa "proprietà indivisa degli uomini" è tuttavia suddivisa in una molteplicità di "linguaggi sociali" (o "socioletti"), che costituiscono l'orizzonte intrascendibile e storicamente determinato di ogni atto di parola, e quindi di scrittura⁷⁴. Voltaire condivise senza riserve il "linguaggio sociale" espresso da quella nuova classe egemone che, a partire dai profondi sommovimenti sociali del tempo della Reggenza, cominciò a rivendicare la propria autonomia, culturale prima ancora che politica, rispetto al ceto dell'aristocrazia di corte, e che si raccoglieva negli esclusivi, ma non rigidamente aristocratici, salotti della capitale. Se è incontestabile che "Voltaire portava la lingua francese come un abito fatto su misura"⁷⁵, bisogna tuttavia puntualizzare che tale abito gli venne tagliato e confezionato dai membri, uomini e donne, dell'*élite* cui egli apparteneva: "c'è stato tutto un periodo, quello della scrittura borghese trionfante, in cui la forma [contrariamente a quello che diranno Flaubert e Valéry, per il quale essa 'costava cara'] costava quasi quanto il pensiero; si vigilava certo alla sua economia, alla sua eufemia, ma la forma meno costava quanto più lo scrittore utilizzava uno strumento già formato [...]. Si potrebbe dire che in tutto questo periodo la forma aveva un valore d'uso"⁷⁶. Diversamente dalla poesia, limitata nelle sue possibilità espressive da interdetti e norme inderogabili, la prosa, che assumeva come proprio materiale il linguaggio conversevole delle *gens de goût*, si offriva allo scrittore come uno schermo dia-

(Corpus général des philosophes français, vol. XLI, 1), Paris, PUF, 1954, p. 511; il frammento, il cui titolo è dovuto ai curatori dell'opera di Buffon, è stato conservato dal suo notaio tra altre carte. La data della sua composizione rimane sconosciuta, anche se è probabile che sia anteriore al celebre discorso per la sua

fano, un filtro che non creava resistenze, diffrazioni o scarti tra il pensiero e il dicibile, tra il pensato e il detto. Buffon riaffermava il primato della prosa sulla poesia in nome di questa maggiore duttilità, e quindi maggiore precisione: “in ogni epoca la poesia è stata paragonata alla pittura; mai tuttavia si è pensato che la prosa potesse dipingere meglio della poesia. Il metro e la rima ostacolano la libertà del pennello; per una sillaba di meno o di troppo, parole che componevano un’immagine vengono scartate con rammarico dal poeta e proficuamente impiegate dal prosatore. Lo stile, che non è altro che l’ordine e il ritmo che si dà ai propri pensieri, viene necessariamente forzato da una formula arbitraria o interrotto da pause che ne diminuiscono la rapidità e ne alterano l’uniformità”⁷⁷.

Il mito inconcusso della chiarezza classica, fondata da una presunta omologia strutturale tra idee e parole, tra pensiero ed espressione, si incarnava ora nella concisa precisione della prosa. Perfino un autore tacciato (non a torto) di indulgere nella sua scrittura a una sorta di attardato preziosismo come Marivaux sosteneva che chi “conosce bene la propria lingua, sa che queste parole sono state create per essere le espressioni adeguate e i segni delle idee che ha concepito; non c’erano che quelle parole che potessero far comprendere ciò che ha pensato, ed egli le ha prese. Non c’è nulla di stupefacente in ciò; e, ancora una volta, non mi curo nemmeno di tenerne conto: non è questo che costituisce il suo merito, ma ciò che lodo è di aver pensato correttamente, perché, quanto alle formule per esprimere le proprie idee, non poteva fare altrimenti che prenderle, poiché non c’erano che quelle là che potessero comunicare i suoi pensieri”⁷⁸. Il *mot juste* non è in questo caso una dura conquista, frutto della fatica dello stile: esso, al contrario, viene offerto allo scrittore dalle convezioni in uso. Pensare, parlare, scrivere sembrano essere tre funzioni omologhe e complementari

elezione all’*Académie française* (1753), alcuni passi (come quello appena citato) si trovano infatti più o meno rielaborati e ampliati nel testo del Discorso (cfr. in questo caso p. 500).

⁷⁸ P. C. de Chamblain de Marivaux, *Du style, Le cabinet du philosophe*, VI feuille [1734], in *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Garnier, 1969, p. 381.

⁷⁹ N. Trublet, *Du stile*, in *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, cit., t. III, p. 444.

⁸⁰ G.-L. Leclerc de Buffon, *Discours prononcé à l’Académie française le jour de sa réception*, in *Œuvres philosophiques*, cit., p. 502.

⁸¹ B. Le Bovier de Fontenelle, *Éloge de Dodart*, in *Œuvres complètes*, cit.,

in cui l'*esprit* poteva agire indifferentemente: con una sottigliezza prossima alla capziosità, che doveva derivargli dal magistero del suo ammirato modello Fontenelle, Trublet sintetizzava questa convinzione raccomandando che “bisogna scrivere come si parla; e ciò è vero in più di un senso e per più di una ragione, ma la principale è forse che scrivere come si parla è il modo migliore per scrivere come si pensa”⁷⁹. Il genio comunque risiede piuttosto nel pensare correttamente: l'arte di scrivere non è che una conseguenza, che sembra richiedere più una domestichezza e una abilità tecniche che un'arte nel senso creativo, ossia moderno, del termine. E la “prima regola dettata dal genio” secondo uno scienziato come Buffon non suona molto differente dalle affermazioni del “neoprezioso” Marivaux: “per scrivere bene è necessario dunque possedere perfettamente il proprio argomento, riflettervi abbastanza per scorgere chiaramente l'ordine dei propri pensieri e formarne una successione, una catena continua, ogni punto della quale rappresenti un'idea; e quando si sarà impugnata la penna, bisognerà condurla progressivamente su questo primo tracciato, senza permetterle di discostarsene, senza appoggiarla in maniera troppo ineguale, senza darle altro movimento che quello che verrà imposto dallo spazio che essa deve percorrere. In ciò consiste la severità dello stile; è questo inoltre che ne sancisce l'unità e che ne regolerà la rapidità, e questa soltanto basterà a renderlo anche preciso e semplice, costante e chiaro, vivace e coerente”⁸⁰. Nella prosa l'*ordo idearum* veniva rispettato senza dover forzare la coerenza sintattica della lingua, la quale non doveva che essere “trascritta” nella scrittura, il cui pregio maggiore consisteva più nella correttezza, si potrebbe dire nella trasparenza, ossia nel rispetto per l'ordine naturale del pensiero e del linguaggio, che nell'originalità.

C'è da supporre che questa facilità fosse più vagheggiata che reale, e tuttavia essa costituì un modello stilistico per più di una generazione di scrittori; se oggi tale modello può forse risultare banale, e perfino superficiale, ciò conferma come esso fosse storicamente determinato nelle sue for-

vol. V, p. 192.

⁸² T. W. Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977, p. 221.

⁸³ T. Besterman, *Voltaire jugé par Flaubert*, cit., p. 134.

⁸⁴ Cfr. la celeberrima pagina di apertura del saggio di W. Benjamin, *Le affinità*

me espressive dalle convenzioni sociali e culturali di una classe emergente che cominciava ad attribuire un diverso significato ai valori classici del *bon goût* e del *ben sens*, dell'*esprit* e della *clarté*. L'opposizione delle *lumières* all'ordine sociale, economico e culturale dell'antico regime assolutistico affiorava anche nei *tours* di una lingua per la quale le *bienséances* della vecchia e veneranda retorica risultavano forme troppo vincolanti e ormai prive di un reale contenuto. Nelle discontinuità, negli scarti digressivi, nelle reticenze allusive della prosa conversevole, o saggistica (che dir si voglia), la *ragione arguta*, che si accingeva a trionfare, trovava il modo di ribadire la distanza che la separava dai dogmi e pregiudizi di una cultura che non sapeva più giustificarli, esprimendo ciò che le contegnose convenienze dei generi nobili e codificati censuravano come indicibile: non sarà eccessivo credere che la censura retorica raddoppiasse, preventivamente, la censura regia. Quello che non si poteva dire affiorava nell'ironia di una litote, o nell'ingenuo stupore di qualche *homme d'esprit* mascherato da persiano o da urone.

Ciò che più conta ribadire è che la società colta settecentesca era già pronta e disponibile a cogliere le sfumature di tale ironia, poiché i suoi scrittori, quando nei loro saggi o *contes philosophique* ricorrevano alla prosa, parlavano la sua stessa lingua. Quanto Fontenelle, in qualità di autorevole presidente della *Académie royale des sciences*, pronunciando nel 1707 l'elogio in morte del medico di corte Denis Dodart, ne lodava la "pietà [...] illuminata, [che] accompagnava con tutti i lumi della ragione la rispettabile oscurità della fede"⁸¹, ben pochi tra l'elegante e distinto pubblico accorso dovettero essere tratti in inganno dall'ironica prudenza di queste parole: tutti i presenti conoscevano il "modo di pensare di colui che parlava", e pochi sarebbero stati comunque disposti a considerare rispettabile l'oscurità in qualsivoglia materia. Benché essenzialmente contestuale, e quindi effimera e legata alle circostanze del suo proferimento, è proprio l'ironia che esprime quel "contenuto di verità" che si conserva nella prosa settecentesca, e che al contempo l'ha conservata nel tempo. Tale "verità", che determina il valore artistico della prosa, non viene ipostatizzata nell'empireo meta-storico di

elettive, in *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1982, pp.163-164.

⁸⁵ Cfr. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 10: "la forma estetica è contenuto

un'idea di arte cui dovrebbe commisurarsi, né ribolle nelle profondità insondabili dell'inconscio del genio creatore, ma risiede nella sua immanente e costitutiva storicità, che ne determina la forma, esprimendo in essa quell'"essenza collettiva" per la quale "l'opera d'arte sovrasta di tanto il semplice soggetto"⁸². Se da un lato è riduttivo ritenere che la "creatività inconscia" di Voltaire producesse senza saperlo, in maniera vagamente miracolosa, capolavori che il giudizio del loro stesso autore considerava *sottises* (anche se non si può stabilire quanto in buona fede), dall'altro è eccessivamente agiografica l'immagine di un Voltaire che, in maniera non meno miracolosa, con la propria prosa inimitabilmente perfetta, "si forgia una volta per tutte il proprio strumento"⁸³; più ragionevole — se non altro perché meno miracoloso — sarebbe supporre che il "contenuto di verità" degli indiscutibili capolavori prodotti da quel nuovo strumento che fu a suo tempo la prosa conversevole, è tanto più "significativo" in quanto è legato "strettamente e inscindibilmente [...] al suo contenuto reale", ossia a quegli "elementi reali", la cui irriducibile storicità segna, e perfino determina, le forme e i modi di espressione stessi⁸⁴. Nel caso della prosa saggistica settecentesca, il contenuto reale deve essere cercato in quelle pratiche sociali che forgiarono, e legittimarono letterariamente, una lingua nuova, senza curarsi delle proibizioni del canone retorico classico. In essa si è sedimentato un "contenuto sociale"⁸⁵ che non può (né deve) essere separato dalle forme letterarie (o, stando al canone vigente all'epoca, paraletterarie), che autori quali Voltaire o Montesquieu scelsero, o furono indotti a scegliere, per rivolgersi a un pubblico che non era ancora diventato l'anonimo mercato odierno, funzionale alle strategie di vendita dell'industria culturale, ma che era piuttosto costituito dai membri di quella che allora, con un'enfasi non ingiustificata, si chiamava la *République des lettres*, la quale non era altro che una alquanto elitaria collettività di interlocutori, non dissimile nella sua composizione sociale da quella che alimentava la *conversation générale* nei salotti di mezza Europa.

[sociale] sedimentato".

⁸⁶ É.-S. Gamaches, *Dissertations littéraires et philosophiques*, Paris, 1755 [I ed.], pp. 1-2.

⁸⁷ H. von Hofmannsthal, *Il libro degli amici*, Milano, Adelphi, 1980, p. 83,

La facilità della scrittura saggistica era pertanto duplice: da un lato, lo scrittore trovava già pronto uno strumento espressivo efficace in quanto condiviso, dall'altro il lettore non faticava a riconoscere in quella scrittura la propria stessa voce. Non era una ideologica concessione alle esigenze del mercato, bensì l'ideale di una comunicabilità condivisibile da tutte le intelligenze dotate di *bon sens*, la convinzione (certamente pregiudiziale) che Gamaches così formulava: "si scrive per essere compresi; ma bisogna piacere, se ci si vuole fare ascoltare [...], senza contare che è sicuramente il gradevole che ci conduce sempre all'utile: [...] tutto ciò che orna il discorso ci facilita la comprensione del suo significato o quantomeno ci pone nella condizione di prestare attenzione senza che ciò ci costi alcuno sforzo"⁸⁶. Nel volgere di mezzo secolo questa facilità è diventata faciloneria giornalistica: agli inizi del Novecento, un poeta ermetico come Hofmannsthal lamentava che "la difficoltà dello scrivere sui giornali d'oggi è che non si sa a chi si parla. (Prima si conoscevano, se non gli individui, per lo meno la cerchia, la classe o il gruppo secondo cultura od opinioni)"⁸⁷; oggi invece si tratta piuttosto di rivolgersi a un *target* statistico noto solo in base alle indagini di *marketing*. I valori illuministici della comprensibilità, della chiarezza, della facilità sono nel frattempo divenuti da parte dello scrittore una concessione alle pressioni ideologiche della persuasione occulta: se si è disposti ad accettare l'aggressività delle formulazioni lapidarie di Adorno, si potrebbe dire che "la sciatteria di chi nuota secondo la corrente familiare del discorso passa per un segno di affinità e di contatto: si sa quel che si vuole perché si sa quel che vuole l'altro"⁸⁸ — la cui volontà peraltro obbedisce meno alle prove chiare e distinte dell'evidenza cartesiana che non a irrazionali suggestioni massmediatiche. A un pubblico generico si confà quella "espressione generica" che "consente all'ascoltatore di intendere a un dipresso quel che preferisce e che pensa già per conto suo [...]. Solo ciò che non ha bisogno di essere compreso passa per comprensibile; solo ciò che, in realtà,

apparso in edizione di lusso a tiratura limitata nel 1922, poco prima della morte dell'autore; Samuel Formey prescriveva all'epistolografo (il cui talento è sempre stato accostato a quello del conversatore) di "ben conoscere chi si è, e a chi si parla; questo è il più essenziale per ben parlare, e in conseguenza per iscriver bene. Questa conoscenza è quella, che regola ciò, che si dee dire, e la maniera di dirlo. Ella detta le cose e l'espressioni. Ma egli è estremamente difficile il comprendere tutte le relazioni, nelle quali uno si truova situato, e tenersi nell'unico punto, che lor corrisponde"; si è qui fatto ricorso a una traduzione antica dei *Principj elementari*

è estraniato, la parola segnata dal commercio, [lo] colpisce come familiare”: con la consueta intransigenza, Adorno ne conclude che si deve “respingere ogni consiglio a tener conto della comunicazione, come un tradimento all’oggetto della comunicazione”⁸⁹.

Si suole indicare in Flaubert il primo scrittore per il quale la ricerca del *mot juste* fu una lotta aperta e dichiarata contro il “linguaggio sociale” offertogli dalla classe cui economicamente apparteneva. Lo stile fu per lui — e per i suoi discendenti — una sorta di frattura, una deliberata infrazione degli usi linguistici correnti, e correvi: “il luogo comune è maneggiato solo dagli imbecilli e dai grandissimi”⁹⁰, poiché esso, non più integrabile in un sistema di convenzioni retoriche che lo sorreggessero e giustificassero, tendeva a risolversi in vuoti verbalismi, che celavano la mancanza di idee, o la loro imprecisione e inadeguatezza dietro uno schermo di *clichés* e frasi fatte (che egli registrava e mimava con perverso piacere⁹¹). Ciò rendeva per Flaubert la lingua francese, che Voltaire aveva portato come un abito su misura, “un’armatura completa che bisognava adattare con pazienza, con prodigiosa applicazione, con accanimento, perfino con violenza”: e per questo motivo gli sforzi prodigati da Flaubert per piegare la lingua alle proprie esigenze espressive possono certo apparire goffi se confrontati alla sprezzatura stilistica voltairiana, ma dire che la diversità dei due approcci alla scrittura (per non parlare dei risultati di tali approcci) segni, a tutto vantaggio di Voltaire, “la differenza tra il genio e il talento, magari pure il più grande”, non è soltanto un discutibile giudizio di gusto personale, ma significa soprattutto trascurare l’influenza delle diverse condizioni storiche e materiali sulla

delle belle lettere, opera del Sig. Formey, tradotta dal francese, [...] ad uso delle Scuole d’Italia, cap. XLV *Dello stile epistolare*, § 630, Venezia, 1785, p. 236.

⁸⁸ T. W. Adorno, *Minima moralia*, § 64, Torino, Einaudi, 1979, pp. 112.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 112-113; si tenga presente che il titolo del paragrafo da cui si cita è “Morale e stile”.

⁹⁰ Lettera a Louise Colet del 2 luglio 1853 in G. Flaubert, *Correspondance*, cit., 1980, vol. II, p. 372.

⁹¹ In un’altra lettera alla propria amante dello stesso periodo (22 luglio) egli raccontava: “ho letto questa mattina, nel *Journal de Rouen*, una frase del sindaco [tratta dal discorso indirizzato al Ministro della guerra in visita alla città], la quale frase avevo scritta *testualmente*, il giorno prima, nella *Bovary* (nel discorso di un prefetto, in occasione di comizi agricoli). Non solo erano la stessa idea, le stesse parole, ma le stesse *assonanze* di stile. Non nascondo che queste sono cose che mi fanno piacere”, in *ibid.*, p. 387.

scrittura stessa, regredendo a una concezione del genio inteso come cieca espressione di una natura intemporale e indefinita. Pur ammesso (ma certo non concesso) che Voltaire abbia forgiato il proprio strumento una volta per tutte, il fatto che “Flaubert fosse invece obbligato a rifare il proprio ogni volta”⁹² non prova che questi fosse privo di genio creativo, ma semmai che la lingua che gli era stata trasmessa in eredità (tra gli altri, anche da Voltaire) risultava inutilizzabile, sclerotizzata in un tessuto di *clichés* che rendevano impossibile la descrizione di quella minuziosa realtà che Flaubert inseguiva, rimpiangendo al contempo quell’ipotetico, forse utopico, romanzo fatto di sole frasi, finalmente sollevato del gravame delle (nuove) convenzioni della rappresentazione realistica.

A proposito della prosa del *Candide*, oggetto di un’immodificabile e sconfinata ammirazione e di instancabili riletture⁹³, Flaubert scriveva, con tanto di enfatico punto esclamativo: *quelle justesse!*; ma poi si chiedeva retoricamente: “vi è modo di essere più comprensivi [*large*], pur restando così chiari?”, prevedibilmente la sua risposta era “forse no”, e proseguiva spiegando che “il meraviglioso effetto di questo libro dipende senza dubbio dalla natura delle idee che egli esprime; è proprio questo che bisogna scrivere, ma non in questa maniera”⁹⁴. Sarà significativo notare che il “capitolo migliore” di *Candide* (l’opera che per Flaubert è “il compendio di tutte le opere di Voltaire”) sia proprio quello in cui il protagonista si reca in visita presso la villa del nobile veneziano Pococurante: “queste quattro pagine sono una delle meraviglie della prosa. In esse Voltaire esprime la propria opinione su quasi tutto. Sono il condensato di sessanta volumi scritti e di un mezzo secolo di sforzi”. Ma tanto entusiasmo non è senza riserve: “avrei sfidato Voltaire a fare la descrizione di uno solo dei quadri di Raffaello di cui si beffa”⁹⁵. D’altronde l’inconciliabilità tra la poetica

⁹² T. Besterman, *op. cit.*, p. 134.

⁹³ In una lettera a Louis de Cormelin del 7 giugno 1844, Flaubert, poco più che ventenne, scriveva: “confesso che adoro la prosa di Voltaire e che i suoi racconti sono per me di un gusto squisito. Ho letto *Candide* venti volte, l’ho tradotto in inglese e ancora lo rileggo di tanto in tanto”, *Correspondance*, cit., 1973, vol. I, p. 210.

⁹⁴ Lettera a Louise Colet del 16 settembre 1853 in *ibid.*, 1980, vol. II, p. 432

⁹⁵ Lettera a Louise Colet del 26 agosto 1853 in *ibid.*, p. 417.

⁹⁶ Lettera a Louise Colet del 1 giugno 1853 in *ibid.*, p. 338

classica e i problemi posti alla letteratura, e in particolare al romanzo, dal realismo ottocentesco, costituisce ormai una delle più assodate *idées reçues* della storia letteraria — e Flaubert per primo lo sapeva, non senza provare un senso di disagio, e forse di invidia. Le quattro mirabili pagine del venticinquesimo capitolo di *Candide* sono infatti quanto di più lontano ci sia da un modello di scrittura realistica; esse possono invece essere addotte come il migliore esempio di scrittura saggistica e divagante, sommamente conversevole, in cui l'autore, celandosi appena dietro le maschere senza spessore dei personaggi, chiacchiera con il lettore, sentenziando con arguzia e, non di rado, *with the tongue in the cheek*. È questo tenore stilistico, denso, rapido, ironico e al contempo lieve e chiaro, che Flaubert non avrebbe mai potuto riprodurre. Quando infatti anch'egli si cimenterà nella scrittura di un'opera che vorrà essere “il condensato di sessanta volumi scritti e di un mezzo secolo di sforzi” produrrà un'enciclopedia idiota e interminabile, disperata e disperante: se *Bouvard et Pécuchet* è il capolavoro di Flaubert (ed è molto probabile che lo sia), non si tratta certo di un capolavoro della *raison ingénieuse*, bensì piuttosto il testamento di una ragione esasperata e delirante, che soccombe sotto il peso del proprio sapere e di una stupidità da cui sa di non potersi liberare. Per questo la lettura e rilettura del modello voltairiano, o delle opere di Montesquieu, inattingibili nella loro perfezione, non era affatto incoraggiante per Flaubert, il quale sconsolatamente si chiedeva: “perché, quanto più mi sembra di avvicinarmi ai maestri, l'arte di scrivere in se stessa mi sembra sempre più impraticabile, e io stesso sono sempre più disgustato da tutto ciò che produco?”⁹⁶. Anche questa naturalmente è una domanda retorica, e Flaubert ne conosceva la risposta: “la perla è la malattia dell'ostrica e lo stile è forse il traboccare di un dolore più profondo”⁹⁷. Di facilità non si fa più questione ormai.

E non si potrà più farne ancora per parecchio tempo dopo la paradigmatica esperienza flaubertiana. Attorno alla metà

⁹⁶ Lettera a Louise Colet del 16 settembre 1853 in *ibid.*, p. 431.

⁹⁷ J.-P. Sartre, *Un nouveau mystique*, in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1968, p. 133.

⁹⁸ W. Benjamin, *Le affinità elettive*, in *Angelus novus*, cit., p. 164.

¹⁰⁰ T. W. Adorno, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura I*, Torino, Einaudi, 1979, p. 29.

¹⁰¹ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 478.

del Novecento, circa un secolo dopo i citati sfoghi epistolari, Jean-Paul Sartre iniziava un saggio con una dichiarazione non meno esplicita: “c’è una crisi del saggio. L’eleganza e la chiarezza sembrano esigere l’uso, in questo genere di opere, di una lingua più morta del latino: quella di Voltaire”⁹⁸. Con il radicale, epocale mutamento delle condizioni materiali rappresentato da due secoli di rivoluzioni industriali ed economiche, il contenuto di verità della scrittura saggistica modellata sulle cadenze di un lingua conversevole, semplice e chiara, ellittica e condivisa, si è capovolto in falsa apparenza, nel contrario di ciò che essa fu al suo nascere: un mero, scolastico esempio di “belle lettere”. All’orecchio di Sartre la lingua saggistica suona morta, e pertanto risulta impraticabile, in quanto in essa il contenuto sociale attuale non può sedimentarsi e trovare espressione, come l’ha trovata invece nell’argotica acrimonia del gergo di Céline, nei balbettamenti onirici di *Finnegans Wake*, o nell’ossessivo rimuginare dei monologhi di Beckett; e per questo lo stile saggistico si è ridotto a vuota apparenza, a mero repertorio di stilemi, falsi poiché non v’è più nessun *esprit*, nessuna finezza che si possano esprimere tramite esso.

Il fatto incontestabile, e in sé banale e privo di significato, che nel corso della storia le condizioni materiali che permisero e favorirono il sorgere e il dispiegarsi del saggio come forma letteraria siano venute meno — a tal punto che a uno sguardo retrospettivo esse appaiono tanto remote quanto la preistoria —, non implica affatto che il saggismo voltairiano e in generale settecentesco abbiano perduto il loro contenuto di verità: al contrario, questo, come una fiamma — secondo la metafora benjaminiana —, ha continuato a bruciare all’interno delle singole opere, ed è tale fiamma che il critico, e ogni lettore postumo, devono cercare nell’opera in quanto nucleo radioattivo che non ha esaurito la propria energia, poiché essa “custodisce un segreto: quello della vita”⁹⁹. Rivendicando l’aporetica necessità per la filosofia (*scil.* dialettica) di ricorrere alle aperte forme della scrittura saggistica per formulare i propri contraddittori contenuti, Adorno non temeva di incorrere in un paradosso affermando

che “l’attualità del saggio è l’attualità dell’anacronismo”¹⁰⁰. I mutamenti storici potranno estraniare definitivamente opere e forme artistiche rispetto alle epoche successive, ridurle ad arcaiche rovine buone solo a fare figura nei musei, ammutolirle; ma, con dialettica astuzia, “se esse non parlano più, è il loro ammutolimento a parlare”¹⁰¹. Nell’enigma del loro silenzio è conservata, per i posteri, la loro verità al contempo morta e immortale.

INTERLUDIO

Negli ambiti, con i quali abbiamo a che fare, si dà solo conoscenza fulminea. Il testo è il tuono che poi continua a risuonare.

WALTER BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo*, N 1, 1.

§ 1. *L'evidenza di una constatazione di fatto non sempre è sufficiente. Dire di Voltaire, per esempio, che "i generi nobili lo hanno tradito. Il suo spirito l'ha salvato, dettandogli le lettere, i racconti, i romanzi brevi, gli articoli di dizionario, i libelli", e concludere da ciò che "le dottrine estetiche del XVIII secolo erano ormai solo una sopravvivenza e non rispondevano più allo stato reale della società"*¹, è una constatazione incontrovertibile, che descrive con precisa concisione l'attuale modalità di ricezione del multiforme opus voltairiano, e che offre ben scarso ausilio a chi volesse rendere ragione del fatto che — non meno incontrovertibilmente — i generi nobili fecero ai suoi giorni la gloria di Voltaire e che il loro "tradimento" si è consumato decenni dopo la sua apoteosi in vita, celebrata la sera del 30 marzo 1778 sulle "nobili" tavole della Comédie française. Ed è in virtù di una deformazione anamorfica (la quale, a ben vedere, è un'altra forma di tradimento) che nel breve volgere di qualche decennio la "vile prosa" dei suoi racconti e libelli si è trasformata in quel monumento stilistico che i posteri non possono più esimersi dal riverire. Ma anche questi non sono che fatti: essi appartengono alla mera storia della letteratura, o delle idee, o della loro fortuna, e, come tali, possono essere solo constatati, accertati, verificati.

È pertanto necessaria una teoria, ovvero — se non si temono le parole — un metadiscorso critico-filosofico che fornisca un metodo e una struttura concettuale in grado di disporre e riordinare tali fatti in una costellazione capace di fare emergere da essi (o di costruire con essi) un qualche

¹ Y. Belaval, *L'esprit de Voltaire*, in "Studies on Voltaire and the eighteenth Century", XXIV, 1963, p. 141.

² M. Praz, *Dante Gabriel Rossetti e i moderni* [1958], in *Il patto col serpente*,

significato, o piuttosto un ordine di discorso, nel quale i generi nobili, le prose d'occasione, le dottrine estetiche e lo "stato reale della società" si articolino in una trama di relazioni reciproche che ne determinino le funzioni e i significati. Sono propriamente questa trama e queste relazioni che non si lasciano constatare né "osservare" (tanto per alludere a Wittgenstein), ma che esigono una teoria che si assuma consapevolmente la responsabilità di costruirle facendo di esse degli autentici "oggetti storici", ossia oggetti di una costruzione storiografica storicamente determinata, e non dei dati bruti, primari e irriducibili di una narrazione storica empatica che avrebbe la presunzione di stabilire e giudicare ciò che essi veramente furono, e che invece si è rivelata (da almeno un secolo) uno dei miti più coriacei dell'ideologia storicista, che la filosofia dialettica di derivazione più o meno lontanamente marxiana, la critica genealogica nicciana, la nouvelle critique strutturalista, contestarono radicalmente, e perfino confutarono.

Forse in vano, se si pensa alla forza inerziale con cui non hanno cessato (né cessano) di perpetuarsi certi vaghi, imprecisi, sfatti ma resistenti pregiudizi, che un eruditissimo professore formulò con invidiabile sicumera: "che la grandezza di uno scrittore sia in ragione diretta della sua perenne contemporaneità, essendo egli così ricco da poter offrire a ogni nuova epoca un aspetto con cui essa può specchiarsi, è questo uno degli assiomi elementari della critica"². A questo proposito Karl Marx invece, con la dubitosa cautela di chi, malgrado la coerenza del proprio sistema teorico, conserva un'ampiezza di vedute capace di abbracciare l'orizzonte empirico dei fenomeni e delle relazioni in tutta la sua complessità, rimaneva perplesso: "ma la difficoltà non sta nel capire che l'arte e l'epica

Milano, Leonardo, 1995, p. 154; una posizione tanto più sorprendente se si tiene conto della minuziosa passione con cui Praz amava indagare le oscillazioni del gusto e la complessa dinamica delle ascendenze, degli influssi e delle riscoperte nella storia della letteratura e dell'arte: sarà lecito domandarsi in quale modo, partendo da questo "assioma elementare della critica", egli potesse allora risolvere "il caso del poeta secentesco John Donne [...], che, celebrato ai tempi suoi come monarca dell'arguzia, citato poi come esempio da evitare di stravaganza e ignorato dai più, è stato riscoperto quarant'anni or sono e da allora ha pervaso di sé la poesia inglese moderna fino a oggi" (*Fuseli* [1951 e 1961], in *ibid.*, p. 17) — dicendo forse che Donne non fu poeta abbastanza grande e ricco da avere un qualche aspetto da offrire anche ai critici dell'*Augustan Age* nel quale costoro potessero specchiarsi? Oppure denunciando la miopia di questi ultimi che non scorsero nella sua poesia nessuno specchio? Resterebbe comunque da stabilire il criterio per misurare le diottrie della critica.

³ K. Marx, *Introduzione alla critica dell'economia politica*, in *Per la critica dell'economia politica*, Roma, Newton Compton, 1973, p. 258. Sull'"uso" critico

greche si riallacciano a determinate forme dello sviluppo sociale. La difficoltà consiste nel fatto che esse suscitano ancora in noi un godimento estetico e, sotto certi aspetti, hanno ancor oggi il valore di una norma e di un modello irraggiungibili”³. Credere che questa difficoltà sia ormai stata superata e abbia trovato la propria definitiva soluzione non sarebbe che un wishful thinking, non privo di infondata presunzione.

§ 2. *L'aporia proposta da Marx è stata riformulata da Barthes con penetrante icasticità: l'opera è essenzialmente paradossale [...]: essa è al contempo segno di una storia, e resistenza a tale storia”⁴. Dinnanzi all'opera d'arte la critica è così indotta a distinguervi un contenuto materiale storicamente determinato e un contenuto di verità, il quale — secondo Benjamin, che istituì questa distinzione in una celebre pagina —, con il passare del tempo, “continua a restare nascosto, mentre il primo viene alla luce”⁵. L'emergere degli “elementi reali” — che nell'opera sono connessi alle circostanze della sua composizione e alle convenzioni culturali dell'epoca, e che agli occhi degli esegeti successivi appariranno sempre più estranei e incomprensibili — esige preliminarmente un commento filologico (“paleografico”) che renderà possibile il lavoro propriamente interpretativo del critico. Questa progressiva divaricazione tra il contenuto materiale e il contenuto di verità dell'opera nel corso della sua durata costituisce un paradosso imbarazzante ma altresì un “criterio prezioso di giudizio”, “poiché solo ora e solo così [si] potrà porre il problema critico fondamentale, se la parvenza di un contenuto di verità sia dovuta al contenuto reale, o se la vita del contenuto reale sia dovuta al contenuto di verità”. I fattori materiali, storici e tecnici che concorrono a determinare l'identità dell'opera non possono essere liquidati come quantités négligeables, come*

e polemico che, nella propria opera, Marx faceva della letteratura classica (dai Greci a Dante, a Shakespeare, a Cervantes, ecc.) cfr. la ricchissima monografia di SS. Praver, *La biblioteca di Marx*, Milano, Garzanti, 1978.

⁴ R. Barthes, *Histoire ou littérature?* [1960], in *Sur Racine*, Paris, 1979, p. 139; la trad. it di questo saggio è stata raccolta in *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966.

⁵ W. Benjamin, *Le affinità elettive* [1922], in *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 163-164, qui e oltre.

⁶ D. Hume, *La regola del gusto*, in *Scritti di estetica*, Parma, Pratiche, 1994, p. 56.

meri epifenomeni o accidenti estrinseci alla natura dell'opera, la cui essenza si ridurrebbe allora a una "verità" che dovrebbe mantenersi incorruttibile, al di fuori del tempo, e che spetterebbe al critico disvelare al di là della "bella apparenza" delle forme caduche: al contrario, per Benjamin, la storia agisce all'interno dell'opera, non solo nell'atto della sua produzione, ma anche nel suo stesso perdurare e sopravvivere attraverso le diverse epoche, nel processo che conduce il contenuto materiale a separarsi dal contenuto di verità fino a occultarlo sotto una massa di elementi tecnici, formali, tematici ormai desueti, usurati, corrosi dal tempo. Ma, conclude Benjamin con un peculiare rovesciamento dialettico, proprio "separandosi nell'opera, essi decidono della sua immortalità. In questo senso la storia delle opere prepara la loro critica, ed è perciò che la distanza storica aumenta la sua autorità".

Naturalmente questa "autorità" che la critica acquisterebbe non è certo quella che un pregiudizio protostoricista assai diffuso nel Settecento rivendicava a essa variando il luogo comune della veritas filia temporis: David Hume, per esempio, a proposito della (presunta) inevitabilità dell'affermarsi del buon gusto nel giudicare le opere d'arte, asseriva che "le giuste espressioni della passione e della natura sono sicure, dopo un po' di tempo, di conseguire l'approvazione pubblica, che conserveranno per sempre"⁶. La critica immanente invece non attinge il contenuto di verità come se questo fosse l'essenza atemporale dell'opera, facendo astrazione dai contenuti materiali: essa al contrario si insedia e agisce all'interno della contraddizione che la storia produce nell'opera separandone il contenuto di verità dal contenuto materiale. E l'immortalità non consiste in un superamento conciliatorio della contraddizione, ma nella inesauribile produttività di una tensione dialettica che non si lascia risolvere: la critica fissa il momento riflessivo di questa contraddizione dialettica che dibatte il senso dell'opera e il suo valore, rimettendoli continuamente in discussione. Ciò che le opere d'arte riuscite "conserveranno per sempre" non è il consenso delle persone di gusto acquisito in virtù di un qualche valore in sé, ma l'inquietudine di un paradosso

⁷ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 382 e 414.

⁸ *Ibid.*, p. 259. Anche Barthes, intendendo qualcosa di analogo, parla delle

che non cessa di riproporsi.

Per Adorno la costitutiva paradossalità dello statuto dell'opera risiede nel "carattere doppio dell'arte, quello di autonomia e 'fait social'": "la dialettica di fatto sociale e di in-sé delle opere d'arte è una dialettica della loro propria costituzione in quanto esse non tollerano alcun interno che non si esteri, nessun esterno che non sia portatore dell'interno, del contenuto di verità"⁷. Si tratta di una dialettica che non ammette conciliazioni definitive: non si perviene in essa all'affermazione di un senso che possa pretendere di definire l'opera nella sua essenza — anche perché, come Adorno puntualizza, "il senso estetico non è immediatamente tutt'uno col senso teologico"⁸. Il "senso estetico" (che Adorno all'occorrenza non temeva di chiamare "verità estetica"⁹) non obbedisce ai vincoli fondativi del principio di identità: per questo esso può instaurarsi anche (e soprattutto) nello scarto irriducibile tra l'immediatezza del "godimento estetico" e la mediazione culturale imposta dal senso storico (di ascendenza illuminista) nel processo di ricezione delle opere d'arte. Ciò che vi è di più paradossale nel paradosso dell'opera, nel suo essere allo stesso tempo segno di una storia e resistenza a questa, è che propriamente in tale tensione irrisolta la critica è chiamata a costruirne il senso, ad affermarne la "verità estetica". Se rinunciasse ad affrontare questa difficoltà, che corrisponde alla sfida indeclinabile posta dal "problema critico fondamentale", alla critica non resterebbe come alternativa che svaporare nell'ideologia bicefala dell'edonismo irresponsabile di un'esperienza estetica senza mediazioni storiche e del rassicurante culto della tradizione, che viene monumentificata nel patrimonio culturale.

§ 3. *Con largo anticipo sulle polemiche antisorbonarde di Barthes e dei suoi sodali, Benjamin in un saggio del 1931 indicava come idolo polemico di una critica letteraria rinnovata "l'idra dell'estetica scolastica con le sue sette teste: creatività, empatia, emancipazione dal tempo, ricreazione,*

"teologie del significato trascendentale", da cui a suo parere bisognerebbe liberare il testo letterario, in *Littérature / enseignement* [1975], in *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1999, p. 259.

⁹ *Ibid.*, p. 317.

¹⁰ W. Benjamin, *Storia della letteratura e scienza della letteratura*, in *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, p. 137.

partecipazione all'esperienza interiore altrui, illusione e godimento estetico"¹⁰. La "critica immanente", quale Benjamin la progettava e praticava, rifiuta ogni "fusione di orizzonti" che pretenda di dischiudere l'opera a un'esperienza estetica diretta e non pregiudicata dai mutamenti che essa e le sue modalità di ricezione subiscono nel corso della sua durata — questo significherebbe infatti "emanciparla dal tempo". D'altronde, essa si sottrae anche alla pretesa di mediare la conoscenza dell'opera ricorrendo a quegli "ampi contesti"¹¹ che, relativizzandone il significato, permetterebbero di mediarne la conoscenza attraverso la griglia interpretativa delle tradizionali categorie della critica di stampo storicistico, quali la serie causale delle fonti, influenze e derivazioni di cui l'opera dovrebbe costituire un momento (causato e causante), il criterio assiologico che contrappone l'originalità creativa al manierismo di scuola, l'intenzione dell'autore in relazione al sapere dell'epoca; così "contestualizzata", l'opera si lascerebbe acquisire senza scarti al patrimonio culturale e alla durevole memoria dei suoi musei e delle sua antologie scolastiche. Una volta definito e valutato, il suo significato dovrebbe allora essere soltanto conservato e tramandato, e la storia della letteratura o dell'arte non sarebbe che una galleria di opere, la cui immortalità assomiglierebbe meno a una vita eterna che a un progressivo processo di imbalsamazione. La storia si trasformerebbe nel proprio contrario, ossia in un orizzonte metastorico, atemporale, immodificabile entro cui ordinare i residui del passato.

Nelle intenzioni di Benjamin, il compito di una critica materialista non è quello di ridurre semplicemente la singola opera a un contesto storico che celi in sé il segreto del suo significato, perfettamente conservato e in attesa di decifrazione. L'immanenza dell'attività critica consiste, al contrario, nel fare emergere la storicità intrinseca nel suo contenuto di verità, poiché — come precisava Benjamin — "non si tratta di presentare le opere della letteratura nel loro tempo, ma di presentare, nel tempo in cui sorsero, il tempo che le conosce, cioè il nostro. In questo modo la letteratura diventa un organon della storia, e il compito

¹¹ W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986, p. 270.

¹² W. Benjamin, *Storia della letteratura e scienza della letteratura*, in *Avanguardia e rivoluzione*, cit., p. 140.

della storia della letteratura è appunto di renderla tale (e non già di fare della letteratura il campo e la materia della storia)"¹². Il contenuto di verità non è oggetto di una rivelazione (benché all'occorrenza a Benjamin non dispiaccia esprimersi ricorrendo al lessico della teologia¹³), bensì il prodotto di una interazione dialettica e storicamente determinata tra il passato (e i contenuti materiali che da esso provengono) e "il tempo che lo conosce", ossia quel presente che per definizione non si lascia fissare, e che muta con il mutare dei diversi soggetti conoscenti. In realtà, dunque, per Benjamin il contenuto di verità non è semplicemente celato dal contenuto effettuale, come l'essenza noumenica potrebbe esserlo dalle apparenze empiriche: esso si viene costituendo in filigrana nel processo stesso di recupero e commento filologico dei dati tecnici e culturali di cui la singola opera si compone.

Il metodo materialista del marxismo poté per questo fornire a Benjamin il modello di una "grande filologia"¹⁴; ma, in aperta polemica con la vulgata marxista — che a suo parere avrebbe avuto la tendenza a riproporsi come uno storicismo dissimulato —, Benjamin sentì la necessità di puntualizzare che "la verità, però, non è — come pensa il marxismo — solo una funzione temporale della conoscenza", poiché questa altrimenti non sarebbe allora che una riproposizione di taluni esiti relativistici peculiari di un certo storicismo; per lui la verità "è legata a un nocciolo temporale contemporaneamente riposto nel conosciuto e nel conoscente. Questo è così vero, che l'Eterno in ogni caso è piuttosto una gala al vestito che un'idea"¹⁵. Il contenuto di verità non viene con ciò banalmente relativizzato, bensì posto in relazione dialettica con la caducità del contenuto materiale; la moda e i suoi orpelli effimeri diventano per Benjamin una perturbante figura della dialettica tra il passato e l'"ora della conoscibilità" presente: "l'impressione del fuori-moda può sorgere solo laddove sia in questione in qualche modo l'attuale"¹⁶. Non si tratta allora di "ricostruire" il contesto storico ormai dissolto nel quale

¹³ Negli appunti preparatorii del *Passagenwerk* l'idea di rivelazione ricorre invero più volte, cfr. per esempio *ibid.*, p. 72, dove tuttavia essa viene recuperata per sottolineare la "fugacità" della conoscenza storica, in contrapposizione al pregiudizio storicista secondo cui "la verità non può sfuggire": la "rivelazione" benjaminiana resta del tutto immanente al tempo della storia.

¹⁴ *Ibid.*, p. 619.

¹⁵ *Ibid.*, p. 600, cfr. anche p. 112.

¹⁶ *Ibid.*, p. 112.

*situare l'oggetto démodé, o piuttosto i contenuti materiali dell'opera che suonano ormai vuoti e anacronistici, onde rendere possibile un processo di immedesimazione retroattiva: la critica deve invece poter provocare, per mezzo di un dé clic che scatti in maniera fulminea, un processo di "attualizzazione" esattamente opposto a quello. Solo dalla materialità storicamente segnata dei contenuti cosali che costituiscono l'opera nella sua singolarità, la critica potrà farne brillare (nella duplice accezione del termine) il contenuto di verità: questo momento che balena fulmineo Benjamin lo ha chiamato "ora della leggibilità"*¹⁷.

Il significato dell'opera viene dunque costruito a partire da un "commento", la cui funzione è propriamente quella di esporre tali elementi tecnici, storici e culturali nella loro lontananza ed estraneità "fuori moda": al critico materialista è vietato il ricorso a categorie interpretative predeterminate che garantiscano una previa mise en ordre (spesso implicitamente assiologica) dei dati forniti dall'indagine "filologica". La critica benjaminiana può legittimamente definirsi immanente, appunto perché affronta l'opera nella sua lontananza, nel suo concreto emergere dal passato, recando su di sé (dentro di sé) le tracce della propria origine. L'immortalità dell'opera, il suo contenuto di verità si giocano pertanto entro il campo magnetico della contraddizione che si instaura tra un contenuto materiale ormai muto, ridotto a rovina, irriducibile all'orizzonte culturale del soggetto conoscente, e la possibilità di "attualizzarlo", ossia di portare all'atto la storia sedimentata in esso in potentia, per mezzo di un procedimento di "estraneazione", che tiene l'opera a distanza, e che nega radicalmente l'ideale di conoscenza empatica.

§ 4. *Interrogandosi sulla maniera più corretta di mettere in scena il teatro raciniano e sulle difficoltà che ciò comporta, Barthes — memore probabilmente dell'estetica brechtiana dell'estraneamento — osservava che, "come per il teatro antico, questo teatro ci concerne molto più e molto meglio in virtù della sua estraneità che della sua familiarità: il suo rapporto con noi è la distanza. Se vogliamo conservare*

¹⁷ *Ibid.*, p. 599.

¹⁸ R. Barthes, *Dire Racine* [1958], in *Sur Racine*, cit., pp. 136 e 135.

¹⁹ W. Benjamin, *Parigi*, cit., p. 610.

Racine, allontaniamolo". È un modo per ribadire la paradosalità di un'esperienza estetica nella quale il soggetto conoscente rinuncia a ritrovare se stesso e i propri valori nell'oggetto, immedesimandosi in quei tratti che paiono più prossimi; è nondimeno una rinuncia (per Barthes è addirittura un'"ascesi") che si impone come condizione necessaria alla comprensione dell'opera, poiché comunque ciò che tramite questa immedesimazione si può trovare in essa "non è la parte migliore, né di Racine né di noi stessi"¹⁸. Da un lato, l'opera raciniana verrebbe privata di tutti quei fattori storici, circostanziali, perfino accidentali, che concorsero a istituirne il senso al suo apparire e che ne costituiscono il contenuto materiale; dall'altro, l'attitudine del pubblico (di lettori o spettatori) a cercare postumamente in essa solo quei tratti in cui potersi specchiare e riconoscere tradisce sempre un'inclinazione al kitsch, una delle cui più vistose prerogative è appunto quella di fornire al pubblico dell'opera d'arte un'immagine di essa pronta per essere fruita come un mero bene di consumo, conforme al suo gusto (che peraltro l'industria culturale si è premurata di preformare e uniformare): nel kitsch notoriamente si acquieta financo l'ultimo fremito di inquietudine che ogni opera d'arte invece conserva della propria origine culturale, e di cui permane traccia nella sua inquietante estraneità. L'allontanamento dell'opera da parte del ricevente diventa così la precondizione di una ricezione non pregiudicata.

Con una formula espressiva, Benjamin aveva descritto il destino riservato alle opere affermando che "la ricezione di una grande e ammirata opera d'arte è un *ad plures ire*"¹⁹, e intendendo con ciò che la sua sopravvivenza postuma si fonda su un equivoco: il suo offrirsi al consumo della vasta posterità procede assieme al suo consumarsi, al suo morire — e parlare della sua "eterna freschezza" è una pia menzogna, se non è vieta ideologia conservatrice. Il critico materialista à la Benjamin, viceversa, affronta l'opera nel progressivo decadere del suo contenuto fattuale, che nel tempo si dissocia sempre più dal contenuto di verità. In un'altra celebre pagina della dissertazione sul dramma barocco tedesco, la critica viene addirittura intesa come "mortificazione delle opere: non, quindi — romanticamente — risveglio della coscienza nelle opere viventi, bensì inse-

²⁰ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1980, p. 189.

diamento del sapere in esse, nelle opere morte"²⁰. Essa non è dunque chiamata ad aggiornare il contenuto materiale per rendere l'opera fruibile (godibile esteticamente) al di là della storia: illuminata dalla luce cruda del commento, la ruche del vestito, ossia il dettaglio caduco e privo di intenzione dell'opera, si presenta alla critica come un oggetto enigmatico, svuotato di senso, né la critica si cura di occultare tale vacuità.

Nel teatro di Racine, come in quello del barocco tedesco, e perfino nella prosa voltairiana, non è criticamente proficuo fare la cernita di ciò che è ancora "vivo": non foss'altro perché questa vita apparente verrebbe inevitabilmente valutata in base ai pregiudizi dell'ideologia dominante al momento della sua ricezione — e questo sarebbe ancora una volta un modo per acquisirla al patrimonio culturale della classe egemone. Anche (e forse soprattutto) il teatro raciniano che in alcuni suoi personaggi pare ancora tanto vitale, o la prosa voltairiana che continua a essere fonte di diletto, in breve, anche i classici consacrati dalla tradizione devono essere cautelosamente tenuti a distanza, recepiti con sguardo autoptico, e con l'acribia necrofila che il filologo condivide con il collezionista. Anche di fronte ai monumenti della tradizione che paiono aver meglio conservato la propria vitalità, la critica deve interrogarsi sulle ragioni di tale sopravvivenza: potrà capitare di scoprire, come nel caso della prosa saggistica e narrativa settecentesca, che ciò che è stato assunto come un modello letterario dotato di un valore che resiste ai secoli sia in realtà il prodotto di una storia che si è sedimentata nell'opera, acquisendo nel tempo un significato e un valore che originariamente non gli appartenevano.

Se non si vuole che la critica sia la semplice applicazione pratica di un sistema assiologico alla concreta prassi artistica — e oggi nessuno dichiara più apertamente di volerlo —, bisognerà allora meditare sul preciso compito che Benjamin assegnava alla "critica filosofica": "dimostrare che la funzione della forma artistica è appunto questa: rendere quei concreti contenuti storici che stanno alla base di ogni opera significativa contenuti di verità filosofica. Questa transustanziazione dei contenuti effettuali in contenuti di verità rende il

²¹ Ibid.

²² T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 321.

²³ C. Rosen, *Benjamin e l'autonomia dell'opera d'arte*, in "Comunità",

decadimento dell'efficacia, per cui di decennio in decennio si attenua l'attrattività della grazia originaria, il fondamento di una rinascita in cui tutta l'effimera bellezza vien meno e l'opera si afferma in quanto rovina"²¹. Lo sguardo necroscopico (Benjamin avrebbe detto "allegorico") del critico deve saper resistere all'incanto della bella apparenza, e non lasciarsi abbagliare dalla "grazia" che i capolavori artistici e letterari conservano pur con il trascorrere del tempo, ed espongono nelle gallerie dei musei e nelle cretomazie: il critico non deve essere solidale con la tradizione che le ha conservate e avocate a sé. Egli deve saper scorgere anche nelle opere più significative il principio del loro decadimento e, facendo ricorso agli strumenti dell'indagine filologica, riuscire a isolare e descrivere i contenuti materiali solo a partire dai quali è possibile costruire un significato che restituisca l'opera alla sua storicità costitutiva. Nella prospettiva del materialismo dialettico benjaminiano, "mortificare l'opera" o "affermarla come rovina" non significa affatto liquidarla come insignificante o superata, bensì piuttosto destrutturarla, evidenziandone gli elementi tecnici e culturali che potrebbero altrimenti apparire irrilevanti, onde poterla poi costituire come oggetto di una contemplazione estetica che non ne trascuri la dimensione storica, ma che anzi sappia integrarla al suo contenuto di verità: Adorno, con la consueta laconicità, ha sintetizzato i termini della questione, affermando risolutamente che "il contenuto di verità delle opere d'arte, da cui in definitiva dipende la loro levatura, è storico fin nell'intimo"²².

La "transustanziazione" del contenuto effettuale in contenuto di verità è (malgrado il lessico teologico con cui Benjamin ama civettare) una attività critica che concerne più il metodo dialettico che i misteri della fede. Essa tuttavia è possibile solo a partire dall'opera in rovina: l'oscuramento della "effimera bellezza" permette infatti di percepire il contenuto di verità nel suo spessore storico. Immortalità e rovina dell'opera non devono essere assunte come i termini di un'antitesi: l'incontestabile sopravvivenza del teatro classico greco (come di quello raciniano, o della prosa francese settecentesca) non esclude che esso, privato del contesto culturale della sua produzione e apparizione,

179, 1978, p. 157.

²⁴ T. W. Adorno, *Sulla tradizione*, in *Parva aesthetica*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 34-35.

*si offra effettivamente come rovina all'esperienza estetica nell'ora attuale (Benjamin avrebbe detto, nell'ora della sua conoscibilità). Al contrario, come è stato sottolineato, "compito del critico, per Benjamin, non è risuscitare ciò che è morto, né ricostruire quell'originale di cui ora abbiamo davanti i frammenti, bensì comprendere l'opera in quanto rovina e, nel far ciò, rianimare paradossalmente la bellezza che è in essa in quanto rovina"*²³. È propriamente in quanto rovina, nell'emergenza dei suoi contenuti materiali, nel suo allontanarsi nel tempo, che l'opera viene salvata e sottratta ai riti della celebrazione museale. Ed è su questo punto che si decide la differenza tra "il cattivo tradizionalismo" e "l'elemento di verità della tradizione": quello "riduce la distanza, attenta e viola ciò che è irripetibile, ciò che diviene eloquente solo nella coscienza della irripetibilità", mentre questo consiste nella capacità di istituire tra passato e presente una "corrispondenza" che "non è quella dell'empatia o dell'affinità immediata; ha bisogno di distanza". Come "caso esemplare" di questa corrispondenza fondata sulla distanza e sulla coscienza della irripetibilità Adorno adduce "l'ammirazione di Beckett per Effi Briest, che ci insegna quanto poco la tradizione intesa nel senso della corrispondenza sopporti il tradizionale come modello"²⁴. Allo stesso modo Candide poteva essere per Flaubert (e sarà senz'altro lecito aggiungere: per noi, oggi) oggetto di ammirata e affascinata lettura e rilettura, ma non un modello: o forse si potrebbe parlare in questo caso di un modello che si pone come inimitabile, nel senso più proprio del termine, ossia che non tollera di essere imitato, che non può più essere seguito e praticato.

Adorno riteneva che, "sul piano storico-filosofico", all'esperienza estetica fosse necessario assegnare un "limite", "e lì dove lo oltrepassa essa decade ad apprezzamento da immedesimazione": questo limite potrebbe essere individuato nel momento in cui l'opera d'arte si reifica in monumentum, al contempo oggetto di venerazione e di consumo, in qualità di eminente modello scolastico e culturale, come "patrimonio di tutti". Contro questa sorte riservata ai cosiddetti "classici", Adorno obietta che "numerose opere

²³ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 216.

²⁶ *Ibid.*, p. 478.

²⁷ J. Ortega y Gasset, *Idee e credenze* [1933-1941], in *Pensare e credere*, Firenze, Alinea, 1995, p. 20.

d'arte del passato, fra le quali alcune altamente celebri, non sono più esperibili immediatamente, e fingendo una tale immediatezza le si manca". Ciò che sfugge a una relazione empatica con le opere è il senso della loro irripetibilità, che, se da un lato le rende estranee ed enigmatiche, dall'altro ne costituisce il valore: non è l'inestinguibile "freschezza" dell'esprit di Voltaire che ancora incanta, ma la consapevolezza che esso effettivamente trovò perfetta espressione in taluni generi letterari minori (più o meno codificati), che permisero alle tensioni e contraddizioni immanenti alla società e alla cultura dell'Ancien Régime di potersi cristallizzare in una forma, che la storia nel suo corso ha provveduto a svuotare di senso. E se i generi nobili tradirono Voltaire non fu certo perché egli non seppe destreggiarsi nell'impiego degli strumenti tecnici che la poetica classicista gli forniva (o piuttosto, gli prescriveva): da questo punto di vista Voltaire fu al contrario incontestabilmente un virtuoso, e come tale i suoi contemporanei lo acclamarono; semmai egli, che inaugurò un modo nuovo di pensare e scrivere la storia, si rivelò invece privo di senso storico in ambito estetico, assumendo come modelli normativi e intrasgredibili le opere drammatiche degli autori del secolo precedente e istituendo con esse un rapporto empatico, in quanto egli, fedele ai principi del classicismo, era fermamente convinto che i valori artistici fossero estranei alle vicende della storia.

È tuttavia necessario ribadire che, in una prospettiva teorica che si voglia dialettica, la funzione del senso storico è comunque di fare risaltare l'"arcaicità" dell'oggetto estetico, la quale "viene attribuita come esperienza di un non esperibile". E, ciò che più conta, Adorno ribadisce in tal modo l'esigenza benjaminiana di rovesciare il rapporto tra conoscente e conosciuto nell'esperienza estetica: l'opera d'arte non si offre alla conoscenza come un inerte reperto del passato, che attenda solo di essere rubricato nei registri del sapere storiografico, poiché il "limite dell'esperibilità, [...] necessita a procedere partendo dall'arte moderna. Questa in ogni caso getta luce sul passato, mentre all'uso accademico, che sostanzialmente si limita al passato, questa resta impenetrabile e al tempo stesso l'accademismo, ferendo la distanza, pecca nei confronti dell'irrecuperabile". Si tratterà con ogni evidenza di una luce perturbante, che sovverte i rapporti di prossimità e lontananza: è una luce

che chiarifica l'opera che colpisce meno di quanto non ne faccia rilevare le ombre, le oscurità. La modalità di esperire il non più esperibile — il paradosso che inquietava Marx — non potrà che farsi carico di questa inesperibilità, di questa distanza, di questo ammutolimento. Le opere d'arte non saranno più avvicinate né come neutri oggetti storiografici né come incarnazioni atemporali di una qualche eterna idea di bellezza che fungano da modello all'imitazione e ammirazione dei posteri; esse saranno ciò che invero sono già fin dal momento del loro apparire: enigmi.

Il carattere di enigma dell'opera d'arte è in definitiva il suo contenuto di verità, poiché è come enigma che essa sopravvive alla storia e ai suoi guasti; o piuttosto, "il contenuto di verità delle opere d'arte è la soluzione obbiettiva dell'enigma di ogni singola opera. Esigendo la soluzione, l'opera rimanda al contenuto di verità"²⁵. Questa soluzione, che ogni enigma sollecita e frustra, non potrà comunque non tenere conto del fatto che "il carattere di enigma delle opere d'arte resta strettamente legato alla storia", poiché "tramite questa le opere divennero a suo tempo enigmi, tramite essa lo divengono sempre di nuovo e viceversa la storia soltanto, che procurò loro autorità, tiene lungi da loro la penosa domanda sulla loro 'raison d'être'"²⁶. Come enigmi o come rovine, le opere non cessano dunque di fare appello al loro futuro (che è il presente del critico); mortificate dalla critica, esse perdono forse la loro autorità di modelli esemplari, ma in compenso provocano e sconcertano la posterità, che si trova costretta a ricominciare di continuo la propria interminabile esegesi; distanti e ammutolite, le opere continuano a suscitare intorno a sé il brusio incessante delle domande e delle interpretazioni. In ciò consiste la loro sempre incerta immortalità.

§ 5. *In una prospettiva teorica e problematica che sarebbe senza dubbio arbitrario e vano paragonare a quella di Benjamin, Ortega y Gasset delineò i tratti che distinguono un'"idea" da una "credenza" in una maniera alquanto originale e, dal punto di vista metodologico, proficua. Egli non istituiva tra "idea" e "credenza" una dicotomia, poiché "l'enorme differenza di gerarchia delle [loro]*

²⁸ Ibid., p. 22.

²⁹ P. Bagni, *Tra lingua e mondo: fenomenologia delle idee estetiche*, in AA. VV., *Ripensare l'Estetica. Un progetto nazionale di ricerca*, "Aesthetica Preprint",

*funzioni" le rende di fatto incomparabili: le "idee" come rappresentazioni del mondo (scientifiche, filosofiche, letterarie) appartengono alla facoltà attiva della ragione, che le produce, le acquisisce, le incontra: in breve che ne sono per così dire l'oggetto; le "credenze" diversamente non sono idee che "nascono subito o un bel giorno dentro la nostra vita, non giungiamo ad esse attraverso un moto particolare del pensiero, non sono, insomma, pensieri che possediamo [...]. Tutto il contrario: queste idee che sono in verità 'credenze', costituiscono il recipiente della nostra vita, e per questo motivo, non hanno la funzione di essere un contenuto particolare nella vita stessa. È opportuno dire che non sono idee che noi possediamo, bensì idee che noi siamo. Ancora meglio: dal momento che sono esattamente credenze più che profonde che per noi si confondono con la realtà stessa, — sono il nostro mondo e il nostro essere — perdono il carattere di idee, di nostri pensieri che potevano anche non esserci venuti in mente"*²⁷. A rigore dunque l'"idea-credenza" non è propriamente un'idea, poiché non è un possibile oggetto di pensiero (che Ortega chiama invece "idea-occorrenza"): l'"idea-credenza" agisce al di sotto della soglia della ragione, opera "già nel nostro sottofondo quando ci mettiamo a pensare qualcosa"²⁸. Malgrado l'impiego da parte di Ortega della consueta e pregiudicata metafora del "sottofondo" (altrove compare anche quella del "sottosuolo"), non bisogna intendere la credenza come un livello più originario, fondativo benché un poco confuso e magmatico, cui le singole idee darebbero una forma chiara e distinta, ponendosi a un livello superiore, pienamente autocosciente e razionale.

A commento di questa pagina, è stato suggerito di recitare di leggere in questa distinzione terminologica e concettuale introdotta da Ortega "l'immagine di un doppio profilo del pensare; non nel senso di due livelli del pensiero, che la credenza, semmai, funge da impensato; ma intendendo come le idee (i concetti, le teorie) si elaborino, sussistano, sullo sfondo di presupposti taciti, non pensati, e della loro problematicità"²⁹. Dal punto di vista metodologico, questo "doppio profilo" produce uno scarto, una sorta di effetto di

50, aprile 2000, p. 60, sott. nel testo.

³⁰ J. Ortega y Gasset, *Idee e credenze*, cit., p. 37.

³¹ *Ibid.*, pp. 37 e 42, sott. nel testo.

*diffrazione: l'oggetto dell'indagine storica (idea, dottrina filosofica o scientifica, singola opera) da un lato perde la propria integrità monolitica, la propria unità di senso, mentre dall'altro emerge, anzi si impone, la problematicità di un impensato senza il quale non potrebbe aver luogo l'emergenza delle idee nella molteplicità e dispersione delle loro occorrenze. Le idee infatti si offrono come oggetti del pensiero precisamente "in un vuoto o buco di credenza" ed "esercitano le loro funzioni lì dove una credenza si è spezzata o indebolita"*³⁰, per cui l'articolazione che lega idea e credenza è dialettica in quanto potrebbe essere legittimamente descritta come una negazione determinata: "le idee sono 'cose' che noi costruiamo coscientemente ed elaboriamo, esattamente perché non crediamo in esse", e, viceversa, "credere in una idea significa credere che è la realtà, pertanto, smettere di vederla come una mera idea"³¹.

Una critica che voglia conservarsi fedele al proprio compito dovrebbe essere in grado di seguire ed evidenziare il discrimine segnato da questo "doppio profilo del pensare": dovrebbe costruire il significato dell'idea con gli elementi ormai insignificanti, privi di intenzione, usurati dal tempo che costituiscono la vasta, indefinita congerie dell'impensato, ossia di ciò che nella storia è rimasto taciuto, o che è progressivamente ammutolito. Si tratta dunque di risalire al di là del punto critico di biforcazione, in cui un'idea si è trasformata in una credenza irriflessa o, viceversa, in cui una credenza è stata posta in dubbio, messa in crisi, da un'idea: all'analisi descrittiva dello storico si dischiude allora lo spazio dell'ovvio, anonimo, percorso da innumerevoli differenze poco appariscenti ma determinanti.

Come strumento metodologico la nozione di ovvietà acquista così la sua rilevanza "per sondare un terreno di idee e lasciare emergere le contraddizioni, le tensioni e l'irriducibilità ad un 'ismo' piuttosto che a un altro"³². L'ovvio è ciò che rimane implicito nel meccanismo dell'esteriorità (costituita, secondo Foucault, da quella dispersione

³² M. Petrelli, *Dell'ideale. Alcune ovvietà dell'arte all'inizio del Novecento italiano*, Firenze, Alinea, 2000, p. 42; cfr. in generale pp. 35-44 che costituiscono una *Digressione sull'ovvio* ricca di spunti metodologici interessanti.

³³ J. Ortega y Gasset, *Idee e credenze*, cit., p. 25.

³⁴ Cfr. D.-P. Chicaneau de Neuville, voc. "Esprit", in *Dictionnaire philo-*

*di discorsi che compongono l'episteme di un'epoca, il suo sistema di valori e di oggetti), e che, proprio per questo, lo lubrifica. Ma al contempo esso tende a sottrarsi all'analisi e alla descrizione storica. Le ovvietà, come le credenze, agiscono nei discorsi, senza essere pensate né formulate esplicitamente (altrimenti sarebbero idee, magari idées reçues, circoscrivibili e definibili nei loro tratti costitutivi): anch'esse "esercitano le loro funzioni nascostamente, come implicazioni di quanto facciamo o pensiamo espressamente"*³³. Nondimeno la comprensione storica non può prescindere dalla conoscenza dell'ovvio, il quale costituisce lo "spessore materiale" dei discorsi, di ciò che è stato effettivamente detto e pensato: il loro significato, il loro contenuto di verità, le loro molteplici differenze e consonanze, e perfino la loro originalità o novità, si articolano in questo spazio subliminare e viscoso, che ha la consistenza concreta e materiale delle credenze. La descrizione dei contenuti effettuali di un'opera d'arte esige anche questa indagine: nel corso del Settecento, l'esprit, la délicatesse, il naturel, il bon goût, malgrado la profusione di testi teorici che all'epoca fecero di essi l'oggetto di analisi minuziose fino alla capziosità, furono meno delle "idee" che delle "credenze".

La difficoltà di comprendere (e apprezzare) oggi le sottigliezze dell'arte epigrammatica settecentesca — per non parlare dei flebili echi di conversazioni più che morte, evaporate — dipendono dalla impossibilità di ridisegnare il profilo di quelle credenze, più che dall'oscurità di taluni occasionali riferimenti alla chronique scandaleuse parigina. Ciò che risulta improbo per il critico è distinguere e riconoscere nelle forme convenzionali di un epigramma in versi i diversi toni della gamma di sfumature che Chicaneau de Neuville viceversa distingueva parlando di esprit: tra l'esprit vaste et étendu e l'esprit pénétrant et profond, tra l'esprit naturel e l'esprit simple, tra l'esprit fin et délicat e l'esprit original³⁴. Benché i teorici pretendessero di fornirne definizioni come se fossero "idee", queste nozioni continueranno a sfuggire a ogni pretesa di darne un'esatta ricostruzione critica, poiché ciò che ne costituirebbe il significato dovrebbe essere cercato propriamente *sophique, portatif, ou introduction à la connoissance de l'homme*, Lyon, 1756 [II ed.], p. 98.

³⁵ Cfr. la celebre lezione che Versac tiene al suo pupillo nella terza parte del romanzo, C.-P. Jolyot de Crébillon fils, *Les égarements du cœur et de l'esprit*, in *Romans libertins du XVIII siècle*, Paris, Robert Laffont, "Bouquins", 1995, in

a un livello semantico, difficilmente verificabile, in quanto non è mai affiorato alla coscienza teorica della riflessione — per il semplice motivo che suonava ovvio agli uomini del Diciottesimo secolo. Il culto che costoro professavano per l'esprit faceva di esso "il dato e l'impensato": a dispetto del discredito in cui era tenuto l'esprit de système (ancora l'esprit!), i teorici settecenteschi sembrano ossessionati dall'ansia di definire, catalogare, ordinare i termini del lessico e del sapere del loro tempo (l'esempio di un autore minore come Neuville potrà forse essere sufficientemente probante); eppure tale impegno sembra risultare vano per i posteri che difficilmente riusciranno a scorgere la differenza tra l'esprit che Versac raccomanda al giovane narratore degli Égarements du cœur et de l'esprit (del 1736)³⁵ e le tre qualitez de l'esprit che il padre Lamy indicava sessant'anni prima come necessarie all'eloquenza: già allora era questione di "una capacità, o larghezza di spirito che permette di scoprire sull'argomento proposto tutto ciò che si può dire con ricchezza", di "una certa delicatezza, una certa vivacità che entra immediatamente nelle cose, che le approfondisce, e ne rischiarà tutti gli angoli", di una "precisione (justesse) che regola tutte le altre qualità tanto dello spirito che dell'immaginazione"³⁶... Il probo predicatore e il cinico roué parlano la stessa lingua, ma nessun contemporaneo avrebbe mai pensato che potessero dire la stessa cosa.

La difficoltà di stabilire l'implicito di un linguaggio e di una pratica discorsiva costituisce la più esatta misura della distanza che ci separa da essi. Il critico, che non vuole cedere alla comoda tentazione della lectio faciliior, dovrà accettare di muoversi in questo spazio incerto in cui la lingua si fa opaca, equivoca, segnata da continui slittamenti semantici che mutano la connotazione delle parole, e confondono il senso dei discorsi. Se le credenze e le ovvietà tendono a scivolare negli interstizi dell'episteme, nell'interlinea del testo, nel non detto condiviso ma non registrato dalla comunità dei parlanti, al critico "resterebbe il com-

part. p. 136: "non potete immaginare quanto spirito bisogna avere per procurarsi un successo brillante e duraturo".

³⁶ Cfr. B. Lamy, *Rhétorique, ou art de parler*, Nouvelle Edition, revûe et augmentée, Paris, 1715 [1 ed. 1675], l. IV, cap. V, p. 306.

³⁷ M. Petrelli, *Dell'ideale*, cit., p. 44.

³⁸ W. Benjamin, *Le affinità elettive*, in *Angelus novus*, cit., p. 236.

³⁹ Su ciò cfr. G. Genette, *L'opera dell'arte*, tomo I, *Immanenza e trascendenza*

*pito di provocarne la comparsa, l'emersione, cogliendole in un certo senso in flagrante, per valutarne la capacità di complicare situazioni che altrimenti apparirebbero lineari e riducibili a una visione univoca e in molti casi riduttiva della realtà"*³⁷. Attraversando il paesaggio in rovina del passato, la critica materialista che si intende di allegorie, perduta la speranza (e la presunzione) di accedere a una verità originaria, ultima e astorica, si dovrà accontentare di rendere visibile l'ovvietà di quella credenza che diede senso e spessore a quei discorsi, a quelle dottrine e a quelle opere che appaiono ora come massi erratici, solitarie vestigia di monumenti in macerie.

§ 6. *Il turbamento al cospetto dell'enigmaticità dell'opera d'arte, del suo progressivo ammutolimento, del suo sopravvivere "rovinando", può indurre a cercare facili soluzioni: non è raro che la risposta fornita a un imbarazzante paradosso sia una rassicurante banalità. Per esempio, ridurre il carattere d'enigma dell'opera all'ambiguità della sua polisemia è un modo per fare del problematico contenuto di verità una questione che concerne meramente le diverse modalità di ricezione di un'opera nel corso dei tempi. Dissinnescata in tal maniera la carica perturbante dell'opera (quello che con gusto esoterico Benjamin chiamava il suo "segreto"³⁸), la soluzione che ne consegue è una spiegazione funzionalista, o "condizionalista", come quella avanzata recentemente da Gérard Genette, secondo cui il significato dell'opera si costituirebbe soltanto a partire dalla relazione che il soggetto ricevente intrattiene con l'oggetto artistico: si tratta qui di dare un nome dignitoso a una nuova variante del relativismo criptostoricistico, che nega l'opera (e, in generale, l'arte) come qualcosa "in sé", per affermarla come istituzione determinata convenzionalmente dalle condizioni storiche della sua ricezione, facendo di essa un "per sé" del tutto eteronomo*³⁹.

*Questa soluzione non è solo comoda, ma è altresì parziale. In essa la storia interviene soltanto come una sorta di funtore di "variabilità contestuale"*⁴⁰. Un'este-

[1994], Bologna, Clueb, 1999, e tomo II, *La relazione estetica* [1997], Bologna, Clueb, 1998; in *Finzione e dizione* [1991], Parma, Pratiche, 1994, p. 14, si parla di una "teoria condizionalista della letterarietà".

*tica funzionalista ricorre alla storia come a un semplice fattore relativizzante, che dovrebbe garantire la teoria contro le insidie del dogmatismo essenzialistico, mentre invece l'estetica non deve trascendere la sfera empirica dell'osservazione — descrittiva, analitica, rigorosamente avalutativa — del "mondo dell'arte". Essa si trasforma allora in una "metaestetica"*⁴¹, al cui sguardo non si offre che una indistinta distesa di oggetti empirici esteticamente inerti (riquadri di tela ricoperti di colori a olio, blocchi di marmo o colate di bronzo, meri testi) e una proliferante ragnatela di relazioni che, a torto o a ragione, pretendono di essere artistiche, e cioè di fare funzionare tali oggetti come opere d'arte. Il sospetto antimetafisico che ricusa la possibilità di parlare dell'essenza dell'opera, in quanto chimera dogmatica, rimuove anche la questione posta dal contenuto di verità, reputandola una infondata (e infondabile) istanza assiologica⁴². In questo orizzonte teorico si direbbe allora, per esempio, che la prosa pamphletistica voltairiana viene fatta funzionare come letteratura in virtù di un mutamento dell'"oggetto attenzionale" con cui il soggetto instaura la propria relazione artistica: col trascorrere del tempo essa non viene più giudicata secondo l'originaria prospettiva utilitaristica (condivisa dallo stesso Voltaire) che la considerava solo uno strumento pratico di polemica ideologica, ma viene assunta quale monumento esemplare di stile classico. In tal modo, l'aporeticità della constatazione registrata da Marx circa la sopravvivenza del contenuto di verità delle opere, non viene risolta, ma dissolta, eludendo la domanda come estranea al discorso dell'estetica. In realtà, per una "metaestetica", il passaggio della prosa voltairiana dalla libellistica militante alle belle lettere concerne meno il testo in quanto tale (l'oggetto empirico) che il soggetto che lo recepisce: il contenuto di verità diventa una nozione sospetta, quasi avanzasse pretese essenzialistiche, e comunque non pertinente alla "metaeste-

⁴⁰ G. Genette, *Immanenza e trascendenza*, cit., p. 265.

⁴¹ Un bel nome con cui chiamare un'estetica che rifiuta la teoria e le sue ingombranti e compromettenti categorie.

⁴² Alcune garbate obiezioni vengono mosse all'estetica di Genette in M. Rueff, "Exister, c'est être perçu". *Notule sur l'esthétique de Gérard Genette*, in "Francofonia", 36, 1999, in part. alle pp. 116-120 (una versione italiana di questo saggio si legge in "Studi di estetica", 20, 1999).

⁴³ Si rammenti quella che per Barthes è la peculiarità di quello che egli chiama "mito" (e che altri aveva chiamato ideologia), il suo "principio stesso": "esso

tica” che si limita a descrivere e registrare la molteplicità delle relazioni possibili tra un oggetto e un soggetto, tra un testo e i suoi molteplici lettori.

La storia viene fatta allora intervenire solo come variabile temporale, che muta in una equazione i cui termini sono l’opera, la ricezione e il significato: sarebbe essa che fa delle Questions de Zapata di Voltaire o di una qualsiasi voce del suo Dictionnaire philosophique, ora un documento di militanza polemica che appartiene piuttosto alla storia delle idee politiche, ora un modello di bello stile. Così intesa la storicità delle opere perde la propria sostanzialità, costituita dalle tensioni e forze materiali e sociali che in essa si dibattono e ne fanno una costruzione prodotta dall’attività umana, e si trasforma in un fattore estrinseco e accidentale, nel senso più letterale del termine: la storia è ciò che accade all’oggetto dall’esterno, sono le vicissitudini che esso subisce nel corso della sua durata — è la historia naturalis delle opere d’arte.

Contro questa deriva che tende a naturalizzare ciò che è storico⁴³, sarà prudente rimeditare (ancora e ancora...) un paio di pagine di Adorno:

L’estetica dovrebbe seguire questa tesi. Ciò che in essa si stabilisce come norma eterna, è, in quanto divenuto, transeunte, invecchiato in forza della pretesa che ha di essere imperituro. Di contro, però, le attuali norme ed esigenze montanti dal movimento storico non sono casuali e non normative, bensì obbiettive in virtù del loro contenuto storico; effimera nell’estetica è la sua rigidità, il suo scheletro. L’estetica non deve dedurre dalla storia l’obbiettività del suo contenuto storico in quanto obbiettività inevitabile a causa del cammino della storia, ma deve capirla procedendo dalla forma che quel contenuto concretamente assume. L’estetica non si muove né muta nella storia secondo il triviale modello di pensiero; la storia è immanente al contenuto di verità dell’estetica. Perciò tocca all’analisi storico-filosofica della situazione mettere a giorno in senso stretto ciò che una volta venne considerato come l’apriori estetico⁴⁴.

Il paradosso della sopravvivenza del contenuto di verità

trasforma la storia in natura”, R. Barthes, *Le mythe, aujourd’hui*, in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, p. 215.

⁴⁴ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 598.

delle opere, che si conserva proprio là dove esso muta sotto la pressione della storia, deve essere affrontato dall'estetica filosofica penetrando con dialettica astuzia nello iato dell'antitesi che vede contrapposta la storia al valore estetico, la storicità al contenuto di verità. Contro un derogatorio relativismo soggettivistico (che peraltro, nel caso di Genette, assume surrettiziamente il soggetto come dato primo e irriducibile, come se anche esso non fosse prodotto della contraddizioni di una storia), si deve continuare a pensare all'"obbiettività del contenuto storico" dell'estetica non nei termini di un determinismo storicistico (più o meno dissimulato), e tantomeno nella prospettiva storica di un essenzialismo metafisico:

*l'estetica che ora ci vorrebbe sarebbe l'autocoscienza del contenuto di verità di un prodotto estremamente temporale. Ciò naturalmente esige, come contrappunto all'analisi della situazione il confronto delle categorie estetiche tradizionali con quell'analisi; soltanto tale confronto mette fra loro in relazione il movimento artistico ed il movimento concettuale*⁴⁵.

Le categorie estetiche che tradizionalmente permettevano di dare ordine alle molteplici espressioni del "mondo dell'arte" non devono essere liquidate a vantaggio di un soggettivismo che le riduca a flatus vocis, lasciando all'estetica (sempre "meta") come unico oggetto di indagine (strettamente descrittiva) una cangiante trama di relazioni empiriche: esse devono piuttosto essere dialettizzate, devono cioè essere pensate a partire dalla loro immanente storicità. Nozioni generali quali "genere", "prosa", "gusto", "delicatezza", devono essere concepite in contrappunto rispetto al concreto, storico movimento delle pratiche discorsive e delle produzioni artistiche che si sono succedute storicamente.

Ancora una volta osservare non basta; bisogna dunque costruire un modello teorico capace di attribuire (o restituire) un senso a ciò che pare ormai esserne privo, un senso che non consisterà nella "ricostruzione" di "ciò

⁴⁵ Ibid., p. 599.

⁴⁶ Ibid., p. 573.

⁴⁷ W. Benjamin, *Le affinità elettive*, in *Angelus novus*, cit., p. 164.

⁴⁸ G. Adorno e R. Tiedemann, *Nota dei curatori*, in T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 611.

che fu" l'opera nelle sue mitiche origini, e neppure nella adeguazione del fenomeno artistico a concetti ipostatizzati come valori normativi. Per questo

l'estetica è richiesta dallo sviluppo delle opere. Se esse non sono atemporalmente uguali a se stesse bensì divengono ciò che sono poiché il loro proprio essere è un divenire, allora esse chiamano in campo forme dello spirito attraverso le quali quel divenire si compie, quali il commento e la critica. Esse restano però gracili finché non raggiungono il contenuto di verità delle opere. Di ciò esse divengono capaci solamente raffinandosi fino a divenire estetica. Il contenuto di verità di un'opera ha bisogno della filosofia. Soltanto in esso la filosofia converge con l'arte e si spegne in lei. La via per arrivarvi è quella della riflessione sull'immanenza delle opere, non l'applicazione esteriore di filosofemi⁴⁶.

Nell'immanenza dell'opera, nei suoi contenuti materiali, tecnici e storici, la teoria — nel duplice movimento del commento e della critica — coglie il contenuto di verità che ha continuato ad ardere come una fiamma "sui ceppi pesanti del passato e sulla cenere lieve del vissuto"⁴⁷, e così esaurisce il proprio compito e la propria funzione.

Il soggettivismo implicito in ogni atto di ricezione deve sapersi elevare all'obbiettività della riflessione, la quale peraltro — come già insistevano i primi romantici tedeschi — è immanente alla forma artistica stessa come suo implicito principio compositivo. Nel contenuto di verità il soggettivismo della ricezione e l'obbiettività della riflessione, la storia e la sopravvivenza operale, non si fondono in una indistinta esperienza empatica che risale a ritroso il corso del tempo e si immedesima con l'opera, ma si dispongono in una costellazione carica di tensioni mai risolte, né risolvibili definitivamente, perché in essa la storia continua a operare: per questo l'estetica non può rinunciare alla filosofia e agli strumenti concettuali della dialettica. D'altra parte, l'estetica non può imporsi come pura disciplina filosofica poiché la sua verità non può andare disgiunta, o peggio ancora essere sovrapposta, a quella immanente ai materiali e alle forme della pratica artistica

che ne costituiscono l'oggetto di elezione.

L'estetica, per giustificare la propria esistenza, non dovrebbe rinunciare alla sfida cui è stata chiamata, fin dai suoi primordi, da Friederich Schlegel, il quale lamentava, in un frammento che, come si tramanda, Adorno sembrava intendesse apporre in epigrafe alla propria summa estetica: "in ciò che si chiama filosofia dell'arte manca solitamente una delle due: o la filosofia o l'arte"⁴⁸.

LETTURE VOLTAIRIANE

LE CONCHIGLIE DI VOLTAIRE

*Finiremo per non ridere più di nulla
se tutto è a tal punto ridicolo.*

GUSTAVE FLAUBERT

*I wish the world contained more
of Voltaire's deft light-heartedness.
But we have all grown serious
and forgotten how to laugh.*

BERTRAND RUSSELL

Tra i motivi che resero il patriarca di Ferney “l’ultimo degli scrittori felici”, Roland Barthes, in un saggio di mirabile densità, cita la non trascurabile circostanza grazie alla quale egli potè “dimenticare la storia, nel momento stesso in cui questa lo portava”¹. Per Voltaire, “dimenticare la storia” significò innanzitutto la possibilità di riaffermare il primato e l’autonomia della ragione, o forse, più modestamente della ragionevolezza, dell’intelligenza, dell’*esprit*, del *bon goût* di singoli individui colti e illuminati: bisognerà attendere Turgot e Condorcet, che appartengono alla successiva generazione di *philosophes*, perché la fede nella Storia come portatrice del Progresso trovi difensori più convinti. Benché Voltaire sia stato uno dei primi storici nell’accezione moderna del termine, la ragione in cui egli crede non appartiene alla storia². Egli potè irridere l’ottimismo metafisico di Pangloss, fare mostra di un temperato, tollerante e mai tragico pessimismo a proposito del destino degli uomini, e al contempo nutrire una indefettibile fiducia nella forza rischiaratrice della ragione, ovvero del *bon sens*.

La contraddittorietà di questo ambiguo atteggiamento

¹ R. Barthes, *L’ultimo degli scrittori felici*, in *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1972, p. 56.

² Su ciò cfr. C. Luporini, *Il concetto della storia e l’illuminismo*, in *Voltaire e le “Lettres philosophiques”*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 201-240, nonché pp. 78-79: Rémy G. Saisselin ha sottolineato che spesso “si dimentica che gli uomini del XVIII secolo erano anch’essi prigionieri del loro passato, e che in base a questo passato era per loro impossibile essere relativisti”, *Le Passé, le goût et l’histoire*, in “Studies on Voltaire and the eighteenth Century”, XXVII, 1963, p. 1446.

³ Lettera dell’8 marzo 1769 in Voltaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard,

non dovette sfuggire neppure allo stesso Voltaire, e tuttavia non dovette nemmeno disturbarlo eccessivamente; a Mme Du Deffand, che conosceva dai tempi in cui entrambi frequentavano gli eleganti salotti parigini dell'epoca della Reggenza, egli scriveva: "a seconda delle situazioni che mi si presentano, sono Eraclito o Democrito. Talvolta rido, talvolta i capelli mi si rizzano in capo, e ciò è piuttosto naturale, poiché talvolta si ha a che fare con tigri, e talaltra con scimmie"³. Allo sguardo dell'*honnête homme*, figura che Voltaire incarnò in modo eminente, sicuro di sé e della propria ragione fatta di *bon sens* e di *esprit de finesse*, partecipe di una inconcussa tradizione culturale fondata sui valori del giusto mezzo e della chiarezza che caratterizzano ogni classicismo umanistico, la storia appare come uno spettacolo pirotecnico, e non più come il grande arazzo tessuto dalla provvidenza divina descritto da Bossuet per l'edificazione morale del Delfino e a maggior gloria della civiltà cristiana⁴. In una precedente lettera alla stessa corrispondente, la quale diffidava degli ardori polemici dei *philosophes* e non poteva esimersi dall'ammirare lo spirito di Voltaire (pur riservandosi il piacere di scoccare anche contro di lui qualche velenosa frecciata), egli aveva già fatto esplicitamente ricorso a una metafora teatrale: "dopo avere ben riflettuto su sessant'anni di sciocchezze che ho visto e che ho compiuto, ho creduto di convincermi che il mondo non è che il teatro di una piccola guerra perpetua, crudele o ridicola, e un ammasso di vanità che stringe il cuore, come dice assai bene il buon teista degli ebrei che ha assunto il nome di Salomone nell'*Ecclesiaste*"⁵. Nel 1772 Voltaire, ormai vecchio, sintetizzò il proprio pensiero in due versi di un componimento dedicato *A Orazio*, classico modello di gentiluomo *ante litteram*:

Questo mondo, lo sai, è un quadro cangiante,

Talvolta gaio, talvolta mesto, eterno e nuovo⁶.

Bibl. de la Pléiade, 1985, vol. IX, p. 819.

⁴ Cfr. Voltaire, *Le pyrrhonisme de l'histoire*, chap. II, in *Œuvres complètes*, ed. Moland, Paris, Garnier, 1879 [rist. an. Nendeln, Kraus reprints, 1967], vol. XXVII, p. 237, dove si parla di Bossuet e della sua "presunta *Histoire universelle*, che è la storia di quattro o cinque popoli solamente, e soprattutto della piccola nazione giudaica, ignorata o giustamente disprezzata dal resto della terra, alla quale nondimeno egli riconduce ogni avvenimento, e per la quale dice che tutto è stato fatto, come se uno scrittore della Cornovaglia dicesse che nell'impero romano tutto è accaduto in funzione della provincia dei Galli".

⁵ Voltaire, lettera del 6 marzo 1761 in *Correspondance*, cit., 1980, vol. VI, p. 266.

⁶ Voltaire, *A Orazio*, in *Il Tempio del Gusto, e altri scritti*, Firenze, Alinea,

Al di sopra, o al di sotto, delle superficiali turbolenze della storia, rimaneva invece, immutabile e identica a sé nei secoli, la natura umana: “se gli sparrowi hanno sempre avuto lo stesso carattere, perché mai vorreste che gli uomini abbiano mutato il loro?”, chiedeva il saggio e sfortunato Martin a Candide che si domandava “se gli uomini si sono sempre massacrati come fanno al giorno d’oggi; se siano sempre stati bugiardi, furbi, perfidi, ingrati, briganti, deboli, volubili, vili, invidiosi, golosi, ubriaconi, avari, ambiziosi, sanguinari, calunniatori, viziosi, fanatici, ipocriti e stupidi”, non rinunciando poi a difendere il genere umano facendo appello agli insegnamenti appresi dal suo maestro⁷. Né mutava la ragione come tale: è a motivo di questa fondamentale astoricità che Voltaire e i suoi contemporanei potevano rivolgersi a Orazio come a un modello di saggezza e di aurea misura sempre valido. Erano i tempi e i costumi che, seguendo una scansione ciclica (schematicamente riassumibile nella sequenza triadica, ma assolutamente non dialettica: barbarie, civiltà, decadenza, barbarie...), ne rendevano possibili l’apparizione e il momentaneo dispiegamento, come all’epoca di Cesare Augusto, rievocata sempre con toni vagamente leggendari. Come puntualizza Barthes, costituiva una delle strategie ideologiche peculiari dell’“umanesimo classico”, “da Erodoto a Montaigne e Voltaire”, mantenere i costumi “accuratamente distinti dalla natura umana, come gli attributi episodici di una sostanza eterna: all’una l’intemporalità, agli altri la relatività, storica e geografica; descrivere i diversi modi di essere crudele o generoso significava riconoscere una certa essenza della crudeltà o della generosità, e, di rimando, minimizzarne le variazioni; nell’area classica, la relatività non è mai vertiginosa perché non è infinita; si ferma molto presto al cuore inalterabile delle cose: è una rassicurazione, non un turbamento”⁸.

Proprio in virtù di questa essenziale separazione tra natura umana e costumi, tra ragione e storia, Voltaire poteva

1994, p. 221.

⁷ Voltaire, *Candide*, chap. XXI, in *Romans et contes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1958, p. 204.

⁸ R. Barthes, *Da una parte e dall’altra*, in *op. cit.*, p. 267.

conciliare, nel continuo alternarsi ciclotimico del suo umore ipocondriaco, le contraddizioni di un disilluso ottimismo e di un divertito pessimismo. Nella famosa, e alquanto scanzonata, lettera con cui ringrazia Rousseau per avergli inviato il *Discours sur l'inégalité*, Voltaire ribadisce, in opposizione alle tesi sostenute in quello che egli chiama “il nuovo libro contro il genere umano”, la propria fiducia nel potere della ragionevolezza e della cultura, in particolare delle “lettere”, che “nutrono l’anima, la correggono, la consolano”, a dispetto della malvagità umana, sulla quale egli stesso non si faceva illusioni e di cui anzi si dichiarava vittima: “ammetterete che gli scherzi di Marot non hanno prodotto la notte di San Bartolomeo, e che la tragedia di *Cid* non provocò le guerre della Fronda. I grandi delitti non sono stati commessi che da celebri ignoranti”⁹. Per Voltaire il male del mondo era nello stesso tempo ineluttabile ed emendabile: come nella migliore tradizione razionalistica, il male si definiva nei termini di una deficienza di *bon sens* e di conoscenza. La saggezza che Voltaire perseguiva era quella degli “oraziani” descritti da W. H. Auden, i quali contemplavano il multiforme spettacolo del mondo e della storia, che il male contribuiva a movimentare, *with a happy eye / but from a sober perspective*¹⁰. Mentre il mito roussoiano del buon selvaggio doveva sembrargli invece una favola non dissimile da quelle predicate dai preti di una qualsivoglia religione, al contempo utopistica e oscurantista; e il tono con cui allude fuggevolmente a esso nella lettera summenzionata dovette ferire la suscettibilità di Jean-Jacques (dotato d’ogni talento escluso il senso dell’ironia) più di ogni perfida cabala dei suoi nemici, presunti o reali: “quando si legge la vostra opera, viene voglia di camminare a quattro zampe. Tuttavia, poiché sono più di sessant’anni che ne ho perduta l’abitudine, mi accorgo disgraziatamente che mi è impossibile recuperarla. E lascio questo portamento naturale a coloro che ne sono più degni di voi e di me”.

Questa disincantata saggezza assomiglia — certo più di quanto Voltaire avrebbe desiderato — a quella professata e

⁹ Lettera del 30 agosto 1755 in *Correspondance*, cit., 1979, vol. IV, pp. 539-541 (trad. it. in Voltaire, *Il Tempio del Gusto*, cit., pp. 207-209).

¹⁰ Cfr. la trad. it. in W. H. Auden, *Gli Oraziani*, in *Città senza mura*, Milano, Mondadori, 1981, p. 91.

amabilmente praticata da Fontenelle nel corso della sua vita centenaria, fatta di ozii letterari, di cerimonie accademiche, di conversazioni *salonnières*, di studi ininterrotti e riservati. Numerosi sono i passi delle sue opere, e innumerevoli i *bon mots* di indecidibile autenticità tradizionalmente attribuiti a Fontenelle, che la esprimono. Basti rammentarne un paio tra i più citati: *Les hommes sont sots et méchants, mais tels qu'ils sont, j'ai à vivre avec eux, et je me le suis dit de bonne heure*¹¹. E una battuta di Parmenisco nella seconda serie dei *Dialogues des morts*, apparsi sul finire del 1683 quando l'autore aveva circa ventisei anni, conferma la precocità di questa tollerante e disillusa saggezza: "La natura ha messo al mondo gli uomini perché ci vivano; e vivere, per la maggior parte del tempo, significa non sapere quello che si sta facendo"¹². Voltaire con il trascorrere degli anni giunse a nutrire una profonda avversione nei confronti di Fontenelle, e soprattutto a causa della sua (forse affettata) imperturbabilità e della sua cautela, venata di una ineffabile ironia, nel denunciare gli abusi del dogmatismo religioso; a Fyot de la Marche Voltaire scriveva: "Vedete bene quanto io sia lontano in tutto da questo bellissimo spirito (*très-bel esprit*), Fontenelle, che pretendete che io prenda a modello; datemi allora il suo cuore insensibile, la sua indifferenza per tutto ciò che non fosse l'arte di fare mostra di spirito e di farlo valere. Fatemi rinascere normanno. Sono ben lungi dal trovarmi nella sua posizione. Giudicate da questa piccola bazzecola che vi mando. Vedrete che qui non è questione di difendere le *Lettres du chevalier d'Her...*, o delle egloghe, o dei dialoghi in cui dei morti si scambiano battute di spirito. Si tratta delle più detestabili calunnie; si tratta di parare colpi mortali. Chi difende i propri versi e la propria prosa è uno stupido; chi non distrugge la calunnia è un vigliacco"¹³. Evidentemente la crociata contro l'*Infâme* era già stata lanciata, e Voltaire in quel frangente non

¹¹ Riferito dal suo segretario l'abbé Nicolas Trublet nel saggio intitolato *Sur l'esprit de société*, in *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, cinquième édition corrigée et augmentée, Paris, 1754-1760 [rist. an. Genève, Slatkine reprints, 1968], t. IV, p. 190.

¹² Citiamo da un'edizione antica delle *Œuvres de M. de Fontenelle*, Paris, chez les Libraires associés, 1766, t. I, p. 127 (*Dialogues des morts*, II partie, *Dialogues des morts anciens*, V, *Parménisque et Théocrète de Chio*).

¹³ Lettera del 6 febbraio 1761, in *Correspondance*, cit., 1980, vol. VI, p. 301; il Curatore del volume non dice di quale testo si tratti (plausibilmente un qualche *pamphlet*).

intendeva ricordare i propri esordi di giovane poeta estremamente mondano e alla moda. E d'altronde è indiscutibile che in effetti le sue più mature riflessioni, malinconiche e disincantate, non gli impedirono di continuare, di volta in volta, a ridere, a indignarsi, a beffeggiare, a incitare, a polemizzare, a *grincer* (ossia a digrignare i denti, secondo l'espressione di Flaubert¹⁴).

Non può tuttavia non sorprendere, e suscitare un sentimento di invidiosa ammirazione, sapere che Voltaire, nella sua pur strenua lotta contro l'*Infâme* (che nella civilissima Francia del XVIII secolo aveva ancora il potere di bruciare sul rogo i libri sgraditi e, di tanto in tanto, anche qualche suddito sospetto o un po' insubordinato, come Jean Calas o il cavaliere de La Barre), ritenesse di poter disporre del ridicolo come della "più forte delle armi": esso infatti "viene a capo di tutto", ed "è un grande piacere ridere vendicandosi"¹⁵. Egli confessava di aver "sempre rivolto a Dio una preghiera, assai breve. Questa: *Dio mio, rendi ridicoli i nostri nemici*" — e, grato, ammetteva: "Dio m'ha sempre esaudito"¹⁶ —, ma per questo non c'era bisogno di impetrare l'Altissimo, il quale era già stato infinitamente prodigo con lui, provvedendolo riccamente del "talento di cogliere il ridicolo delle opinioni"¹⁷. Ma quando una risata è sufficiente per vendicarsi del proprio avversario, distruggerne le opinioni, e smascherarne l'ipocrita ideologia, significa che le sue posizioni sono già divenute indifendibili.

¹⁴ Lettera del gennaio 1860 ca. a Mme Roger des Genettes, in G. Flaubert, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1991, vol. III, p. 73.

¹⁵ Voltaire, lettera del 26 giugno 1766 a d'Alembert in *Correspondance*, cit., 1983, vol. VIII, p. 516; salvo poi, a distanza di meno di un mese, rimproverare allo stesso d'Alembert l'intenzione di "prendere il partito di ridere" dinnanzi all'arrogante iniquità del potere assolutista: "Bisognerebbe prendere quello di vendicarsi, o almeno di lasciare un paese in cui si commettono ogni giorno tanti orrori", e concludeva: "Non posso accettare che finiate la vostra lettera dicendo 'Riderò'. Ah mio caro amico, è questo forse il tempo di ridere? Si rideva forse nel vedere arroventare il toro di Falaride? Vi abbraccio con rabbia" (lettera del 23 luglio 1766 in *ibid.* p. 554).

¹⁶ Lettera citata in S.S.B. Taylor, *Voltaire's humour*, in "Studies on Voltaire and the eighteenth Century", 179, 1979, p. 109.

¹⁷ N. de Condorcet, *Vie de Voltaire*, apparsa nel vol. LXX dell'edizione delle *Œuvres complètes de Voltaire* pubblicata a Kehl nel 1784, ora in *Œuvres complètes*, cit.; qui citiamo da un'edizione che reca l'indicazione Londres, 1791, t. I, p. 281; a Elie Fréron, che detestava Voltaire tanto quanto ne era detestato, vengono attribuite al riguardo parole alquanto maligne, forse ingiuste, ma non del tutto prive di fondamento: secondo lui Voltaire *ne tenait à rien par choix, et tenait à tout par boutade*, cit. in R. Naves, *Le goût de Voltaire*, Paris, 1938 (rist. an. Genève, Slatkine, 1967), p. 174, n. 131.

Verso la metà del secolo, le *lettres de cachet*, le condanne all'esilio o alla Bastiglia, con le quali l'*Infâme* cercava di reprimere la libertà di pensiero del "partito filosofico", si ergevano come funeste vestigia di un ordinamento politico, feudale e teocratico, superato dalla storia: nella sua retriva violenza, l'*Infâme* dimostrava di non essere conforme ai tempi (*Conformez-vous aux temps* era l'esortazione che dava il titolo a una *facétie* voltairiana composta nel 1764), e perciò le sue nefandezze risultavano tanto abominevoli quanto risibilmente arretrate. Come osserva Barthes, nel corso del XVIII secolo, il rogo, praticato in realtà abbastanza raramente, "diventava un principio, cioè un bersaglio: vantaggio enorme per chi lo combatte: fa il trionfo degli scrittori"¹⁸. La felicità di Voltaire consistette nella possibilità di conciliare la rappresentazione e la denuncia dell'orrore e delle violenze perpetrate dall'*Infâme* con i fuochi d'artificio del ridicolo e dell'ironia.

A questo proposito è stato opportunamente sottolineato come in Voltaire l'*esprit* stesso divenga "uno stile"¹⁹, sempre limpido, scorrevole, conciso; anche se André Gide ebbe occasione di annotare in una pagina del proprio diario a proposito di *Candide*: "la semplicità della frase mi stupisce e posso ammirarla solo in ragione della complessità delle relazioni che vi vengono poste in gioco. Non è difficile dire con semplicità cose semplici. Voltaire comincia col semplificare il proprio pensiero; si rende il compito troppo comodo"²⁰. Il rilievo critico di Gide è tutt'altro che trascurabile o infondato. Anche Auerbach, a proposito di un altro testo polemico tratto dalle *Lettres philosophiques*, osservava come Voltaire denunciassero la ridicolaggine dei propri avversari ricorrendo a una strategia propagandistica (di cui si è sempre fatto un uso abbondante, e sovente "ancora più rozzo e tendenzioso"), detta "tecnica del riflettore": "essa consiste in ciò, che di tutto un ampio discorso s'illumina una piccola parte, ma tutto il resto, che servirebbe a spiegarlo

¹⁸ R. Barthes, *L'ultimo degli scrittori felici*, in *op. cit.*, p. 55.

¹⁹ Cfr. Y. Belaval, *L'esprit de Voltaire*, in "Studies on Voltaire and the eighteenth Century", 24, 1963, p. 144.

²⁰ A. Gide, nota del 4 agosto 1922, in *Journal (1889-1939)*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1965, p. 739. In una lettera a Pitot del 20 giugno 1737, Voltaire (parlando invero di altre sue produzioni letterarie) sembra rivendicare con una certa, consueta sfrontatezza il diritto alla superficialità: "io sono come i piccoli ruscelli, che sono trasparenti perché sono poco profondi", in *Correspondance*, cit., 1977, vol. I, p. 983.

e a dare a ciascuna cosa il suo posto, e verrebbe, per così dire, a formare un contrappeso a ciò che è stato messo in risalto, viene lasciato nel buio”²¹. Il risultato è che, se da un lato il discorso ironico voltairiano appare corrispondente al vero, in quanto nulla in esso è propriamente falso, dall’altro si tratta di una verità deliberatamente deformata, o quantomeno parziale e semplificata. Ma già Kant, in un’opera che vide la luce alla fine del secolo, nel 1798, giudicava con distacco l’*esprit* voltairiano ponendolo in un’analoga prospettiva critica, e osservando che “questa ingegnosità nel rendere ancora più odioso ciò che è già odioso per mezzo di un contrasto è molto eccitante per la sorpresa dell’imprevisto, tuttavia non è che un gioco e un esercizio di ingegno leggero (come in Voltaire)”²².

Bisogna altresì aggiungere tuttavia che questa efficace e consapevole strategia argomentativa, che sfruttava in maniera così abile e arguta gli effetti esilaranti prodotti dal processo di (indebita) semplificazione, si fondava su alcune certezze ampiamente condivise da tutto il “partito” dei Lumi, e in generale dal pubblico colto ed *éclairé*. Già nel 1734, Voltaire aveva risposto all’ascetismo giansenista di Pascal con un’idea che all’epoca suonava liberatoria e rivoluzionaria: “l’uomo è nato per l’azione, come il fuoco tende verso l’alto e la pietra verso il basso. Per l’uomo, non essere occupato e non esistere sono la stessa cosa. Tutta la differenza risiede tra occupazioni tranquille o tumultuose, pericolose o utili”²³; in queste parole trova una prima, implicita espressione l’ideale illuminista e borghese di un sapere che sia pratico e utile. Da questa opinione Voltaire non si sarebbe più allontanato, tanto che nel 1767 ribadirà (contro Rousseau, questa volta): “io scrivo per agire”²⁴. E inoltre questo sapere attivo credeva di poter fare a meno delle sofistiche sottigliezze (*galimatias*) di quello che veniva

²¹ E. Auerbach, *La cena interrotta*, in *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1964, vol. II, p. 165.

²² I. Kant, *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, parte I, § 55, Milano, TEA, 1995, p. 105, dove ci si sorprenderà, proseguendo la lettura, nel vedere che Kant contrappone poi a questo “ingegno leggero” un “ingegno grave”, che concerne “principi veri e importanti”, e di cui fornisce come esempio le *Satire* di Edward Young.

²³ Voltaire, *Lettres philosophiques*, XXV, 23, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985, p. 171.

²⁴ Voltaire, lettera a Jacob Vernes del 15 aprile 1767 ca., in *Correspondance*, cit., vol. VIII, p. 1084.

sprezzantemente chiamato *esprit de système*, e che veniva identificato con l'ideologia dottrinarina che pretendeva di legittimare quell'ordinamento politico e sociale che il "pensiero illuminista" intendeva invece riformare: la *métaphysique* non era pertanto che un inutile ginepraio di falsi problemi, espressi in un gergo inelegante e farraginoso che urtava il *bon goût* quanto la *raison*. Laddove la vera *philosophie* consisteva semplicemente nell'uso ragionevole del *bon sens*, mai spinto oltre i suoi limiti, la cui funzione era appunto eminentemente pratica e utilitaristica, e il suo fine era nientemeno che la felicità e il benessere dell'uomo in questo mondo: la figura stessa del filosofo perde quei connotati tradizionali che ne facevano una sorta di misantropo, chiuso nei propri studi, e diventa invece per gli illuministi *un honnête homme qui veut plaire et se rendre utile*²⁵. Voltaire poté semplificare il proprio pensiero prima di esprimerlo in uno stile di elegante chiarezza, perché condivideva la diffusa convinzione formulata, non senza una certa aggressività, dal barone d'Holbach: "la verità è semplice; l'errore è complicato, malsicuro nel suo cammino, pieno di andirivieni. La voce della natura è intelligibile, quella della menzogna è ambigua, enigmatica, misteriosa. La via della verità è diritta, quella dell'impostura è tortuosa e tenebrosa; la verità, sempre necessaria all'uomo, è fatta per essere intesa da tutte le menti sane (*esprits justes*); gli insegnamenti della ragione son fatti per essere seguiti da tutte le anime oneste. Gli uomini sono infelici solo perché sono ignoranti; sono ignoranti solo perché tutto congiura a impedir loro di illuminare le loro menti; sono cattivi solo perché la loro ragione non è ancora sviluppata a sufficienza"²⁶. Lo stesso Voltaire aveva scritto su un analogo registro che "quando la regione è pervertita, l'uomo diventa un animale feroce; buoi e scimmie si trasformano in tigri. Volete dunque trasformare queste bestie in uomini? Cominciate col tollerare che venga predicata loro la ragione"²⁷.

Con *Candide* Voltaire ha offerto una delle più efficaci dimostrazioni del potere devastante di una tecnica argo-

²⁵ Voce "Philosophe", in *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des arts et des métiers*, t. XII, Paris, 1765, p. 510 [rist. an. N.Y., Pergamon press, s.d., vol. II, p. 1368].

²⁶ Holbach, *Prefazione a Il buon senso* [1772], Milano, Garzanti, 1985, p. 9.

²⁷ Voltaire, *Discours historique et critique à l'occasion de la tragédie des*

mentativa basata su questo deliberato procedimento di semplificazione: in questo romanzo filosofico, notoriamente, la teodicea leibniziana non viene affatto confutata, bensì ridotta a vaniloquio. Dire, per esempio, che nel corso di una battaglia tra Bulgari e Abari (cap. III) “la moschetteria tolse dal migliore dei mondi circa diecimila furfanti” e che “anche la baionetta fu la ragion sufficiente della morte di qualche migliaio d’uomini” significa fraintendere deliberatamente il significato di queste espressioni leibniziane; l’effetto che questo fraintendimento produce è però tanto incongruo da suscitare un riso che non ammette ulteriori repliche. Allo stesso modo, in una esilarante *facétie* del 1767, i quesiti posti dal *licensié* Zapata al collegio dei dottori di Salamanca non attendono risposta: l’obiezione stessa, posta con proditoria ingenuità, rende vano qualunque tentativo di fornire una spiegazione o una giustificazione, che in un caso simile anzi non sarebbe che un’implicita ammissione della propria debolezza. Una domanda del tipo: “Quando due concilii si anatemizzano l’un l’altro com’è accaduto venti volte, qual’è il concilio infallibile?”²⁸, se posta da Voltaire, non apre la discussione: la chiude per sempre. L’avversario è sconfitto perché — alla lettera — non può essere preso sul serio, e per sconfiggerlo ci si rifiuta di prenderlo sul serio. La viziosa circolarità di questo procedimento è lampante. E nondimeno è uno dei tratti peculiari, e più irresistibili, dell’ironia voltairiana.

Per Voltaire, in definitiva, “essere portato dalla storia” significò non essere costretto a fornire spiegazioni complicate, non dover mai ricorrere ad argomentazioni astruse: tutto è già chiaro e semplice. La ridicolaggine e la stupidità degli avversari viene assunta come il dato primario, in sé immediatamente evidente: non resta che ridere. E ciò significava essere “conforme ai tempi”. In tal senso, è senz’altro lecito dire che nell’ironia trovava espressione per Voltaire, e per l’albeggiante pensiero borghese anti-dogmatico, “la buona coscienza del riso”²⁹.

Per quello che può valere un aneddoto, i fratelli Goncourt riferiscono che “un giorno, a l’Isle-Adam, le dame, aspettando per la messa il principe de Conti, avevano posato nel salotto, su un tavolino rotondo, i loro libri di orazioni;

Guèbres [1769], in *Œuvres complètes*, cit., vol. VI, p. 503.

²⁸ Voltaire, *Les questions de Zapata*, § 65, in *Mélanges*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1961, p. 965.

sfogliandoli per passare il tempo, Mme de Luxembourg si soffermò su due o tre preghiere, e trovandole di cattivo gusto incominciò a criticarle furiosamente; e siccome una dama cercava di difenderle dicendo che era sufficiente che una preghiera fosse detta con devozione, e che Dio sicuramente non prestava nessuna attenzione a quello che si chiama buono o cattivo tono: ‘Ebbene, Signora,’ rispose vivacemente e molto seriamente la Marescialla, ‘non dovete crederlo assolutamente’”³⁰. Se è impossibile, oltre che vano, indagare sulla veridicità di un simile aneddoto, incontestabile testimonianza di un analogo laicismo è il risoluto, piccato rifiuto di Mme Du Deffand di seguire il consiglio di Voltaire che la esortava a leggere la Bibbia: “Che consiglio mi date mai? Leggere l’*Antico Testamento*! È forse perché non avremo il modo di fare il nostro? No, signore, non farò questa lettura; mi limiterò al rispetto che essa merita, e al quale non v’è nulla da aggiungere; sono sorpresa che si osi pensarlo”; e di seguito, dando prova di un ben scarso rispetto, lusingava di rimando Voltaire: “Sapete che vi trovo ancora molto giovane, nulla è trito per voi; ma suvvia! lasciate perdere gli stupidi e le loro opinioni, abbandonatevi al vostro talento”³¹. Una società composta da individui così intimamente miscredenti, dotati di un così acuto senso della misura e tanto legati alle *bienséances* e ai piaceri del vivere mondano (anche se non necessariamente favorevoli al “partito filosofico”) era ormai perfettamente in grado di comprendere l’ironia voltairiana e disponibile a lasciarsi divertire e convincere da essa. D’altra parte, non sono meno significativi gli argomenti con cui Voltaire pretendeva di indurre Mme Du Deffand alla lettura dei testi sacri: “fatevi leggere”³² da cima a fondo la parte storica dell’*Antico Testamento*, vedrete che non c’è libro più divertente. Non parlo dell’edificazione che se ne trae; parlo della stranezza delle antiche usanze, della quantità di avvenimenti, di cui il più modesto ha del prodigioso, della schiettezza dello stile, ecc; Non dimenticate i primi capitoli di Ezechiele che nessuno legge, ma soprattutto fatevi tradurre il capitolo

²⁹ Y. Belaval, *op. cit.*, p. 149.

³⁰ E. e J. de Goncourt, *La donna nel Settecento*, Milano, Feltrinelli, 1983 p. 293.

³¹ Cfr. la lettera di Mme Du Deffand a Voltaire datata 1 ottobre 1759 in *Correspondance complète*, Paris, 1865 [rist. an. Genève, Slatkine, 1989], vol. I, pp. 242-243

16 che non hanno osato tradurre fedelmente e scoprirete che Gerusalemme è una bella fanciulla che il Signore ha amato da quando ella ha peli e tette, che è stato a letto con lei, che l'ha magnificamente mantenuta, che ella tuttavia è andata a letto con mille amanti e che, quand'era sola, si è perfino servita di un...³³, non oso dire cosa. E al versetto 20 del capitolo XXIII si dice che Oliban la beneamata, dopo aver palpeggiato mille amanti, ha dato la preferenza a quelli che hanno le doti di un asino. In conclusione, questa schiettezza, che mi piace più di tutto, è incomparabile”³⁴. Forse Voltaire non è stato tra i primi ad applicare alla Bibbia i metodi della critica storica, ma per certo è stato uno dei pochissimi che abbiano saputo trarre dalla sua lettura un divertimento inesauribile, quasi fanciullesco (coglieva dunque nel segno la Marchesa trovandolo ancora *bien jeune* a sessantacinque anni): “il *Pentateuco* e Ariosto sono oggi la delizia della mia vita”³⁵. E lo spasso che essa gli procurava, egli seppe comunicarlo attraverso i suoi scritti. Basti solo pensare ai paragrafi XIV e XVI della *Instruction à frère Pédiculoso*³⁶: il compiacimento un po' infantile (o regressivo, come altri opinerebbe) con cui riferisce i già menzionati episodi scabrosi del libro del prediletto profeta Ezechiele — ch'egli chiamava confidenzialmente “il mio amico Ezechiele: un uomo inimitabile” — insistendo³⁷ sui dettagli del pranzo coprofagico del capitolo IV o sulle disinibite abitudini delle sorelle Oolà e Oolibà descritte nei capitoli XVI e XXIII, testimoniano a sufficienza delle delizie rabelaisiane che egli sapeva trarre dallo studio delle Sacre Scritture. Si potrebbe dire che, in queste pagine, l'ironia voltairiana agisca per mera ostensione; le parole di commento ai passi scritturali, citati e tradotti letteralmente (o quasi), sono ridotte al minimo perché sarebbero state del

³² All'epoca Mme Du Deffand aveva ormai completamente perduto la vista.

³³ Il curatore dell'epistolario voltariano, Theodore Besterman, informa che nella minuta manoscritta della lettera si legge la parola, in seguito cancellata, *godimich[et]*: ossia una sorta di fallo artificiale, per lo più in cuoio.

³⁴ Lettera a Mme Du Deffand del 17 settembre 1759, in *Correspondance*, cit., 1980, vol. V, p. 607.

³⁵ Lettera a Mme du Deffand del 15 gennaio 1761, in *ibid.*, 1980, vol. VI, p. 210.

³⁶ Voltaire, *Instruction du gardien des capucins de Raguse, à frère Pédiculoso, partant pour la Terre-Sainte*, in *Mélanges*, cit., pp. 1288-1291.

³⁷ Su questi episodi si era già diffuso anche nella voce “Ezéchiél” del Dic-

tutto superflue per i suoi lettori. Al testo sacro viene negata ogni polisemanticità, che è l'implicita e imprescindibile premessa di ogni tentativo di esegesi biblica; l'unico significato ammesso è quello letterale, e il *bon sens* l'unico strumento ermeneutico assunto come valido: tutto l'insegnamento sapienziale e profetico, prima ancora di essere interpretato e compreso, viene così ridotto a una sconcia e stravagante arlecchinata, che offende il *bon goût* e che non richiede più nemmeno di essere confutata.

La stupidità degli avversari di Voltaire consiste propriamente in questa arretratezza rispetto alle nuove posizioni acquisite dalla ragione, dal buon gusto e dal buon senso: non sanno ridere, loro, e per questo sono tanto più ridicoli. Voltaire fece un uso terroristico del ridicolo, poiché per mezzo della sua ironia esso viene identificato con l'insensatezza, con la protervia di chi, in buona o in mala fede, perservera nell'errore. Un autore meno celebre, ma non meno arguto di Voltaire, quale Duclos, preferiva precisare più moderamente che "il ridicolo consiste nell'urtare la moda o l'opinione, e comunemente vengono confuse con la ragione: invece ciò che è contro la ragione è stupidità o follia; ciò che è contro l'equità è un delitto. Il ridicolo dovrebbe dunque aver luogo solo riguardo alle cose in sé indifferenti, e consacrate dalla moda"³⁸. Che gli abiti, il linguaggio, i comportamenti, il portamento fossero il legittimo dominio del ridicolo doveva saperlo anche Voltaire: infatti l'efficacia di tanta parte dell'ironia voltairiana consiste nel trattare deliberatamente le convinzioni, gli argomenti, le opinioni dell'avversario alla stregua di inezie, dettate dalla moda e dal pregiudizio, e non dalla ragione.

Per Voltaire, che in ciò conferma di essere un ottimista come ogni razionalista, la stupidità tuttavia fu soprattutto uno scarto residuale, un'ottusità refrattaria ai lumi di un sano intelletto. Essa era la resistenza inerziale che l'ignoranza e il pregiudizio opponevano all'opera rischiaratrice della ragione: una sorta di cocciutaggine in malafede, un rifiuto pregiudiziale a lasciarsi convincere dalle "buone ragioni" avanzate dal senso comune (si intenda naturalmente: comune a Voltaire e ai suoi sodali³⁹). Non a caso dunque la stupidità assunse agli occhi di Voltaire la forma

tionnaire philosophique portatif nel 1764 (Paris, Garnier, 1961, pp. 190-194), e nelle *Questions de Zapata*, § 46, in *Mélanges*, cit. p. 959.

logica (o piuttosto, paralogistica) della contraddizione: “più guardiamo a questo mondo, e più lo si scorge pieno di contraddizioni e di incoerenze. A cominciare dal Gran Sultano che fa tagliare tutte le teste che gli sono sgradite, e che raramente riesce a conservare la propria”. In quanto illogica contraddizione, la stupidità non è dunque che una incapacità a condurre e sviluppare in modo coerente un ragionamento a partire da un principio, e, come tale, essa può essere esposta e smascherata per mezzo dell’ironia, che deve solo enfatizzarne ostensivamente le incoerenze e le assurdità.

Il temperato razionalismo voltairiano riconosceva nondimeno che “questi contrasti appartengono alla natura: non sono più stupefacenti di una bella giornata seguita da una tempesta”. Quel residuo di irragionevolezza che sfugge al rigore logico dell’intelligenza è una delle tante debolezze connaturate allo spirito umano, sempre soggetto alle passioni più mutevoli e dissennate. Voltaire a questo proposito era privo di illusioni: “non conosco sulla terra che due generi di esseri immutabili: i geometri e gli animali. Essi sono guidati da due regole invariabili: la dimostrazione e l’istinto. E poi anche tra i geometri c’è qualche dissenso, ma gli animali non cambiano mai”. La conclusione è che le incoerenze, le contraddizioni, le *sottises* devono dunque essere concesse agli uomini, anche ai più illuminati e dotati di *esprit de géométrie*, perché, “se è follia volere che le montagne, i mari, i fiumi siano tracciati secondo belle forme regolari, sarebbe ancora più folle pretendere dagli uomini una saggezza perfetta; sarebbe come voler dare ali ai cani, o corna alle aquile”⁴⁰. Lo studio della storia e delle religioni appassionava tanto Voltaire perché gli forniva una messe inesauribile di siffatte stravaganze, che egli registrava nei propri taccuini, con il gusto dell’entomologo che raccoglie le più strane specie di insetti: “in Francia non si vedono che

³⁸ C. Duclos, *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, chap. IX, in *Moralistes français*, Paris, Didot, 1836, p. 703.

³⁹ Per scrupolo filologico (e a testimonianza di una certa vaghezza terminologica), è d’uopo rammentare tuttavia che per Voltaire *sens commun*, come pure *ben sens*, può acquisire un valore negativo, in quanto esso “non significa che buon senso, ragione grossolana, ragione agli esordi, nozione primaria di idee ordinarie, stato intermedio tra stupidità e intelligenza (*esprit*)”, secondo quanto si legge alla voce “Sens commun” del *Dictionnaire philosophique*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. XX, p. 417; si tenga presente invece che alla voce omonima (*ibid.*, pp. 334-336) Voltaire non parla di *raison* come di una funzione normativa del pensiero metafisico, ma la assume molto concretamente nell’accezione dell’“aver ragione”.

contraddizioni: gli attori vengono mantenuti dal re e scommunicati dal prete⁴¹. I magistrati indicono il carnevale, e i religiosi si flagellano per chiederne perdono a Dio”. Altrove aggiunge: “Seguito delle contraddizioni: Gesù Cristo inviò espressamente i propri apostoli per scacciare i demoni [*Luc.* 10, 17], e le ordinanze in Francia e in Inghilterra vietano di credere agli indemoniati. Grossi libri scritti per dimostrare che siamo infelici e che tutto quaggiù annuncia l’ira di Dio; grossi libri per dimostrare che tutto annuncia la sua bontà. Musica di chiesa: cercare il piacere dei sensi nei riti di un culto stabilito per combatterli”. Oppure prende nota di alcuni “costumi bizzarri”, quali il “diritto della coscia [*droit de cuissage*⁴²], *coxae aut praelibationis*, appartenente ancora all’abate di Corbie, che lo rivendica”, oppure l’usanza secondo cui “a Spire, i canonici sono obbligati a saltare al di là di un masso coperto con il tocco”. Né manca di registrare qualche autorevole superstizione, tratta da un’opera imprecisata: “San Tommaso d’Aquino dice che una ragazza rimase incinta del proprio padre per essersi immersa nel suo stesso bagno”. E, oltre al diletto, l’insegnamento fornito a Voltaire da questa buffonesca parata di stramberie è ancora una volta quel relativismo rassicurante descritto da Barthes: “le stupidaggini dei popoli non sono sempre le stesse: se noi abbiamo il latte della Vergine, ad Argo veniva mostrato l’albero al quale Io venne legata”.

È tuttavia necessario ribadire che, per quanto “appartengano alla natura”, tali stravaganti assurdità, superstizioni e pregiudizi sono comunque solo la conseguenza di un errato, improprio o insufficiente, uso della facoltà intellettuali: esse scomparirebbero il giorno (che mai giungerà) in cui

⁴⁰ Questa, come tutte le citazioni precedenti, è tratta dalla voce “Contradictions” del *Dictionnaire philosophique*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. XVIII, p. 251.

⁴¹ Voltaire, come tutto il suo secolo, amò follemente il teatro, e trovò sempre scandaloso il trattamento riservato dalle autorità religiose agli attori dopo la morte; nel 1730, in occasione della sepoltura in una fossa comune di Adrienne Lecouvreur, cui era legato da sentimenti di amicizia e ammirazione, Voltaire compose una poesia vibrante di indignazione, alcuni versi della quale suonano: “*Quand elle était au monde, ils soupiraient pour elle; / J’ai les ai vus soumis, autour d’elle empressés: / Sitôt qu’elle n’est plus, elle est donc criminelle! / Elle a charmé le monde, et vous l’en punissez [...]. Ah! verrai-je toujours ma faible nation, / Incertaine en ses vœux, flétrir ce qu’elle admire; / Nos mœurs avec nos lois toujours se contredire; / Et le Français volage endormi sous l’empire / De la superstition?*”, *La mort de Mlle Lecouvreur, célèbre actrice*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. IX, pp. 369-370.

tutti gli uomini facessero finalmente un uso corretto della propria ragione. In un'altra nota appuntata in uno dei suoi quaderni Voltaire scriveva: "non c'è ancora abbastanza intelligenza (*esprit*). Deve ancora venire il tempo in cui se ne abbia tanta da non dover più scrivere libri"⁴³. Tanto è vero che "persino i più grandi genî possono rivelare uno spirito distorto (*esprit faux*) a proposito di un principio accolto senza esame: Newton aveva lo spirito molto distorto quando commentava l'*Apocalisse*"⁴⁴.

D'altronde Voltaire stesso poteva permettersi il lusso di qualche occasionale e clamorosa *bevue*, come nel caso della diatriba celeberrima, e molto indicativa del suo modo di ragionare, che ebbe con Maillet, e in seguito soprattutto con Buffon che condivideva le teorie di quest'ultimo, sull'origine dei fossili di pesci e di conchiglie rinvenuti in certe zone alpine. Addotti dai difensori della religione rivelata come prove della storicità del diluvio universale, Voltaire in una dissertazione accademica del 1746 si rifiutava di accettarli come tali e negava il fatto, sostenendo, tra altre ipotesi, che le conchiglie ritrovate a quelle altitudini e a quella distanza dal mare avrebbero potuto esservi state portate, e abbandonate, dalle "innumerevoli folle di pellegrini e di crociati" che, di ritorno dalla Terra Santa, riattraversavano i passi alpini. Qualunque congettura, per quanto fantasiosa, era preferibile alla dogmatica affermazione della storicità del racconto biblico. La domanda (retorica) che egli poneva ai suoi avversari era infatti: "qualunque opinione o errore si abbracci, queste conchiglie dimostrano forse che l'intero universo è stato sconvolto da cima a fondo?"⁴⁵. La polemica contro gli idoli del dogmatismo avrebbe però condotto Voltaire a rifiutare anche l'ipotesi (scientifica, benché erranea per gli odierni geologi) di una evoluzione geologica elaborata successivamente, nel 1749, da Buffon nella *Théorie de la terre*, dove anzi, ignorando l'identità dell'autore della dissertazione bolognese di Voltaire apparsa anonima, egli

⁴² Voltaire dedica una voce del *Dictionnaire philosophique* a "Cuissage ou culage" (in *Œuvres complètes*, cit., vol. XVIII, pp. 299-300), che sarebbe "il diritto che il feudatario aveva di infilare la gamba dentro il letto della novella sposa la prima notte di nozze".

⁴³ Questa citazione e quelle che precedono sono tratte da *Voltaire's Notebooks*, a cura di T. Besterman, Genève, Publications de l'Institut Voltaire, 1952, pp. 216, 221-222, 388, 408, 332 e 278.

⁴⁴ Voltaire, voce "Esprits faux" del *Dictionnaire philosophique portatif*, cit., p. 183.

irride l'assurdità di simili opinioni ("perché [l'autore] non ha aggiunto anche che sono state le scimmie a trasportare le conchiglie sulla cima delle alte montagne in cui gli uomini non possono abitare?"), e si meraviglia che "persone illuminate, che si vantano anche di conoscere la filosofia, abbiano ancora idee così false a tal proposito"⁴⁶.

Malgrado sporadiche, parziali e ambigue ritrattazioni⁴⁷, Voltaire ribadì in più circostanze le proprie posizioni a proposito di quella che continuava ad apparirgli una *étrange imagination*⁴⁸, benché in realtà lo stesso Buffon intendesse sostenere una teoria delle "cause attuali", elaborata proprio al fine di confutare quelle ipotesi sull'origine della superficie terrestre che presupponevano "cause il cui effetto sia raro, violento, improvviso", che è un modo elegante per non parlare esplicitamente del diluvio biblico: esse devono essere escluse "perché non appartengono al cammino consueto della natura", mentre "i fenomeni di tutti i giorni, i movimenti che si succedono e si rinnovano senza interruzione, le operazioni costanti e sempre ripetute, queste sono le ragioni che noi dobbiamo prendere in considerazione"⁴⁹. Un tempo, in una lettera a Helvétius, Voltaire aveva creduto di fare ironico sfoggio di falsa modestia dichiarandosi l'*enfant perdu* di un partito che riconosceva in Buffon la propria guida, e di cui egli non era che "uno di quei soldati che si battono generosamente senza capire troppo bene gli interessi del loro principe"⁵⁰; trent'anni più tardi, l'*enfant perdu* venne tradito dal proprio stesso *esprit*. Da un lato Voltaire, in quanto *homme de goût*, aveva in sospetto la teoria di Buffon poiché gli appariva un *système*⁵¹, e come tale fondata su una coerenza meramente logica, sovente a scapito del buon senso e ineluttabilmente destinata ad assumere atteggiamenti dogmatici; non ammetteva che certi

⁴⁵ Voltaire, *Dissertation sur les changements arrivés dans notre globe et sur les pétrifications qu'on prétend en être encore les témoignages*, in *Œuvres complètes*, cit., 1879, vol. XXIII, pp. 222-223; si tratta di una dissertazione originariamente redatta in italiano e inviata all'Accademia di Bologna.

⁴⁶ G.-L. Leclerc de Buffon, *Storia e teoria della terra* (seconda dissertazione), in *Storia naturale*, Torino, Boringhieri, 1959, p. 211; cfr. altresì la nota relativa alle pp. 550-551.

⁴⁷ Cfr. Voltaire, *L'Homme aux quarante écus*, apparso nel 1768, in *Romans et contes*, cit. pp. 327-329.

⁴⁸ Voltaire, *Des singularités de la nature* [ca. 1768/69], in *Œuvres complètes*, cit., 1879, vol. XXVII, p. 140; cfr. altresì *Les Colimaçons du Révérend Père L'Escarbotier par la grâce de Dieu capucin indigne, prédicateur ordinaire et cuisinier du grand couvent de la ville de Clermont en Auvergne* [ca. 1768], in

“fisici si mettano sempre senza scrupoli al posto di Dio, e [...] creino un mondo con le parole. Nulla è più facile che formare montagne per mezzo di maree e pietre calcaree per mezzo di conchiglie”⁵². D’altra parte, come Flaubert ebbe a osservare commentando la voce “Coquilles” del *Dictionnaire philosophique* in cui si ritrovavano queste *bevues*⁵³, se Voltaire era disposto ad assumere un tono scettico nei confronti della questione posta dall’incerta esistenza degli ermafroditi (dichiarando di non voler affermare nulla, e limitandosi a dubitare), le conchiglie lo inducevano irresistibilmente a prendere posizione, benché non dovesse avere maggiori competenze geologiche di quante ne possedesse in materia di fisiologia o di anatomia, e quindi “si è tanto [beffato] del diluvio, delle conchiglie, ecc. È che riguardo alla questione del diluvio egli aveva contro di sé la Bibbia, mentre [nel caso degli ermafroditi] non aveva nulla contro di sé — e si poteva tranquillamente abbandonare alla vastità della propria intelligenza (*esprit*)”⁵⁴. Ma non fu soltanto l’impeto polemico a indurre in errore Voltaire. Per quanto riconoscesse di essersi espresso *d’un ton un peu goguenard*, egli, in nome di una ragione disposta a credere solo a ciò che sembrava plausibile al *bon sens*, si mantenne comunque fermo nelle proprie opinioni, “perché — come si ostinava ad affermare — l’impossibilità che il mare abbia formato le montagne mi risulta dimostrata”, giungendo così a negare, per la sua apparente paradossalità, una teoria induttiva fondata proprio su quei princìpi positivi che caratterizzavano il pensiero illuminista sotto la cui egida egli conduceva la propria lotta contro l’*Infâme* e le sue mistificazioni. Ma poi, con olimpica disinvoltura, sapeva troncare la discussione, dichiarando di non volere tuttavia “guastare i propri rapporti con Buffon per una questione di conchiglie”⁵⁵. L’amore della polemica sentita come una missione intellettuale e morale poteva talvolta condurre su false posizioni, ma questo non

ibid., particolarmente pp. 220-222.

⁴⁹ G.-L. Leclerc de Buffon, *op. cit.*, pp. 75-76.

⁵⁰ Lettera del 3 ottobre 1739, in *Correspondance*, cit. 1977, vol. II, p. 253.

⁵¹ Cfr. lettera a Federico II di Prussia del 20 agosto 1770, in *ibid.*, 1986, vol. X, p. 390.

⁵² Lettera del 26 ottobre 1771 a Claude Bourgelat, in *ibid.*, p. 851.

⁵³ In realtà questa voce riproduceva alcuni capitoli (XII, XIII, XV, XVI, XVII, XVIII) delle già menzionate *Singularités de la nature*.

bastava a turbare la fiducia nei confronti dell'*esprit*.

Un autore minore come Didier-Pierre Chicaneau de Neuville, in un *Dictionnaire philosophique*, apparso nel 1751, che costituisce una sorta di sintesi divulgativa del nuovo pensiero "filosofico" (poco originale, e per questo tanto più esemplare), distingueva tra *stupidité*, intesa come "un vizio degli organi", ossia "una lentezza nelle operazioni della mente" (in ciò analoga all'*imbecillité*), e *sottise* che invece era "l'espressione dell'ignoranza, unita alla presunzione"⁵⁶. Tale distinzione doveva essere corrente, poiché un cultore del *bon ton* come Paradis de Moncrif, preoccupato di descrivere i mezzi cui l'uomo di mondo deve ricorrere per risultare amabile in società, già la poneva, definendo "la differenza che c'è tra mancare di spirito ed essere stupido (*être sot*)": nel secondo caso, si tratta di "un'indigenza, malgrado cui si può essere amabili; l'altro è un torto volontario che il nostro orgoglio aggiunge alla miseria del nostro spirito, e che ci rende insopportabili"⁵⁷. Essa agirà implicitamente anche nei testi di Voltaire. In generale comunque, la stupidità, presa tra le carenze di un deficit organico (o culturale) e le tenebre dell'errore (superstizioso o ipocrita), si presenta come il rovescio, il negativo, l'altro rispetto all'*esprit*, nel quale si incarnano quei valori dell'intelligenza, della ragionevolezza, dell'arguzia in cui la società illuminata del XVIII secolo si riconosceva. È questa alterità che rendeva la *sottise* agli occhi di Voltaire un oggetto estraneo, quasi esotico, che poteva diventare di volta in volta bersaglio della sua indignazione o del suo stupore, i quali nascevano in lui da una inestinguibile curiosità: *nihil humanum...* E come tale essa poteva altresì divenire oggetto della sua ironia, la cui funzione era indubbiamente satirica, polemica, critica, ma al contempo educativa e correttiva. Qualsiasi notizia o aneddoto, per quanto testimoniassero della bizzarria, della stupidità e perfino della crudeltà degli uomini, pur suscitando il

⁵⁴ Si tratta di alcuni appunti di lettura di Flaubert rimasti a lungo inediti citati e commentati da C. Duckworth nell'articolo *Flaubert and Voltaire's Dictionnaire philosophique*, in "Studies on Voltaire and the eighteenth Century", 18, 1961, qui p. 160.

⁵⁵ Voltaire, *Défense de mon oncle*, chap. XIV, *Des montagnes et des coquilles* [1767], in *Œuvres complètes*, cit., 1879, vol. XXVI, pp. 405-409, qui p. 408.

⁵⁶ Citiamo dalla seconda edizione di D.-P. Chicaneau de Neuville, *Dictionnaire philosophique, portatif, ou introduction à la connaissance de l'homme*, Lyon, 1756, s. v., pp. 246 e 245, sull'*imbecillité* cfr. pp. 145-146; si tratta di un'opera che dovette avere un discreto successo, poiché in una decina d'anni conobbe in Francia almeno tre riedizioni (rivedute ed ampliate), e almeno altrettante traduzioni

suo sdegno e la sua collera, forniva pur sempre l'occasione per riflettere, e fungeva da stimolo all'esercizio dell'intelligenza, la quale, nel confronto con la stupidità, era comunque destinata a prevalere. E, per Voltaire, l'ironia fu senza dubbio la figura retorica più efficace per condurre questa lotta contro la stupidità e l'arretratezza dell'*Infâme*.

Il discorso ironico di Voltaire (e, volendo generalizzare, settecentesco) non avrebbe potuto funzionare, come figura retorica scatenante il riso e come spregiudicata strategia argomentativa, se non avesse potuto fare affidamento sulla convinzione — che a noi pare ormai un ottimistico pregiudizio — che il buon senso fosse *la chose du monde la mieux partagée*, quanto meno tra i suoi scelti lettori. In un celebre manuale di retorica moderno l'ironia in quanto troppo di parola viene definita come "l'uso del vocabolario partigiano della parte avversa, utilizzato nella ferma convinzione che il pubblico riconosca la incredibilità di questo vocabolario. La credibilità della propria parte risulterà quindi rafforzata tanto che, come risultato finale, le parole ironiche verranno intese in un senso che sarà completamente opposto al loro senso proprio"⁵⁸. L'antifrasi agisce sulle parole capovolgendone il significato senza alterarne la lettera. L'ironista sequestra impunemente le parole (nonché le opinioni) dell'avversario e le esibisce nella loro cruda letteralità: la loro condanna ne consegue senza possibilità di equivoci, come gli implacabili quesiti di Zapata dimostrano eloquentemente.

Come ha scritto Jankélévitch, "l'ironia non vuole essere creduta, vuole essere compresa". Essa funziona come "una menzogna che distrugge se stessa in quanto menzogna nell'atto di esser proferita, e demistifica il mistificato, e disinganna l'ingannato, o piuttosto lascia a questo sedicente ingannato gli strumenti per disingannarsi da sé"⁵⁹; bisognerebbe aggiungere che ciò è possibile in realtà soltanto se esiste già un pubblico, sia pure estremamente ristretto, disposto a comprenderla. In altri termini, per essere colta come tale, l'intenzione ironica presuppone quella ancorché elitaria "risonanza sociale" (secondo l'espressione di T. W. Adorno⁶⁰), su cui Voltaire poteva effettivamente fare affidamento.

L'ironia, per non negare se stessa, deve agire senza

italiane (nel 1756, 1765 e 1795).

⁵⁷ F.-A. Paradis de Moncrif, *Essais sur la nécessité et sur les moyens de*

dichiararsi. Infatti come puntualizza Adorno, “non appena aggiunge una parola di spiegazione, l’ironia si distrugge”. È richiesta una sorta di precomprensione, un previo consenso su ciò che si deve considerare risibile perché l’ironia possa adempiere la propria funzione critica e demistificante: “essa presuppone quindi l’idea di ciò che è di per sé evidente”; solo a questa condizione le è possibile cogliere e denunciare “il negativo [ovvero la falsità, l’ipocrisia, la stupidità, la falsa coscienza] confrontando il positivo con la sua stessa pretesa di positività”.

È risaputo che per l’ironista essere preso alla lettera costituisce una sorta di pena del contrappasso, che ne sancisce il fallimento. Voltaire fu uno scrittore ironico tanto felice che non corse mai questo pericolo: quando, per esempio, proclamava che “non c’è altra vera religione che quella che procura milioni al papa e cospicue elemosine ai cappuccini”⁶¹, è così chiaro che intende affermare il contrario, che nessuno ha mai potuto equivocare. Per Voltaire potrebbe forse valere quello che Walter Benjamin rilevava a proposito di un altro spietato autore satirico, Karl Kraus, le cui citazioni dai testi che egli intendeva criticare “non sono solo citazioni, ma qualcosa di più: sono occasioni teatrali di cui si serve il citante nei suoi smascheramenti mimici [...]. Strisciare dentro un altro: così si indica [con espressione tedesca], non per nulla, il grado più basso dell’adulazione, e questo è appunto ciò che fa Kraus: per distruggere”; osservazione ribadita successivamente anche da Elias Canetti, sempre a proposito del metodo polemico di Kraus: “la citazione, al modo in cui egli la usava, deponeva contro l’autore citato”⁶². Si potrebbe anzi credere perfino che soltanto nel caso di Voltaire questa autentica “citazione in giudizio” della parola altrui abbia realmente conseguito un qualche vistoso successo pratico.

L’ironista infatti esige, e postula come inequivocabile, quella irriducibile e immediatamente evidente diversità tra il proprio vocabolario e quello dell’avversario, la quale, quando vien meno, condanna il discorso ironico al “con-

plaire, II, Genève, 1738, p. 123.

⁵⁸ H. Lausberg, *Elementi di retorica*, § 232, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 128-129.

⁵⁹ V. Jankélévitch, *L’ironie*, Paris, Flammarion, 1979, p. 60.

⁶⁰ Questa, come tutte le successive citazioni adorniane, è tratta dall’aforisma intitolato *L’errore di Giovenale* in T.W. Adorno, *Minima Moralia*, § 134, Torino,

formismo”, ossia alla subalternità nei confronti dell’altrui codice linguistico, che l’ironista allora può soltanto parafrasare ma non sovvertire: il “conformismo” è il contrappasso che l’ironia deve patire quando viene presa alla lettera e il rovesciamento antifrastico non ha luogo, ossia quando, non riuscendo a smascherare la falsità e l’infondatezza del discorso dell’avversario, finisce con l’adeguarsi a esso, ricalcandolo. Un rischio dal quale per certo le circostanze storiche misero al riparo Voltaire: finché visse, e per parecchi decenni ancora dopo la morte, il suo digrignare i denti, la velenosità dei suoi strali satirici, la perfidia della sua ironia fecero tremare i suoi avversari⁶³. Stando a ciò che riferisce un suo biografo (meglio sarebbe dire agiografo) contemporaneo, pare che Voltaire dichiarasse, a proposito della campagna intrapresa contro i dogmi e le istituzioni della religione cristiana: “sono stanco di sentir ripetere che dodici uomini sono stati sufficienti per imporre il cristianesimo; ho voglia di dimostrare che uno solo basta per distruggerlo”⁶⁴. Se oggi possiamo ormai misurare malinconicamente quanta sicumera ci fosse in queste previsioni, tuttavia non si può certo affermare che, in vita sua, egli sia mai stato ridotto al silenzio o al conformismo: fino all’ultimo, l’ironia rimase per lui a buon diritto la “più forte delle armi”.

Per l’ironia voltairiana vale semmai ciò che più in generale osservava Adorno: “l’ironia è passata, ad intervalli, dalla parte degli oppressi, specialmente quando, in realtà, non erano già più tali”. Quando Voltaire intraprese la sua crociata, l’*Infâme* era invero un colosso vacillante sulle proprie fondamenta, rese incerte da un secolo di filosofia razionalista sempre meno rispettosa delle verità rivelate.

Einaudi, 1979, pp. 253-256.

⁶¹ Voltaire, *Instruction* [...] à frère Pédiculus, § XX, in *Mélanges*, cit., p. 1293.

⁶² W. Benjamin, *Karl Kraus* [1931], in *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 112-113, e E. Canetti, *Karl Kraus, scuola di resistenza*, in *Potere e sopravvivenza*, Milano, Adelphi, 1973, p. 41.

⁶³ Senza bisogno di rammentare le bennote opinioni dei grandi autori controrivoluzionari quali de Maistre, basti citare un testo come l’*Istruzione pastorale di Monsignor De Boulogne, vescovo di Troyes, sulla stampa de’ cattivi libri e particolarmente sulle nuove edizioni delle opere complete di Voltaire e di Rousseau*, Modena per gli eredi Soliani, Tipografi Reali, 1821, pp. 25 e 26, dove si rammenta l’episodio secondo il quale Luigi XVI, il “Re martire”, durante la sua prigionia, riferendosi alle opere di Voltaire e di Rousseau, avrebbe detto che “*questi due uomini avean perduta la Francia*”, e avrebbe potuto aggiungere — glossa il vescovo —: preparato il mio patibolo”; l’ira vescovile non può essere contenuta, e contro i due scrittori vengono scagliate parole definitive: *Anathema sit*.

Se aveva ancora l'autorità e la forza per scagliare anatemi e scatenare persecuzioni, non aveva però più quella per incutere rispetto: bastavano un sorriso a fior di labbra, uno sbadiglio di noia o un sospiro d'impazienza a minare la sacertà della religione e delle sue pratiche. I dogmi, i principi, i pregiudizi, gli arbitrii della religione positiva e dell'assolutismo non avevano più bisogno di essere confutati con capziose e caute dispute dottrinarie, celando le arditezze del libero pensiero dietro il lessico oscuro e convenzionale della metafisica, tra pareti di collegi. A metà del XVIII secolo, l'*Infâme* poteva essere chiamata per nome (e apertamente diffamata), poiché il fronte della lotta si era spostato; non si trattava più di confutarla, per un momento si sognò perfino di poterla schiacciare (*écraser*): "chi ha con sé il pubblico che ride, non ha bisogno di fornire dimostrazioni" (sempre Adorno).

Fu Karl Kraus, e gli intellettuali a lui contemporanei, che vennero invece tragicamente abbandonati dalla storia: al cospetto delle atrocità naziste, la cui efferatezza egli peraltro poté solo intravedere, l'implacabile "antropofago" (come apparve agli occhi di Benjamin) perdette tutta la sua *verve* ironica, e rimase ammutolito. L'ironista, che per definizione gioca con il linguaggio, occultandosi dietro di esso nel momento stesso in cui se ne serve per demistificarlo, viene privato di questa maschera (difensiva e offensiva) allorquando l'avversario sfonda apertamente il diaframma dell'ideologia e infrange la mediazione linguistica, trasformando le metafore della tradizionale oratoria politica in prassi cruenta: nella *Terza notte di Valpurga*, scritta nei mesi successivi alla nomina di Hitler al cancellierato, nel gennaio del 1933, Karl Kraus in una pagina memorabile dovette riconoscere che "se questi politici della violenza [con riferimento alla classe politica conservatrice di vecchio stampo] parlano ancora di 'mettere il coltello alla gola dell'avversario', di 'tappargli la bocca' oppure di 'mostrargli il pugno'; se vogliono intervenire ovunque 'con il pugno di ferro' o minacciare 'azioni inconsulte', allora c'è da sorprendersi se usano modi di dire che poi non realizzano alla lettera. Il governo, che 'vuole annientare brutalmente ogni individuo che gli si oppone' — lo fa realmente". L'infamia che Kraus era chiamato a smascherare non portava maschere: "questa rivendicazione del contenuto delle frasi si attua in tutte le locuzioni in cui un contenuto origina-

riamente sanguinoso o violento si era da tempo decantato acquistando un senso di offensiva puramente spirituale". E continua riferendo di un episodio accaduto in uno dei primi campi di concentramento in cui venivano rinchiusi gli avversari politici del nuovo regime nazista: un prigioniero, feritosi a una mano sbucciando patate, viene costretto a immergerla in un sacco di sale; l'espressione "spargere sale sulle ferite" è così diventata (o forse è tornata ad essere) una pratica concreta. L'ironista può solo tacere, poiché tutto ciò "è inimmaginabile, e invece è successo; e quindi la parola cessa di essere utilizzabile". Con il tracollo degli ultimi, stanchi rappresentanti di quella ideologia liberale che proprio Voltaire aveva contribuito a inaugurare, l'ironista si trovò esposto, e schiacciato, da un'"infamia" che, nella sua letteralità, non si lasciava più nominare. "Sarebbe bello se questo sangue fosse solo una metafora: il sangue del pensiero che accredita l'autenticità della parola. È una visione gorgonica: è il sangue fisico che comincia a sgorgare dalla crosta della lingua": le parole erano rimaste indietro rispetto ai fatti. Toccava ormai all'ironista conformarsi ai tempi, riconoscendo "l'impotenza di una contro-azione fatta con la parola sorta dallo spirito"⁶⁵.

Già da molto tempo invero, l'ironia aveva perduto la propria forza critica, rivelandosi pressoché inservibile come strumento d'azione e come arma polemica. A metà del XIX secolo, attorno al 1848, la borghesia, ovvero la nuova classe egemone affermatasi con la Rivoluzione, aveva già rivelato appieno la protervia reazionaria (e, all'occorrenza, repressiva) con cui sapeva perseguire i propri diritti — o privilegi —, e ormai solo individui al contempo goffi e tronfi come il farmacista Homais potevano ancora richiamarsi agli *immortels principes* de 89. L'*homme de lettres* non poteva più, come il giovane Voltaire rivolto agli aristocratici commensali della tavola del principe de Conti, chiedersi ad alta voce con impudente confidenza: "Siamo noi tutti principi o tutti poeti?"⁶⁶. Al contrario un autore come Flaubert, il cui destino fu non meno emblematico di quello di Voltaire, sarà, e accetterà di essere, l'idiota della famiglia; per lui l'artista non potrà che essere socialmente *une monstruosité, quelque chose hors nature*⁶⁷. E non scherzava quando fin da giovane

⁶⁴ T.-I. Duvernet, *Vie de Voltaire*, Paris, An V de la République [1797; I ed. 1786], p. 437.

si firmava *Gustavus Flaubertus bourgeoisophobus*: la sua arte si alimentò di solitudine, di sprezzo, di disgusto per la *bêtise humaine*, che non fu per lui un quadro cangiante, ma l'apocalittica *bestia triumphans*⁶⁸, che irresistibilmente lo tentava con le lusinghe di un buon senso nutrito di fiducia nel progresso e di *idées reçues*: “la stupidità e la grandezza dell'età moderna sono simboleggiate da una strada ferrata”⁶⁹.

La stupidità non era più allora errore od obnubilamento delle facoltà intellettuali o dell'*esprit*; era piuttosto il maturo prodotto della cultura di una classe (cui lo stesso Flaubert apparteneva) che non aveva saputo (o potuto) mantenere fede ai propri valori originari: che poi erano quelli dello stesso Voltaire, il quale per Flaubert rimase sempre addirittura *un saint*, nonché “il re del suo secolo, perché sapeva ridere — tutto il suo genio era questo e nient'altro”⁷⁰. Solo che Voltaire, agli albori del capitalismo, credette di essere arguto (e forse lo fu) dicendo che “non ci sono che gli operai che conoscano il valore del tempo: se lo fanno sempre pagare”⁷¹; a metà del secolo successivo invece un simile *bon mot* non sarebbe stato più soltanto un'imprecisione, nata dall'ignoranza delle più elementari leggi dell'economia politica, ma sarebbe divenuto ideologia *tout court*. A nessuno — e men che meno a un intellettuale — era più concesso ormai di ignorare che il sistema di produzione capitalistico per mantenersi e prosperare esige che il salario corrisposto per quella merce *sui generis* che è la forza-lavoro (la quale appunto “si misura con l'orologio”) sia destinato alla conservazione e riproduzione di questa, e che una parte

⁶⁵ K. Kraus, *La terza notte di Valpurga*, Roma, Lucarini, 1990, rispettivamente pp. 99-100 e 235.

⁶⁶ Citiamo da una traduzione settecentesca (Venezia, 1779) del *Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de la Henriade*, opera autobiografica in terza persona, che Besterman ritiene “certamente scritta da Voltaire di suo proprio pugno, o almeno da lui dettata, nel 1776 o nel 1775/76”, e che si può leggere in appendice a T. Besterman, *Voltaire*, Milano, Feltrinelli, 1971, qui p. 483; l'originale si legge in *Œuvres complètes*, cit., vol. I, p. 83.

⁶⁷ Lettera alla madre del 15 dicembre 1850, in G. Flaubert, *Correspondance*, cit., 1973, vol. I, p. 720.

⁶⁸ L'espressione apocalittica è di Oscar Wilde: “la stupidità è la *Bestia Trionfante* [sic!] che attira la saggezza fuori della sua caverna”, *The critic as artist*, in *Complete Works*, London-Glasgow, Collins, 1981, p. 1027.

⁶⁹ G. Flaubert, *Ricordi, appunti, pensieri intimi*, XXXV, in *Memorie di un pazzo*, Roma, Il Melograno, 1981, p. 110. Su ciò cfr. M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988, pp. 224-225.

⁷⁰ Cfr. rispettivamente la lettera già citata del gennaio 1860 ca. a Mme Roger des Genettes, in *Correspondance*, cit., vol. III, p. 72, e *Ricordi, appunti, pensieri*

del lavoro dell'operaio (che Marx chiama sopra-lavoro) non venga invece pagata affatto: è questo "il fondo sul quale sorge il plus-valore [...] per il quale il capitalista non paga nessun equivalente", e che gli garantisce il suo profitto a spese dell'operaio⁷². Nell'universale e cattiva mediazione imposta dal modo di produzione capitalistico, la stupidità si rivela funzionale all'ideologia, intesa nella sua accezione più propria, ossia come occultamento e dissimulazione dei reali rapporti tra gli uomini, e tra gli uomini e le cose, all'interno di questo sistema produttivo.

Flaubert sapeva che la *bêtise* borghese era una forma della falsa coscienza — la più ottusa, proterva e subdola. Per questo non poté riderne. Le citazioni che anch'egli raccolse nel suo "enciclopedico" e monumentale *Sottisier*⁷³ non sono curiosità amene, documenti di costumi remoti, bizzarri o *démodés*, come il *droit de cuissage* o le superstizioni registrate da Voltaire con divertita meraviglia. Le *idées reçues*, gli estratti che compongono l'*Album de la Marquise* o la miriade di ritagli di giornale che Flaubert raccolse, sono propriamente testimonianze a carico, che egli raccoglie e conserva con cura, onde poi produrle in quell'arringa d'accusa contro gli idoli della civiltà borghese che sarà *Bouvard et Pécuchet*: ma sul banco degli accusati sedeva lo stesso Flaubert. Egli era perfettamente consapevole di essere privo, diversamente da Voltaire, di quel punto di Archimede, esterno e distaccato, da cui poter giudicare i propri simili e se stesso: *Madame Bovary, c'est moi*. I suoi discendenti più lucidi e acuti non perderanno più questa consapevolezza: il cartesiano Monsieur Teste confessava di non sapere cosa fosse "la coscienza di uno sciocco, ma quella di un uomo intelligente (*homme d'esprit*) è piena di sciocchezze (*sottises*)", e l'ingegner Robert Musil riconosceva che "non c'è pensiero importante che la stupidità non sappia utilizzare. Essa è mobile in tutte le direzioni, e può indossare tutte le vesti della verità"⁷⁴. La stupidità non è più quello scarto, quel totalmente altro rispetto all'intelligenza, che garantiva

intimi, cit., p. 97.

⁷¹ Voltaire's *Notebooks*, cit., p. 221.

⁷² Al riguardo si rammentino almeno alcuni testi fondamentali di K. Marx: *Salario, prezzo e profitto*, Roma, Newton Compton, 1971, e *Lavoro salariato e capitale*, Roma, Newton Compton, 1972; nonché i *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, in *Opere filosofiche giovanili*, Roma, Ed. Riuniti, 1981, in particolare i capp. *Salario, Profitto del capitale e Il lavoro alienato*.

⁷³ Cfr. la nuova versione di *Bouvard e Pécuchet*, corredata dai materiali

a quest'ultima la sua superiorità: non è il contenuto di un pensiero erroneo, di una credenza infondata, di un pregiudizio ottuso, bensì un vizio costitutivo dell'intelligenza stessa quando questa viene posta al servizio di una razionalità meramente funzionale e formale, asservita alle necessità della produzione e del mercato. Probabilmente fu anche a causa di questa cocente consapevolezza (più o meno apertamente formulata) che l'*opus magnum* flaubertiano era destinato a rimanere incompiuto, inaugurando così una lunga tradizione: l'immane sfida di un Faust idiota, o di un Don Chisciotte senza illusioni, di ergersi solitario contro un'intera civiltà e di istruirne il processo non poteva che rivelarsi un'impresa spossante e inesauribile, ovvero fallimentare.

Da allora la situazione non è migliorata. L'ironia, come figura stilistico-retorica o, in senso lato, come sguardo disincantato sul mondo, non si è certo esaurita con Voltaire, ma l'infame stupidità che oggi essa avrebbe il compito di denunciare — per non dire schiacciare — ha raggiunto una complessità che sfugge alla comprensione intuitiva del *bon sens*, il quale, da parte sua, si è ridotto a mera *vox populi*, eterodiretta e accuratamente alimentata con i più triti luoghi comuni prodotti in serie dall'industria culturale. Nell'epoca del capitalismo avanzato non c'è arguzia che possa scalfire la compatta superficie dell'ideologia — un'ideologia che, massicciamente diffusa via etere, non cerca nemmeno di dissimulare (come ancora avveniva ai tempi di Marx) le contraddizioni, le iniquità e la falsità di un ordinamento sociale ed economico funzionale solo alla riproduzione del capitale. Gli effetti della razionalità tecnologica, perfetta nei mezzi e cieca nei fini, dell'irrazionalità regressiva delle ansie d'assoluto e delle psicosi collettive, del parossismo consumistico dell'Occidente, della miseria endemica di interi continenti, degli odii etnici che dilanano il villaggio globale, della recrudescenza dei fondamentalismi fideistici (certamente non solo islamici) vengono quotidianamente esibiti e riprodotti dai mezzi di comunicazione di massa: l'apocalisse viene annunciata con puntualità in televisione,

rimasti inediti, Milano, Garzanti, 1992, 2 voll.

⁷⁴ Rispettivamente, P. Valéry, *Monsieur Teste*, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 60 e R. Musil, *Sulla stupidità*, in *Sulla stupidità e altri scritti*, Milano, Mondadori, 1986, p. 257. In verità, già Chamfort alla fine del XVIII secolo aveva scritto qualcosa di analogo a proposito del carattere di un imprecisato M. de R...: "[Il] a beaucoup d'esprit, mais tant des sottises dans l'esprit, que beaucoup de

tutte le sere all'ora di cena, da graziose e sorridenti signorine. L'indignazione non può volgersi in ironia al cospetto di questo rutilante e abominevole spettacolo, non solo a causa della sua enormità (come sosteneva Barthes), ma perché (come argumentava con maggiore sottigliezza dialettica Adorno, plausibilmente memore delle pagine di Karl Kraus) "il *medium* dell'ironia, la differenza fra ideologia e realtà, è scomparso. L'ideologia si rassegna a confermare la realtà attraverso la duplicazione pura e semplice della stessa. L'ironia diceva di una cosa: questo è ciò che afferma di essere, ma ecco com'è in realtà; ma oggi, anche nella menzogna radicale, il mondo si fa forte del fatto che le cose stanno proprio così, e questa semplice constatazione coincide, per lui, con il bene. Non c'è fessura, nella roccia di ciò che è, su cui possa far presa l'artiglio dell'ironico".

L'ironia illuministica di Voltaire aggrediva, in nome dell'uguaglianza giuridica dei cittadini, della tolleranza e della libertà di pensiero e di parola, i privilegi di casta rivendicati come diritti divini e i pregiudizi fanatici gabellati per dogmi rivelati, e poteva semplificare il proprio pensiero per renderlo più icasticamente esprimibile in arguti *tours d'esprit* che oggi, come già a Gide, ci appaiono deliziosi esercizi di stile, un po' patetici nella loro eleganza, squisita e innocua. Voltaire ebbe ragione dei suoi *welches* e li costrinse a tributargli un'autentica apoteosi quando, pochi mesi prima di morire, fece il proprio ritorno a Parigi, dopo più di vent'anni di esilio: Flaubert, per non soccombere ai propri miti e onesti provinciali, dovette asserragliarsi nel proprio eremo di Croisset a combattere contro i fantasmi della stupidità e della letteratura. Voltaire non fu uno scrittore felice perché sconfisse i propri avversari (se fosse per questo dovremmo riconoscere piuttosto che in definitiva la storia finì per travolgere lui e i suoi ideali liberali): fu felice perché godette degli impagabili benefici della buona coscienza — e ciò d'altronde non fu per merito suo.

Dopo Flaubert, al contrario, per il letterato borghese "la letteratura non è una professione o una vocazione, ma una maledizione", come spiegava Tonio Kröger a Lisaweta Ivanovna, che per tutta risposta troncava bruscamente la discussione: "Lei è un borghese sulla strada sbagliata, un borghese che si è smarrito"⁷⁵. Tra stupidità e falsa coscienza *tertium non datur*: e questa è la miseria di Flaubert e della sua stirpe infelice.

UNA DIGRESSIONE SU *CANDIDE*

*Candide è il poema dell'esistenza
fortuita, poema amaro e durevole*
ALAIN

Quando, verso la metà del gennaio del 1759, cominciò a diffondersi per l'Europa un volumetto in-12°, intitolato semplicemente *Candide ou l'optimisme, traduit de l'allemand de Mr. le docteur Ralph*, l'anonimato, dietro cui l'autore intendeva celarsi, non dovette trarre in inganno nessuno. L'incomparabile *esprit de Voltaire* non poteva più essere dissimulato, poiché una ormai vasta produzione letteraria ed epistolare lo aveva reso celebre in tutta Europa. Già nel numero del primo marzo della *Correspondance littéraire*, che all'epoca il barone Friederich-Melchior Grimm redigeva quasi da solo, si annunciava a tutte le corti europee, cui essa veniva inviata manoscritta come bollettino delle novità culturali parigine, che "M. de Voltaire ci ha appena allietato con un romanzetto intitolato *Candide*". Può sorprendere la valutazione, ai nostri occhi, fortemente riduttiva che Grimm dà dell'opera: "Non bisogna giudicare questo lavoro con troppa severità: esso non sosterrebbe una critica seria". A questo cammeo filosofico, che oggi appare — al di là di ogni ragionevole dissenso — cesellato con perfetta maestria stilistica, mancherebbero invece secondo il recensore "l'ordine, la disposizione, la saggezza" e "quelle felici pennellate che si trovano in alcuni romanzi inglesi dello stesso genere"; al contrario vi si troverebbero "molte cose di cattivo gusto, altre prive di garbo, licenziosità e oscenità non coperte da quel velo di garza che le rende tollerabili"; ma non può non ammettere che la lettura dell'opera è "molto divertente"¹. E ciò che tuttavia sorprende maggiormente è che questa valutazione così riduttiva doveva essere condivisa molto

¹ F.-M. Grimm, D. Diderot et alii, *Correspondance littéraire*, 1 mars 1759, Paris, Garnier, 1878, vol. IV, pp. 85-86.

probabilmente da Voltaire stesso: la scelta dell'anonimato fu certamente una delle consuete misure precauzionali che egli non mancava mai di prendere — di solito invano — quando rendeva di pubblico dominio i propri scritti più compromettenti e audaci, che potevano incorrere — e di solito incorrevano — nella censura e nella condanna dei tribunali ecclesiastici. D'altronde era sua abitudine, “non appena si profilava il minimo pericolo”, disconoscere “su tutti i fogli pubblici” l'opera incriminata, *avec ma candeur et mon innocence ordinaires*, come dichiarava con allegra sfrontatezza².

Malgrado tutto ciò, non doveva essere solo una precauzione di circostanza a indurlo a dichiarare che *Candide* non era che una “scherzo da scolaro” o, addirittura, una *coïonnerie*³. Egli infatti mantenne questo atteggiamento di divertito distacco anche nei confronti di quasi tutta la propria produzione narrativa e pamphletistica. Quelli che sono diventati monumenti dello spirito settecentesco e modelli di stile, di arguzia e di *clarté* erano per Voltaire *bagatelles*, *rogatons* o *facéties*. Come è stato sottolineato, “dei maestri del XVII secolo e dell'insegnamento dei gesuiti, egli conservò la convinzione che la poesia possieda una bellezza e una dignità superiori alla prosa. Non sospetterà mai che venti righe di *Jeannot et Colin* o del *Pot Pourri* abbiano più valore, secondo i parametri dell'arte, di un intero canto della *Henriade*”⁴. Quando si cimentò per la prima volta con la prosa narrativa, Voltaire aveva già superato i cinquant'anni e il suo secolo già lo celebrava come l'autore di uno sterminato poema epico in ottava rima e di argomento storico (l'*Henriade*, che veniva reputato degno di reggere il confronto con quelli di Tasso e di Ariosto) e di numerose tragedie, da *Œdipe* a *Mérope*, da *Zaïre* ad *Alzire*, rigorosamente conformi alle tre sacre unità aristoteliche e composte di impeccabili, implacabili alessandrini, di una regolarità che al nostro orecchio post-romantico risulta difficile distinguere dalla piattezza e dalla monotonia. In esse il Settecento credette di riconoscere la prosecuzione dei fasti del teatro tragico del *Grand Siècle*, e in effetti queste composizioni

² Lettera a d'Alembert del 19 settembre 1764, in Voltaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1981, vol. VII, p. 844.

³ In due lettere a Jacob Vernes scritte tra febbraio e marzo 1759, in *ibid.*, 1980, vol. V, pp. 377 e 420.

⁴ G. Lanson, *Voltaire*, Paris, Hachette, 1906, p. 89.

posseggono certamente tutto quello che serve per definirle come ineccepibili prodotti del gusto classico, in ritardo di un secolo: ciò di cui difettano è soltanto ciò che più conta per noi, ossia l'*esprit de Voltaire*, che in esse — come per un maleficio — sembra essersi volatilizzato e dileguato.

Tra i primi, La Harpe, riferendosi alla produzione narrativa voltairiana, ha osservato come “nessuno abbia conosciuto meglio l'arte di volgere in scherzo la ragione. Voltaire conversa con i propri lettori, facendo credere loro di possedere tutto lo spirito che egli fornisce, tanto le idee che dissemina in abbondanza si offrono sotto una luce chiara e con un aspetto piacevole”⁵. Di ciò Voltaire era perfettamente consapevole: da uomo di mondo, egli conosceva, e praticava con somma finezza, la sottile arte della conversazione. Egli era per di più convinto che la sua stessa lingua, “il francese, a causa dell'andamento naturale di tutti i suoi costrutti e anche della sua prosodia, [fosse] più adatta di ogni altra alla conversazione”. È proprio questa conversevole *marche naturelle* che segna il ritmo della sua prosa narrativa, così come sui paradigmi della *regularité, clarté et élégance*⁶ si conformano le sue scelte lessicali e l'elocuzione.

Candide non fa eccezione; in esso, anzi, tutte queste qualità paiono trovare una sintesi, perfetta per equilibrio e densità. La naturalezza e la facilità di questa sintesi tra eleganza e precisione, rapidità e acume, poterono essere raggiunte solo in virtù di un'arte raffinata capace di conciliare il rigore argomentativo con la levità della conversazione. Come genere letterario infatti, il *roman philosophique* presenta una peculiare difficoltà: esso, come sottolineava Condorcet, “ha la sfortuna di sembrare facile, invece esige un talento raro, quello di saper esprimere in una battuta, in un lampo di fantasia, o attraverso gli avvenimenti stessi del romanzo, i risultati di una profonda filosofia, senza smettere di essere naturale, senza smettere di essere vero [...]. Si deve essere filosofo, senza sembrarlo”⁷.

Le mirabolanti e inverosimili avventure di *Candide*, senza diventare fredde allegorie o simboli veri e propri,

⁵ J.-F. La Harpe, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne* [I ed. 1799], Paris, Didier, 1834, t. II, p. 706.

⁶ Voltaire, voce “Langues”, in *Œuvres complètes*, ed. Moland, Paris, Garnier, 1879 [rist. an. Nendeln, Kraus reprints, 1967], vol. XIX, pp. 558 e 561.

⁷ N. de Condorcet, *Vie de Voltaire*; citiamo da un'edizione londinese del 1791 [I ed. 1787], t. I, p. 147.

sono figure o episodi che, prive di spessore realistico e psicologico e come ritagliate *en silhouette*, si offrono quali bersagli ai dardi satirici della critica di Voltaire. Egli così può colpire in effigie i pregiudizi e la stupidità della propria epoca con battute che presto divennero proverbiali: si pensi al grido entusiasta — *mangeons du jésuite!* — con cui i primitivi Orecchioni catturano Candide, credendolo un gesuita del Paraguay, o l'ironico commento sull'Inghilterra, di cui tuttavia Voltaire ammirava la costituzione e la libertà politica, e dove di recente era stato ingiustamente condannato a morte per alto tradimento l'ammiraglio Byng, sconfitto alle Baleari dal duca de Richelieu: "in questo paese è giusto uccidere di tanto in tanto un ammiraglio per incoraggiare gli altri"⁸.

Da questo punto di vista, *Candide* conferma alla lettera l'affermazione secondo cui "lo spirito di Voltaire è uno stile": esso in effetti è un modo di vedere, interpretare e rappresentare il mondo e le umane cose, e la lingua che egli usa così agilmente ed elegantemente non ne è che il mezzo espressivo più adeguato o, avrebbe detto Voltaire, più naturale: "in una società [come quella settecentesca] che non conosce puritanesimo né religione, il garbo — la ragione stessa diviene garbo — permette il sorriso e il riso che prendono le distanze dal sentimento, la cui espressione diretta sarebbe disdicevole ed esorta a procedere rapidamente — come un dardo o un colpo di stiletto — per non annoiare"⁹.

A questa ragione garbata e sorridente parve intollerabile, dopo il disastroso terremoto avvenuto a Lisbona il giorno di Ognissanti del 1755, che la teologia e la metafisica potessero proclamare con sicumera che in questo mondo "tutto è bene". La prima, immediata reazione di Voltaire si cristallizzò nei freddi alessandrini in rima baciata del *Poème sur le désastre de Lisbonne*, nel quale, in un profluvio di vocativi e domande retoriche, egli esprimeva i propri dubbi sulla fondatezza dell'ottimismo metafisico di Leibniz, e di Alexander Pope, che se n'era fatto divulgatore nel suo *Essay on Man* in versi (I, 294). Per una civiltà ormai completamente secolarizzata, priva di ansie di trascendenza e ancora

⁸ Voltaire, *Candide*, in *Romans et contes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1958, pp. 186 e 214.

⁹ Y. Belaval, *L'esprit de Voltaire*, in "Studies on Voltaire and the XVIII century", XXIV, 1963, p. 144.

fiduciosa nella forza della ragione e dell'industriosità umane, come quella cui Voltaire apparteneva e che incarnava in modo eminente, la miseria, il dolore, la morte cieche e gratuite erano uno scandalo contro natura o contro Dio (che il deismo settecentesco tendeva a confondere tra loro). Voltaire già nel 1722 scriveva che "la grande e unica cura che si deve avere è di vivere felici"¹⁰; gli anni e la conoscenza del mondo non modificheranno in lui questa convinzione, la quale peraltro era quella di tutto il suo secolo, stimolato da una inestinguibile *soif de bonheur* (Sainte-Beuve).

Con *Candide*, Voltaire pronunciò la propria definitiva sentenza: nell'ottimismo filosofico Voltaire scorgeva non solo un mero, acquiescente fatalismo, inteso a scoraggiare ogni umana attività in nome della provvidenziale immutabilità dell'esistente, ma anche una delle solite imposture della "metafisico-teologo-cosmologonologia", ovvero un "romanzo metafisico" che egli sentiva come un oltraggio al *bon sens* e alla ragionevolezza, il quale aggiungeva alle "tante miserie e orrori [del mondo] l'assurda furia di negarle"¹¹.

Non dovrebbe nemmeno esserci bisogno di dire che la teodicea leibniziana ha poco in comune con l'idolo polemico che Voltaire eresse come bersaglio dei propri strali. Come un Giobbe imparruccato e incipriato, Voltaire si trovò a imprecare levando il suo pugno scheletrico contro il cielo vuoto di dèi e la sua indignazione per l'irragionevole disarmonia di questo mondo individuò nell'ottimismo leibniziano la chimera metafisica su cui scaricare tutto il proprio sarcasmo e il proprio disprezzo.

Voltaire però rifiuta di impegnarsi in una disputa scolastica contro un sistema metafisico coerente come quello leibniziano; spostando il discorso su un diverso registro linguistico e concettuale, procede invece, più brutalmente, a demolirlo *par l'obsession d'un style* (R. Pomeau), ossia per mezzo dello stile ironico del suo *esprit*, contro il quale nessuna coerenza sembra poter resistere. Un intero sistema filosofico viene così incarnato dalla patetica figura di Pangloss, precettore di Cunégonde al castello in Vestfalia e maestro di Candide, ortodosso propugnatore delle idee lei-

¹⁰ Lettera a Mme M.-M. du Moutier de Bernières, ca. aprile 1722, in *Correspondance*, cit., 1977, vol. I, p. 76.

¹¹ Voltaire, *Il faut prendre parti, ou le principe d'action*, XVI, [1772], in *Oeuvres complètes*, cit., vol. XXVIII, p. 537.

bniziane, che egli, ripetendo in ogni circostanza e dinnanzi a qualsiasi sciagura, trasforma in risibili *slogans*.

Forse per la prima, e certamente per l'ultima, volta nella storia della filosofia e della letteratura si è ricorsi in *Candide* alla più aperta comicità per affrontare uno dei temi meno ridicoli e divertenti che abbiano inquietato le indagini dei filosofi: la inconcepibile presenza del male in un mondo creato da un Dio benigno. La teodicea si trasforma in un'irresistibile farsa, in cui i personaggi, le peripezie, i *gags*, si susseguono a un ritmo frenetico. Dopo aver deliberatamente assunto uno stile che l'*ars poetica* classica avrebbe definito *humilis*, Voltaire non lo abbandona più e ogniqualvolta le dolorose avventure dei protagonisti potrebbero indurre il lettore a sentimenti di compassione o malinconia, egli ne raffredda l'istintivo impulso empatico (tipico dei lettori di *romances*) con una qualche battuta spietatamente comica. Quando Cunégonde, per esempio, ritrova momentaneamente Candide, sfuggito alle torture dell'Inquisizione, e, come un'eroina da romanzo, gli riferisce dell'oltraggio patito a opera di un soldato dell'armata bulgara, che durante la guerra ha devastato il castello, uccidendo i suoi genitori, e della resistenza opposta poi alle brame del suo nuovo padrone ebreo, la morale che ella trae dalla vicenda è che "una donna onorata può venir violentata una volta, ma la sua virtù ne esce rafforzata" (cap. VIII). La paradossalità di questa conclusione, che ricorda quella di certi *nonsense* di Congreve, rende impossibile al lettore ogni sentimento compassionevole. Nel breve volgere del primo paragrafo del terzo capitolo, si parla di una battaglia tra "bulgari e abari", in cui si trova coinvolto anche Candide, arruolato nell'armata "bulgara" dopo essere stato cacciato dal castello, e nella quale prima "la fucileria strappò dal migliore dei mondi" diecimila uomini e poi "la baionetta fu la ragion sufficiente" della morte di altre migliaia. Nel paragrafo successivo, con la stessa brevità, Voltaire evoca le conseguenze della guerra, prima fra tutte un *Te Deum* di ringraziamento e lode tributato a Dio da entrambi i re in conflitto. L'assurdità della cruenta guerra dei Sette Anni viene esibita e denunciata in due paragrafi elegantemente concisi e scintillanti di spirito.

La brutalità e la follia degli uomini suscitavano in Voltaire una indignazione, che gli procurava febbri nervose in occasione di ogni anniversario della notte di San Bartolomeo, ma che non trasgrediva tuttavia le forme compite dello

stile e dello spirito. Questo, in quanto stile, presuppone ed esige lucidità e distacco nei confronti della realtà: lo stile poté così diventare un filtro, uno schermo che permise a Voltaire di figgere lo sguardo nel cuore tenebroso del male e dell'orrore senza rimanerne impietrito.

L'ironia con cui Voltaire capovolge in briosa fantasmagoria il funesto *grand guignol* della vita umana e della storia è il contrario del cinismo, poiché nasce dall'indignazione e dall'urgenza di comprendere; e se Voltaire non volle concedere nulla al facile sentimento della compassione, fu perché sapeva che questa indignazione doveva mutarsi in intelligenza, in pacata riflessione per poter essere proficua: a suscitare pietà e terrore bastavano il sublime tragico e i *romans larmoyants*. Che poi, una volta infranta ogni trascendenza, sede di valori eterni e di eterne ricompense, la ragione di Voltaire vacillasse dinanzi al male, il quale, ridotto a dato brutto, si imponeva in tutta la sua insensata accidentalità, non era cosa che potesse indurlo a una nichilistica disperazione. Il temperato pessimismo voltairiano investiva anche la ragione stessa, dei cui limiti egli era consapevole: la confutazione della teodicea leibniziana che egli riprese nel *Dictionnaire philosophique portatif* si chiude con una franca ammissione: “*non liquet*: la cosa non è chiara”¹².

Quanto di questo mistero rimane inesplicito e inesplicabile non turba eccessivamente Voltaire, poiché ciò che egli cercava demolendo il sistema leibniziano non era l'erezione di un altro sistema alternativo a questo, bensì piuttosto un modo di vivere, una saggezza pratica che riuscisse a superare il tragico contrasto tra l'aspirazione alla felicità e l'impossibilità di conquistarla definitivamente in questo mondo, tra il proprio egoistico benessere e la consapevolezza dell'universale infelicità, tra l'istinto di autoconservazione e le responsabilità nei confronti degli altri, tra l'esigenza di nutrire la speranza che un giorno le cose possano migliorare e la certezza che tale speranza è irragionevole, tra “le convulsioni dell'inquietudine e la letargia della noia” (cap. XXX); una saggezza laica che, senza ricorrere a quelle che per Voltaire erano chimere metafisiche, fosse in grado di giustificare quell'amore che

¹² Voltaire, voce “*Bien (tout est bien)*”, in *Dictionnaire philosophique portatif*, Paris, Garnier, 1961, p. 60.

lega ogni animale (e quindi anche l'uomo) alla propria esistenza: “questa ridicola debolezza — come dice la vecchiaia a conclusione del racconto delle proprie diavventure, che tiene a Candide e Cunégonde mentre fuggono in nave verso Buenos Aires (cap. XII) — forse è uno dei nostri impulsi più funesti: c'è infatti nulla di più stupido del voler portare in continuazione un fardello di cui ci si vorrebbe sempre sgravare? di provare orrore per la propria esistenza, e di aggrapparsi a essa? e infine di accarezzare, finché non ci abbia mangiato il cuore, il serpente che ci divora?”. Voltaire non pretende che la risposta offerta da questa saggezza sia definitiva: la saggezza che egli persegue non è altro che il costumato *savoir vivre* dell'uomo di mondo, che sa come adeguare il proprio comportamento alla fatale mutevolezza delle umane cose e che anche un *bon mot* ben tornito può rincuorare.

La soluzione come egli la formulò in *Candide* è celeberrima: “Bisogna coltivare il proprio giardino”. Sono queste forse le uniche parole del romanzo che non celino alcuna venatura ironica: anche il paese d'Eldorado — dove Candide capita insieme a Cacambò, fuggendo dal Paraguay governato dai gesuiti, e del quale presto si stanca perché “in esso non c'è Mlle Cunégonde” (cap. XVIII) —, in tutta la sua perfezione, sembra infatti più la caricatura del chimerico Regno dei Cieli o dell'utopica Città del Sole che il suo vero ideale di vita — tanta beatitudine alla lunga annoia. Pangloss approva questa soluzione, ma, obbedendo alla propria natura di ragionatore, vuole fondarla e dimostrarla *more philosophico*, e quindi continua a sostenere che, se la *petite société* si è potuta infine riunire sulle coste del Bosforo, il motivo è che “tutti gli eventi sono tra loro connessi nel migliore dei mondi possibili”, ecc. ecc. Candide però, come Voltaire, non ha più voglia di discettare; e quindi, per quanto “ciò sia ben detto”, quello che conta ormai sono solo i fatti: la cura del proprio giardino. Al derviscio che, incurante se esistano il bene e il male, retoricamente domanda se, “quando spedisce un vascello in Egitto, Sua Altezza si preoccupi che i topi vi stiano bene”, Pangloss chiede che cosa dunque si debba fare: la risposta è perentoria — “Startene zitto”. Anche da Martin, cui aveva offerto un saggio di arte deduttiva, dimostrandogli che “quando l'uomo fu posto nel giardino dell'Eden, vi fu posto *ut operaretur eum*, perché lavorasse; il che prova che l'uomo non è nato per il riposo”, Pangloss

riceve come al solito una brusca replica: “Lavoriamo senza ragionare; è il solo modo di rendere la vita sopportabile”. Pangloss e il suo *esprit de système* vengono ridotti al silenzio da una saggezza operosa, disposta a rinunciare a capire ciò che travalica le possibilità di comprensione del *bon sens*, concreto e positivo.

Nel frattempo tuttavia, da quando, due secoli e mezzo fa, Candide e compagnia si sono rifugiati nel loro *hortus conclusus*, la dialettica immanente all'illuminismo ne ha capovolto la ragione strumentale, meramente conforme allo scopo, in cieca efficienza; il progresso ha fornito mezzi di distruzione sempre più orrendi agli uomini — sulla cui natura peraltro né Martin né Voltaire si facevano illusioni (“Se gli sparpieri hanno sempre lo stesso carattere, perché mai volete che gli uomini mutino il loro?”, cap. XXI); “lavorare senza ragionare” aumenta forse la produttività dell'operaio alla catena di montaggio, ma ciò non contribuisce di certo alla realizzazione della sua felicità, ed è solo una macabra irrisione dire che “il lavoro rende liberi”; i lumi della ragione hanno finito per accecare i turiferari del progresso: “l'intelligenza si trasforma immediatamente in stupidità di fronte al progresso regressivo. Al pensiero non resta altra comprensione che l'orrore dell'incomprensibile”¹³. Voltaire ha potuto volgere l'orrore in sorriso e il sorriso in pensiero, perché per lui il male era solo l'oscuro recesso non raggiunto (né forse raggiungibile) dai raggi della albeggiante ragione, e non il prodotto di questa stessa ragione accecata.

Voltaire e gli *honnêtes hommes*, che ne erano gli interlocutori, potevano contemplare lo spettacolo mondano — incontestabilmente composto in buona parte di violenze, disgrazie, infermità, atrocità e miserie — con il sobrio distacco di chi può, in modo altrettanto incontestabile, confidare sulla vivacità e l'acutezza del proprio spirito (se non sulla propria ragione), su un sistema di pratiche sociali e di convenzioni culturali che il tempo e il *bon sens* hanno forgiato e codificato, sulla pregiudiziale convinzione che un uomo colto, raffinato e intelligente sappia coltivare meglio di altri il proprio giardino. Frattanto però questo giardino si è ridotto a pochi metri di verde condominiale, ed è cintato da un muro con in alto cocci aguzzi di bottiglia: più che a un *buen retiro* assomiglia al cortile di un carcere. Del con-

¹³ T.W. Adorno, *Minima moralia*, § 92, Torino, Einaudi, 1979, p. 166.

¹⁴ Voltaire, voce “Frvolité” del *Dictionnaire philosophique*, in *Œuvres*

siglio del vecchio patriarca di Ferney — “Mortali, volete sopportare la vita? obliate e divertitevi”¹⁴ — non sappiamo che farcene, poiché oggi la frivolezza non è altro che la maschera ridente del cinismo trionfante: la domanda che ci assilla non è più quella cui cercava di rispondere la teodicea leibniziana — *si Deus est, unde malum?* —, bensì quella posta da un personaggio di *En attendant Godot* — “Dormivo forse mentre gli altri soffrivano?” —, e il nostro silenzio di fronte a questa domanda testimonia solo della nostra atterrita impotenza.

Valéry, a duecentocinquant’anni dalla nascita di Voltaire, mentre l’Europa era ancora devastata dal flagello fascista, si chiedeva: “Dov’è il Voltaire che incriminerà il mondo moderno?”¹⁵. Non c’era, e non c’è, ovviamente; e non perché manchino gli ingegni: ciò che manca sono le parole e i *tour*s *d’esprit* per esprimere, con *régularité*, *clarté* et *élégance*, il proprio smarrimento e la propria vergogna.

complètes, cit., vol. XIX, p. 210.

¹⁵ P. Valéry, *Voltaire*, in *Variété*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1957, vol. I, p. 529.

L'INUTILE IRONIA. VOLTAIRE LETTORE DI *JULIE*, *OU LA NOUVELLE HÉLOÏSE*

Jean-Jacques est tout à fait fou.

J'en suis fâché.

VOLTAIRE A MELCHIOR GRIMM, 29 ottobre 1760

La raison me tue;

je voudrais être fou pour être sain.

J.-J. ROUSSEAU A DE LUC, 20 luglio 1764

Le polemiche tra sommi genii sono tutt'altro che rare nelle storie della letteratura, dell'arte o della musica: esse di solito, agli occhi dei posteri, paiono alimentarsi per lo più di malintesi, di grette invidie e di spirito di competizione. Anche le incresciose vicende che caratterizzarono l'annosa *querelle* tra Voltaire e Jean-Jacques Rousseau potrebbero essere ridotte a uno scontro di interessi di *coterie* o, dal punto di visto psico(pato)logico, all'inconciliabilità di personalità geniali, e come tali egocentriche, presuntuose, poco tolleranti dell'altrui fama, e nel caso specifico, per sovrammercato, permalose, isteriche, vanitose e ipocondriache¹.

Tra i molteplici motivi di interesse e di curiosità che questa movimentata polemica presenta, le *Lettres à M. de Voltaire sur la Nouvelle Héloïse, ou Aloïsia*² si offrono come

¹ Non v'è biografia dell'uno o dell'altro scrittore che non dedichi ampio spazio alla *querelle*: invecchiati, ma ricchi di documenti, possono essere consultati in proposito G. Desnoiresterres, *Voltaire et la société française au XVIII^e siècle*, Paris, Didier, 1875, vol. VI, *Voltaire et J.-J. Rousseau*, pp. 87-93 e G. Maugras, *Voltaire et J.-J. Rousseau*, Paris, Calman Lévy, 1886, pp. 126-143; su ciò cfr. R. Pomeau, *Voltaire en son temps*, Paris, Fayard-Voltaire Foundation, 1995, vol. II, parte IV, cap. X, *Voltaire et Rousseau: la rupture*, pp. 134-148.

² Voltaire, *Lettres sur la Nouvelle Héloïse* [1761], in *Mélanges*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1961, pp. 395-409 (trad. it. in Voltaire, *Il Tempio del Gusto, e altri scritti*, Firenze, Alinea, 1994, pp. 193-206); Voltaire pretese di celare la propria identità attribuendo la paternità del libello ad Augustin-Louis de Ximènes, amante di Mme Denis, il quale avrebbe dovuto esporsi al risentimento di Rousseau al posto suo, anche per farsi perdonare il furto e la vendita di un manoscritto di Voltaire avvenuta qualche tempo prima: naturalmente nessuno ebbe mai dubbi sull'identità dell'autore, e lo stesso Voltaire in una lettera del

documento arguto e brillante della radicale incomprensione tra i due scrittori, o, per meglio dire, dell'impossibilità di Voltaire di comprendere Rousseau, e tutto l'ordine di questioni sollevate dalle sue opere. Tale impossibilità risale al di là di ogni antipatia personale o dissenso dottrinale su qualche aspetto particolare, fosse anche fondamentale, della filosofia roussoviana. Essa testimonia piuttosto, in maniera esemplare e clamorosa, del mutamento di linguaggio, ovvero di paradigmi critici, di giudizio e di gusto, che si andava producendo attorno alla metà del secolo tra la vecchia generazione di *hommes de goût* e le nuove generazioni, e dell'incapacità di comprendere le istanze di una nuova *sensiblerie*, che da un lato deriva dal *roman larmoyant* dei Prévost e dei Richardson, e dall'altro apre a una serie di tematiche e inquietudini che troveranno la loro più completa espressione nei decenni successivi. Ciò che rende significative le *Lettres* non sono certamente i giudizi di valore sul romanzo roussoviano in quanto tali: da molto tempo ormai non più questione di prendere le parti dell'uno o dell'altro contendente, e i motti di spirito, le *pointes* di Voltaire si lasciano delibare come puri esempi di *bel esprit* e di squisita perfidia. La frattura che queste pagine segnano ci permette di individuare, in maniera del tutto approssimativa ma comunque emblematica, il momento in cui entra in crisi quello che potremmo chiamare il gusto classico, ossia quel modello di stile che fissava nella regolarità, nella chiarezza, nella misura, nell'*à-propos* i valori (non esclusivamente estetici) che si imponevano con forza normativa agli artisti e al loro pubblico di *gens de goût*. È d'altronde risaputo che Voltaire, sempre all'avanguardia nel propugnare nuove idee e nuovi ideali (dalla scienza newtoniana ai principi della tolleranza), fosse al contrario uno strenuo conservatore in ambito estetico. Egli crebbe e si formò alla luce degli ultimi bagliori del *Grand Siècle*: era un giovanotto di vent'anni quando il Re Sole morì, per cui ebbe modo di rimanere profondamente influenzato dal *grand goût* classico, che egli

18 febbraio 1761, inviando loro una copia del testo appena pubblicato, chiede ai coniugi d'Argental: "fatemi sapere chi le ha scritte, oh miei angeli, voi che avete il naso fino", che è un modo per rivelarsi; con Thieriot, in una lettera con la medesima data, fu ancora più esplicito, scrivendo che "il marchese de Ximénès non ha avuto alcuna difficoltà a mettere il suo nome [come autore delle *Lettres*], dato che non teme Jean-Jacques più di quanto Jean-Jacques non sembri temere i propri lettori" cfr. Voltaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1980, vol. VI, pp. 281 e 282.

identificava senz'altro con il *bon goût* stesso, a tal punto che secondo lui questo, "in ogni genere, non impose il proprio dominio che durante il secolo di Luigi XIV"³.

Quando nel febbraio del 1761 cominciarono a circolare le *Lettres*, l'irrimediabile rottura tra i due scrittori era già avvenuta; era anzi una ferita ancora aperta. Il 17 giugno dell'anno precedente Rousseau aveva scritto a Voltaire una lettera destinata a rimanere memorabile, e che chiuse la loro corrispondenza, tanto che venne inserita integralmente nel libro X delle *Confessions*⁴: prendendo a pretesto la pubblicazione non autorizzata (come allora capitava sovente) della sua lettera del 1756 indirizzata a Voltaire a proposito del celebre poemetto filosofico sul terremoto di Lisbona, e il cui contenuto — date le ben note implicazioni teologiche che il tema aveva assunto nel dibattito dell'epoca — poteva risultare imbarazzante se reso di pubblico dominio⁵, Rousseau scrisse una lettera di chiarimento, nella quale tuttavia, di riga in riga, si può percepire distintamente il crescere sordo di un risentimento montante, ma trattenuto, benché di certo maturatosi nel corso degli anni. Esso infine esplode nell'ultimo paragrafo, che egli comincia con la sorprendente dichiarazione: "non vi sono per nulla affezionato, signore; avete causato i mali ai quali ero maggiormente sensibile, a me, vostro discepolo e lettore entusiasta", per proseguire accusando Voltaire di aver "perduto Ginevra in cambio dell'asilo che vi avete ricevuto", di avergli "alienato i [suoi] concittadini in cambio dei plausi che vi ho prodigato fra di loro", di rendergli "insopportabile il soggiorno nel [suo stesso] paese"; e infine afferma senza mezzi termini: "mi farete morire in terra straniera, privato di tutte le consolazioni dei moribondi e gettato, come solo onore, nell'immondezzaio, mentre tutti gli onori che un uomo può aspettarsi vi accompagneranno nel mio paese. Vi odio, infine, poiché così

³ Voltaire in una lettera a La Vallière, aprile 1761, in Voltaire, *Correspondance*, cit., 1980, vol. VI, p. 356.

⁴ Cfr. J.-J. Rousseau, *Correspondance complète*, Genève-Madison (Wisconsin), Publications de l'Institut et Musée Voltaire, 1969, vol. VII, pp. 135-136; per le *Confessions* si veda la trad. it. Milano, Rizzoli, 1978, vol. II, pp. 571-573.

⁵ A questo proposito si veda R.A. Leigh, *Rousseau's letter to Voltaire on optimism*, in "Studies on Voltaire and the eighteenth Century", XXX, 1964, in cui si può leggere il testo della lettera del 18 agosto 1756 quale Voltaire effettivamente lo lesse; su questa prima occasione di aperto dissenso tra Rousseau e Voltaire, cfr. anche M. Einaudi, *Il primo Rousseau*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 188-194.

⁶ Il romanzo, come informa lo stesso Rousseau, cominciò a circolare ancor prima di apparire nelle librerie nel febbraio del 1761 (cfr. *Confessions*, cit., vol.

avete voluto; ma vi odio in qualità di uomo ancor più degno di volervi bene, se l'aveste voluto". Rousseau nelle *Confessioni* presentava questa lettera insinuando, con candida ipocrisia, che Voltaire, "per dar sfogo alla propria brutalità, fece sembiante di essersene irritato sino al furore".

A irritare la suscettibilità di Voltaire, invero, sarebbe bastato comunque molto meno, e l'apparizione della *Nouvelle Héloïse* gli fornì dunque l'occasione per dare a Rousseau il primo esempio di quanto potesse risultare effettivamente "brutale" la violenza della sua ironia⁶. Lo stesso d'Alembert, stando al gioco di Voltaire che continuava a negare ufficialmente la paternità del libello, gli rimprovererà di aver tollerato che gli venisse attribuita "una lettera ingiuriosa e piena di riferimenti personali": "ciò non è degno di voi; non potete credere quanto questa debolezza venga disapprovata perfino da coloro che più criticano il romanzo, e il comportamento, di Rousseau"⁷. La risposta di Voltaire è immediata, e per nulla pentita né conciliante: "se Rousseau fosse stato una persona ragionevole, alla quale non si potesse rimproverare altro che un brutto libro, non sarebbe stato trattato così"⁸, ma evidentemente l'irritazione per la lettera ch'egli aveva ricevuto l'anno precedente era ben lungi dall'essersi attenuata — e mai si attenuerà: Rousseau rimarrà ai suoi occhi un "folle", e perfino "il bastardo del cane di Diogene"⁹.

Queste amenità vivacizzano certo la *chronique scan-*

II, p. 576); Voltaire già in una lettera del 25 gennaio dichiarava di averlo letto: più plausibilmente avrà potuto solo scorrere rapidamente i sei tomi, ma doveva comunque essere stato più che sufficiente per permettergli di mettere a fuoco il proprio bersaglio polemico. Egli scriveva minacciosamente: "l'ho letto per mia disgrazia, e sarebbe anche per sua [di Rousseau] disgrazia se avessi il tempo di dire ciò che penso di quest'opera impertinente" (lettera a É.-N. Damilaville e N. Thieriot del 25 gennaio 1761, in Voltaire, *Correspondance*, cit., 1980, vol. VI, p. 236): evidentemente riuscì poi a trovare il tempo.

⁷ J. Le Rond d'Alembert, lettera del 9 marzo 1761, in Voltaire, *Correspondance*, a cura di T. Besterman, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1959, vol. XLV, pp. 205-206. In effetti, nel numero del primo febbraio 1761 della *Correspondance littéraire* in cui si annunciava tempestivamente la pubblicazione delle *Lettres*, si riferiva che, "come capita sempre, le scorrettezze [contenute in esse], invece di nuocere a Rousseau, secondo le caritatevoli intenzioni di Ximenès, in questa occasione prestano nome di Voltaire, non fatto altro che rivolgere l'indignazione del pubblico contro il loro autore", Grimm, Diderot, *et alii*, *Correspondance littéraire*, Paris, Garnier, 1878, vol. IV, p. 347.

⁸ Lettera a J. Le Rond d'Alembert del 19 marzo 1761, in Voltaire, *Correspondance*, cit., 1980, vol. VI, p. 309.

⁹ Anche negli anni successivi tale epiteto accompagnerà spesso il nome di Rousseau nella corrispondenza di Voltaire, cfr., per esempio, la lettera a J.-R.

daleuse di un secolo peraltro prodigo di simili scandali, ma poco aiutano a fare luce sul significato epocale di questa *querelle*. Più delle colorite contumelie, può forse risultare significativo un breve passaggio, pressoché incidentale, di un'altra lettera di Voltaire. Nella *Lettre sur les spectacles* apparsa nel 1758, Rousseau, pur lusingando Voltaire con aperte dichiarazioni circa la propria ammirazione per il suo genio, aveva attaccato con implacabile durezza quella che era, e fu sempre, la sua passione suprema, ossia il teatro, nel quale Voltaire vedeva la più nobile testimonianza della civiltà di una nazione; benché rivolto a d'Alembert, il *pamphlet* non aveva mancato di colpire lo stesso Voltaire, il quale, leggendo la *Nouvelle Héloïse*, se ne dovette ricordare, acrimoniosamente: "chiamo a giudici Diderot, Thieriot e tutti i vostri amici del modo di procedere di Jean-Jacques, e domando loro se, quando un detrattore di Corneille, di Racine, di Molière scrive un romanzo il cui eroe va al bordello e la cui eroina fa un figlio con il proprio precettore, non meriti davvero il disprezzo di cui il signor de Chimenès [*sic!*] si degna di coprirlo"¹⁰. Al di là di ogni idiosincrasia e di ogni risentimento contingenti, queste poche parole bastano a chiarire in maniera esemplare la natura della reazione di Voltaire alla lettura del romanzo: l'irritazione contro un sodale che ha rinnegato i propri vecchi compagni decidendo *de faire bande à part* viene raddoppiata dal fastidio dell'*homme de goût* nei confronti di chi trasgredisce

Tronchin del marzo 1765, in *ibid.*, 1981, vol. VII, p. 1120. Come sintesi delle contumelie riservate a Rousseau si può leggere un'epigramma non datato di Voltaire, ma certamente scritto attorno agli anni Sessanta:

*Cet ennemi du genre humain,
Singe manqué de l'Arétin,
Qui se croit celui de Socrate;
Ce charlatan trompeur et vain,
Changeant vingt fois son mithridate;
Ce basset hargneux et mutin,
Bâtard du chien de Diogène,
Mordant également la main
Ou qui le fesse, ou qui l'enchaîne,
Ou qui lui présente du pain.*

(Questo nemico del genere umano, / Scimmia fallita dell'Arertino, / Che crede di esserlo di Socrate; / Questo ciarlatano ingannatore e vanitoso, / Che muta venti volte il suo elisir; / Questo bassotto ringhioso e indocile, / Bastardo del cane di Diogene, / Che morde tanto la mano / Che lo picchia, che lo incatena, / O che gli porge il pane), in Voltaire, *Œuvres complètes*, ed. Moland, Paris, Garnier, 1877 [rist. an. Nendeln, Kraus reprints, 1967], vol. X, p. 582.

¹⁰ Lettera a É.-N. Damilaville del 19 marzo 1761, in *ibid.*, 1980, vol. VI, p. 312.

¹¹ Voltaire, *Lettere sulla Nouvelle Héloïse*, cit., p. 199. Sarà senza dubbio superfluo chiarire che il Rousseau di cui qui si fa questione è il Rousseau "di

sfrontatamente le *bienséances* — in primo luogo quelle tradizionali della arte poetica classica.

Tutta la prima lettera non è che una minuziosa analisi linguistica e lessicale del testo di Rousseau, o, come Voltaire stesso scrive col tono ironico che caratterizza queste pagine, “in essa non si [fa] questione che della nobiltà dello stile”¹¹. Il conservatorismo intransigente di Voltaire non ammette che lo stile (quand’anche romanzesco) possa derogare dai principi di chiarezza e convenevolezza sanciti dalla tradizione classica, indulgendo a espressioni arditamente figurate o a inusitati accostamenti di termini: egli trova scorretto, inelegante, risibile, letteralmente insensato, parlare di “baci acri” o di “anime esaurite d’amore e di pena, [che] si fondono, e colano come l’acqua”: contro la prosa di Rousseau, viene fatto valere il rigore della logica, per cui “può essere curioso veder colare un’anima; ma quanto all’acqua, solitamente quando è esaurita essa non cola più”. Né Voltaire ammette che l’incarnato florido di una fanciulla possa “oltraggiare” il suo amante, né che si dica di questi che è “affamato di trasporti”. Le critiche che egli muove alla scrittura di Rousseau giungono fino a rimproverargli (quasi si trattasse di uno scolareto) di scrivere che “l’eroina *compie dei servizi*, invece di compiere dei doveri e rendere dei servizi”¹².

In definitiva, l’accusa rivolta a Rousseau è che “egli non aveva nessuna intenzione di scrivere un romanzo. Questo genere di opere, per quanto sia frivolo, richiede del genio e soprattutto l’arte di disporre gli episodi, di concatenarli uni agli altri, di intessere un intrigo e di scioglierlo”¹³: ancora una volta ciò che viene fatto valere è il principio secondo cui la purezza e la nobiltà dello stile si commisurano alla capacità che esso ha di modellarsi e di fissarsi in una forma *convenable à la matière que l’on traite*. Anche il genere romanzesco dunque, benché “frivolo” e per di più non contemplato dall’*ars poetica* del classicismo, dimostra di possedere uno statuto retorico e letterario preciso che impone allo stile, cioè all’elocuzione, ritmi, cadenze, costruzioni sintattiche e un registro lessicale determinati e convenienti alle esigenze narrative. Non sarà nemmeno Voltaire”.

¹² Cfr. *ibid.*, pp. 193-194.

¹³ *Ibid.*, p. 202.

¹⁴ J.-J. Rousseau, *Confessioni*, cit., vol. II, p. 577.

il caso di insistere sul fatto che il modello narrativo che le parole di Voltaire presuppongono implicitamente è quello dei *contes* che proprio in quegli anni egli stesso andava componendo (*Candide* è del 1759). In essi l'azione offre la struttura portante attorno a cui si dispongono i singoli episodi, spesso irrelati ma concepiti come momenti costitutivi dello sviluppo narrativo, il quale lascia ben poco spazio alla descrizione, più o meno realistica (si pensi invece alle celebri descrizioni del paesaggio alpino in Rousseau) o psicologica dei personaggi: la verisimiglianza perseguita da Voltaire nei suoi *contes philosophiques* è piuttosto la necessità e la coerenza con cui il *thema probandum* viene esposto e illustrato nella concatenazione degli episodi. Nel romanzo di Rousseau, al contrario, l'azione è frammentata dalle lunghe, quanto deliberate, digressioni, che ne costituiscono la segreta ossatura: l'autore stesso rivendicherà (provocatoriamente) come un pregio "la semplicità del soggetto e il concatenamento dell'interesse che, concentrato su tre persone, si sostiene per sei volumi, senza episodi, senza avventure romanzesche, senza cattiverie d'alcuna specie, sia nei personaggi che nelle azioni"¹⁴. Le digressioni invece annoiavano Voltaire, il quale aveva velenosamente osservato che "questo romanzo filosofico prosegue ancora per cinque interi tomi dopo la conclusione".

La somma impertinenza, l'imperdonabile mancanza di discrezione consiste tuttavia nel fatto che l'autore "si è eletto eroe del proprio romanzo": per Voltaire nessuno può avere dubbi nell'identificare Rousseau medesimo con il "piccolo domestico, filosofo svizzero"¹⁵ protagonista dei rinnovati amori di Abelardo ed Eloisa: "Jean-Jacques ha trovato il felice segreto per inserire in questo bel romanzo in sei tomi tre o quattro pagine di fatti e circa mille di discorsi morali. Non è né *Télémaque* né la *Princesse de Clèves* né *Zayde*: è JEAN-JACQUES puro e semplice"¹⁶. E questo diretto, impudico intervento dell'autore non era previsto da nessuna *ars poetica*: se l'Io della lirica classica forniva all'autore un maschera di carta dietro cui dissimularsi, il sottile profilo di Saint-Preux non riesce (né invero intende) occultare l'ingombrante presenza di Jean-Jacques.

Per questo motivo Rousseau è costretto a inventarsi un

¹⁵ Voltaire, *Lettere sulla Nouvelle Héloïse*, cit., p. 197.

¹⁶ *Ibid.*, p. 202.

¹⁷ J.-J. Rousseau, *Ébauches des confessions*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1976, vol. I, p. 1153; si tratta del testo di una prima,

linguaggio nuovo, che non sa più che farsene delle congegnose convenzioni della retorica classica. Egli ne è ben consapevole; in un testo che secondo una annotazione dello stesso Rousseau (ma di parecchi anni posteriore) risalirebbe al 1764, egli riferendosi alle proprie *Confessions* riconosceva che “per quello che ho da dire bisognerebbe inventare anche un linguaggio nuovo: quale tono, quale stile assumere infatti per sbrogliare quel caos immenso di sentimenti tanto diversi, tanto contraddittorii, spesso tanto vili, e talvolta tanto sublimi dal quale fui incessantemente scosso?”¹⁷. E già pochi anni prima, in apertura della *Nouvelle Héloïse*, aveva rivendicato l’“impertinenza” del proprio stile: “questo libro non è fatto per circolare in società, e si addice a pochissimi lettori. Lo stile ripugnerà alle persone di gusto; l’argomento allarmerà le persone austere; tutti i sentimenti appariranno non naturali a coloro che non credono nella virtù. Esso deve dispiacere ai devoti, ai libertini, ai filosofi; deve urtare le donne galanti, e scandalizzare quelle oneste. A chi dunque piacerà? Forse a me solo; ma per certo a nessuno piacerà moderatamente”¹⁸. Nella prosa — non di rado ampollosa — di Rousseau, nelle eloquenti tirate epistolari dei suoi personaggi, non è più l’*enthousiasme raisonnable*¹⁹ dei compassati e nobili eroi di Racine che cerca di prendere forma: alla modestia protoborghese dei personaggi roussoviani non si addice il coturno (e Voltaire è il primo a rilevarlo), ma i loro sentimenti e le loro passioni non debbono perciò essere necessariamente il basso oggetto del burlesco della commedia o, peggio ancora, della farsa (e questo Voltaire non può ammetterlo). Il repertorio retorico cui egli attinge non è più quello del classicismo: i baci possono perfino essere acri. E anche i criteri della verisimi-

ampia e importante, redazione della prefazione alle *Confessions*, che Rousseau lasciò inedito, e che oggi è noto come “il manoscritto di Neuchâtel”.

¹⁷ J.-J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, Préface, Paris, Garnier, 1960, p. 3.

¹⁸ Alla voce “Enthousiasme” del *Dictionnaire philosophique portatif* (Paris, Garnier, 1961, p. 182), Voltaire indica nell’“entusiasmo ragionevole” “il dono dei grandi poeti [che] costituisce la perfezione della loro arte”; egli non scorge in questa espressione alcuna contraddizione in termini, poiché ragione ed entusiasmo sono tra loro compatibili: “un poeta comincia tracciando l’ordito del proprio quadro; e la ragione in questo caso lo guida. Ma, se vuole animare i suoi personaggi e dare loro il calore delle passioni, allora l’immaginazione si accende, ed entra in azione l’entusiasmo: è come un corsiero che pigli la mano, ma percorrendo una strada tracciata con regolarità”.

¹⁹ Aveva solo ventisei anni quando, in una lettera del giugno 1718, a fianco del cognome borghese del padre notaio Arouet apparve per la prima volta il suo

glianza sono mutati, con sommo sdegno di Voltaire, il cui snobismo incoercibile, e d'altronde precoce²⁰, trova risibile che la protagonista fosse “figlia di un barone del paese di Vaud”, e commenta che “non v'è nulla di più aristocratico di questi baroni”; non meno inverosimile e disdicevole gli appare una sfida a duello tra un Pari d'Inghilterra e un *valet philosophe*, per di più *suisse*²¹.

Contro il testo di Rousseau, totalmente privo di ironia (tutt'al più è sarcastico), Voltaire sfoggia tutta la finezza della propria arguzia: lo scontro è impari e, quel che è peggio, è infruttuoso, poiché Voltaire, come direbbero gli anglofoni, *is barking up the wrong tree*. Egli infatti si accanisce sull'obiettivo sbagliato poiché si limita ad attaccare un lessico, una pratica narrativa, le figure di una retorica, che gli risultano estranee, inaudite, incongrue, senza curarsi di comprendere che si tratta soltanto del sintomo (il più vistoso) di un profondo mutamento della sensibilità e dei valori estetici che si andava producendo. Come faceva osservare Brunetière con acume poco benevolo ma penetrante, “la spiritosaggine (*plaisanterie*) voltairiana consiste essenzialmente, e innanzi tutto, nel ridere di ciò che non si capisce: come è possibile essere persiani [o, nel caso in acconcio, Svizzeri]? E quando si ha la disgrazia di esserlo, come è possibile non rammaricarsi di non essere Francesi, come Voltaire? Ma, in secondo luogo, quando si capisce, fingere di non capire, e stupirsi che la cristianità si sia divisa, per esempio, sulla questione se il Figlio fosse ‘consustanziale’ o ‘simile’ al Padre (*omoiousios* oppure *omoousios*), e che si possa essere eretici per essersi allontanati dalla fede di uno *iota*. E, in terzo luogo, svilire previamente le idee e gli uomini contro cui si è deciso di battersi con qualche paragone burlesco, sleale e degradante [...]. È la spiritosaggine del monello parigino”²². L'ironia voltairiana non intende correggere l'errore, secondo l'antica vocazione socratica: essa vuole semplicemente “schiacciare” (è il verbo voltairiano consueto) l'avversario, prima ancora di averne compreso il pensiero. L'ironia anzi serve piuttosto a rendere incomprendibile il pensiero dell'avversario, ridurlo a *nonsense*,

celeberrimo pseudonimo (anagramma) preceduto da un *de* nobiliare d'imprecisabile origine, cfr. T. Besterman, *Voltaire*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 58-59.

²¹ Voltaire, *Lettere sulla Nouvelle Héloïse*, cit., pp. 197 e 198.

²² F. Brunetière, *Huit leçon sur les origines de l'esprit encyclopédique*, in *Études sur le XVIII siècle*, Paris, Hachette, 1911, pp. 271-272.

liquidarlo come ridicolo.

Il ridicolo, nel corso del Settecento, fu il nome attribuito alla trasgressione dei valori tacitamente condivisi sui quali si reggeva quella civiltà delle buone maniere, alla quale Voltaire, nella sua duplice qualità di gentiluomo e di poeta, non intese mai derogare. Il *Dictionnaire philosophique portatif* di Chicaneau de Neuville — un autentico, inesauribile repertorio di *idées reçues* settecentesche — asserisce che ridicolo “è tutto ciò che non è naturale, e che quindi appare affettato”; a ogni condizione sociale corrisponde una sua peculiare forma di ridicolo, così come ve ne sono altre che dipendono “dall’età o dalla professione”: “si è convenuto che un magistrato debba avere un’aria grave: se prende l’aria disinvolta e il tono scherzoso di un militare, sembrerà ridicolo, come un vecchio che affettasse l’allegria e la vivacità di un giovane”. E per quanto l’“uomo assennato” sappia che il ridicolo è un “pregiudizio” che egli deve “disprezzare”, nondimeno il dovere sociale di piacere gli impone di “derogare da esso nella propria condotta il meno possibile, perché bisogna rispettare i pregiudizi che non sono assolutamente contrari alla virtù”²³. Benché, come osservava Duclos (che Chicaneau puntualmente cita), “il ridicolo assomigli spesso a quei fantasmi che esistono solo per coloro che ci credono”²⁴, è pur vero che, se esso fu un fantasma, il Settecento dovette credervi fermamente, come testimonia la profluvie di manuali di *bon ton*: il ridicolo postula un’etichetta da infrangere, e le buone maniere si affermano in quanto ogni infrazione a esse viene temibilmente bollata e punita con l’infamia del ridicolo²⁵.

La strategia perseguita dall’ironia voltairiana nei confronti del testo di Rousseau conferma la correttezza delle osservazioni di Brunetière. Si potrebbe parlare a questo proposito di una ironia meramente ostensiva: Voltaire non argomenta nemmeno le proprie critiche nei confronti dello

²³ D.-P. Chicaneau de Neuville, voce “Ridicule” in *Dictionnaire philosophique, portatif, ou introduction à la connoissance de l’homme*, Lyon, 1756, p. 226.

²⁴ C. Duclos, *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, chap. IX, in *Moralistes français*, Paris, Didot, 1836, p. 703; il capitolo è intitolato *Sur le ridicule, la singularité, et l’affectation*. Vauvenargues, richiamandosi a Fénélon, stigmatizzerà la figura del *rieur* nel suo *Essai sur quelques caractères*, § 22, in L. de Clapier de Vauvenargues, *Œuvres complètes*, Paris, Hachette, 1968, t. I, pp. 307-308.

²⁵ Lo stesso Rousseau, in quanto uomo del suo secolo, non poteva non credere al fantasma del ridicolo, e non temerne l’onta (benché dotato di scarso senso dell’ironia, e dell’autoironia): prima ancora che scoppiasse la polemica con

stile roussoviano, poiché ritiene che sia sufficiente esporlo nella sua letteralità per evidenziarne i difetti e le goffaggini. Si può dire che in queste pagine voltairiane ritrovi il suo significato più letterale la locuzione: “esporre al ridicolo”. L’ironia risiede in esse nella mera esposizione, o piuttosto nella menzione e citazione del “vocabolario partigiano della parte avversa, utilizzato nella ferma convinzione che il pubblico riconosca la incredibilità di questo vocabolario”²⁶. Voltaire si limita a trascrivere le parole di Rousseau: per esempio, “il suo estremo amore è esposto a delle tragedie”²⁷; cosa ci sia in questo di così ridicolo Voltaire non lo dice — e per i posteri la questione è destinata a rimanere dubbia. Ma anche per i contemporanei che decretarono lo strepitoso e immediato successo della *Nouvelle Héloïse* l’ironia non doveva più risultare così perfettamente autoevidente. D’altronde il rischio dell’ironista, che assume il linguaggio dell’avversario sapendo che tutti comprenderanno il contrario, è da sempre quello di essere preso alla lettera — e verso la metà del XVIII secolo cominciavano a essere in molti ad ammirare la “nobiltà dello stile” della prosa roussoviana, magari proprio a scapito di quella di Voltaire, come il maresciallo de Luxembourg, il quale consolava Rousseau scrivendogli a proposito delle *Lettres* che esse erano “stupide, cattive, impertinenti. È possibile che con lo spirito di Voltaire entri nel suo animo una bassa invidia. Tuttavia si può essere certi che egli non sarebbe capace di scrivere un libro come il vostro. Nelle sue opere non si scorge l’elevazione, la forza del genio che si trova profusa in questa affascinante *Julie*”²⁸. Al di là del tono

la pubblicazione delle *Lettres*, egli si sentiva già esposto agli effetti dell’*esprit* di Voltaire. Al padre Vernes, che si auspicava di vederlo tornare a Ginevra, Rousseau scriveva il 14 giugno 1759, alludendo a Voltaire: “cosa sarei in mezzo a voi, ora che avete un maestro nella burla che vi istruisce così bene? Mi trovereste molto ridicolo...”, cit. in G. Desnoiresterres, *Voltaire et la société française au XVIII siècle*, cit., p. 84.

²⁶ H. Lausberg, *Elementi di retorica*, § 232, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 128; sul carattere citazionale dell’ironia cfr. D. Sperber e D. Wilson, *Les ironies comme mentions*, in “Poétique”, 36, 1978, e la risposta di C. Kerbrat-Orecchioni, *L’ironie comme trope*, in “Poétique”, 41, 1980; M. Mizzau, intervenendo in questo dibattito, ha suggerito — con esplicito richiamo a Bachtin — che “l’ironia è il caso limite, più evidente, di un fenomeno frequentissimo nel discorso: la dialogicità interna alla parola”, *L’ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 68, il cap. 2 è intitolato *L’ironia come interdiscorsività*.

²⁷ Voltaire, *Lettere sulla Nouvelle Héloïse*, cit., p. 193.

²⁸ Lettera a Rousseau del maresciallo de Luxembourg, giugno 1761, cit. in G. Desnoiresterres, *Voltaire et la société française au XVIII siècle*, cit., p. 92.

adulatorio di queste parole, tale comunque doveva ormai essere l'opinione condivisa da innumerevoli lettori, per i quali il rovesciamento ironico delle citazioni voltairiane non doveva più risultare così scontato e ovvio: Voltaire non aveva più dalla sua parte la totalità del pubblico che ride, e la sua ironia cominciava a richiedere delle spiegazioni, le quali notoriamente hanno, come lo primo immancabile effetto, quello di dissolvere ogni ironia. È forse per questo motivo che l'ironia di Voltaire tende a trasformarsi in queste pagine in mera ingiuria personale, come già deprecavano i suoi stessi ammiratori: quando non si possono fornire argomenti, si lanciano invettive, e l'ira non si sublima più in ironia²⁹.

La critica alla *Nouvelle Héloïse* diviene un'attacco alla persona del suo autore, perché Voltaire non riesce a identificare ed esprimere con esattezza ciò che tanto lo disturba in questo romanzo: egli tenta di commisurarne il valore estetico sui parametri tradizionali dello stile classico, preciso e chiaro, mentre proprio in quegli anni — com'è risaputo — in tutta Europa andava diffondendosi quel gusto per la dismisura che erediterà il nome di sublime, il cui “grande potere [...], lungi dall'essere prodotto dai nostri ragionamenti, li previene e ci spinge innanzi con una forza irresistibile”³⁰. Da questa “forza irresistibile” la nuova *sensiblerie* saprà trarre piaceri altrettanto nuovi, misti a stupore, ammirazione ed orrore (un “dilettevole orrore”, secondo il celebre ossimoro di Burke), ma con ogni evidenza un simile *enthousiasme* non potrà certo più essere in alcun modo *raisonnable*. Le passioni sublimi degli eroi roussoviani — di natali dubbiosamente aristocratici ma *affamés de transports* — si sottraggono per la loro dismisura ai criteri classici di giudizio decretati dal *bon goût*, che provocatoriamente esse sfidano e infrangono (e anzi, a loro volta, pongono in discussione, insieme a tutta un'idea di cultura che in esso si esprime).

Per criticare (e magari irridere) in maniera efficace le iperboli e i colpi ad effetto del romanzo di Rousseau, Voltai-

²⁹ Sulle lepidzze retoriche dell'ingiuria cfr. lo spassoso saggio di J.L. Borges, *L'arte di ingiuriare*, in *Storia dell'eternità*, Milano, Il Saggiatore, 1983, in particolare pp. 116 e 118.

³⁰ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, II, 1, Palermo, Aesthetica, 1985, p. 85; l'opera apparve nel 1757.

³¹ A. Moles, *Il Kitsch. L'arte della felicità*, Roma, Officina Ed., 1979, p. 28.

re avrebbe dovuto poter disporre di un concetto di cui non conosceva nemmeno il nome: il *kitsch*. È questo nuovo valore (o disvalore) estetico ha permesso di descrivere e denotare quei fenomeni — non solo artistici — che si pongono al di là delle regole del buono e del cattivo gusto. Con arbitrio e approssimazione accettabili, si può assumere proprio lo stile del romanzo epistolare roussoviano come un significativo esempio di come, a metà del secolo diciottesimo, agli albori dell'emancipazione della coscienza borghese, “il mondo dei valori estetici non è più dicotomizzato fra il ‘bello’ e il ‘brutto’: fra l’arte e il conformismo si estende la terra desolata del *kitsch*. Il *kitsch* si rivela con forza durante la promozione della civiltà borghese, nel momento in cui essa assume il carattere di affluenza, cioè di *eccesso di mezzi* sui bisogni, dunque di una limitata gratuità, e in un certo *momento della circolazione del capitale* in cui tale borghesia impone le sue norme alla produzione artistica”³¹. Il *kitsch*, naturalmente, conoscerà la sua prima fioritura solo all’inizio del secolo successivo, quando nello stile Biedermaier troverà espressione un insieme di valori estetici (e non) che sono già un occultamento ideologico della falsa coscienza della nuova classe egemone.

Tuttavia anche in Rousseau sono diagnosticabili i prodromi — che Voltaire non riusciva, né avrebbe potuto, definire — di quel male sottile che accompagna, e corrompe dall’interno, tutta l’arte moderna fin dai suoi esordi. Per questo motivo, perfino nella *Nouvelle Héloïse*, in cui abbondano situazioni di melodrammatica pateticità e sentimenti sublimi — sempre prossimi al sentimentalismo —, è riconoscibile quel “principio di accumulo”, indicato come una delle caratteristiche peculiari del *kitsch*, e che viene definito dall’“idea di *ingombro* e di *frenesia* del ‘sempre di più’, che emerge con evidenza nella civiltà borghese”³². Quella esorbitante proliferazione di confessioni, esclamazioni, iperboli, tirate enfatiche, esplosioni di passione, impeti di entusiasmo che indisponavano Voltaire, in quanto interrompevano e dilatavano la trama della narrazione, facendola proseguire “cinque interi tomi dopo la conclusione”, può essere legittimamente interpretata e descritta come uno dei primi esempi di tale tendenza all’accumulazione: ne risulta un effetto di saturazione, in cui il patetico si somma al sublime, e a

³² *Ibid.*, p. 77.

esso il melodrammatico, e che trasgredisce il sistema assiologico dei generi, determinando una nuova scrittura, in cui diversi registri stilistici si confondono e si sovrappongono, disturbando l'orecchio di Voltaire assuefatto alle cadenze regolari e al registro nobile degli alessandrini tragici o alla concisione conversevole, secca e briosa, della propria prosa narrativa eaggistica.

L'enfasi dello stile di Rousseau doveva poi condurre, nei suoi innumerevoli epigoni, non solo al superamento di quel modello di verisimiglianza, cui Voltaire si ostinò a fare appello per criticare la *Nouvelle Héloïse*, ma anche a una tale esasperazione dei sentimenti e delle passioni ("sempre di più") che troverà la sua più compiuta espressione nella "teatralità" del melodramma³³. La "retorica del melodramma", la cui essenza è "l'espressione enfatica di verità e rapporti semplici ed elementari"³⁴, finirà per produrre quella "simulazione di sentimenti non presenti", che secondo Adorno costituisce uno dei momenti peculiari della nozione di *kitsch*, il quale infatti, in questo modo, "fa la parodia della catarsi"³⁵. Il *kitsch* è stato anche definito come "prefabbricazione e imposizione dell'effetto"³⁶: nell'enfaticizzazione del patetico e del sublime, che esso non suscita attraverso la forza espressiva dell'arte, ma porge già preformati conformemente a una retorica o a un codice definiti, il *kitsch* ottunde la sensibilità del soggetto, rassicurandolo anticipatamente circa la "nobiltà" del suo sentire. Il *kitsch* è la falsa coscienza estetica del soggetto borghese. Quando Kant, nella terza *Critica* del 1790, affermava che sublime non è l'oggetto, "ma la disposizione d'animo, la quale risulta da una certa rappresentazione che occupa il

³³ P. Brooks, *Il senso ritrovato. Sulle retorica del melodramma*, in "Calibano", 6, 1981: "il melodramma è una forma di 'teatralità' che contribuirà in modo profondo alla formazione della rappresentazione romanzesca [ottocentesca], offrendo un modello di come attribuire un significato alla rappresentazione dell'esistenza umana", p. 37; si tratta di una prima traduzione dei capitoli iniziali di P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985, che presenta una traduzione alquanto diversa, qui p. 30.

³⁴ *Ibid.*, p. 38; si veda inoltre p. 39, dove si legge che "il melodramma non è solo la conseguenza della 'caduta' del tragico: è soprattutto la reazione alla perdita della visione tragica" (cfr. P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 32).

³⁵ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 527 e 399.

³⁶ U. Eco, *La struttura del cattivo gusto*, in *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1977, p. 66.

³⁷ I. Kant, *Critica del Giudizio*, I, § 26, Bari, Laterza, 1984, p. 99.

Giudizio riflettente”³⁷, poteva ancora fare affidamento su, o quantomeno postulare, un’idea di soggetto libero e autonomo, che già egli stesso definiva come un’“anima bella”³⁸. Il secolo successivo si incaricherà di confutarlo.

Democraticamente fondato su una connaturata nobiltà d’animo — in opposizione all’aristocraticità del *goût*, privilegio culturale —, il sentimento del sublime non distingue più tra bello e brutto, tra buono e cattivo gusto, poiché tutto dipende dalla disposizione soggettiva di chi contempla. Come non esisteva una precettistica del buon gusto, ma solo una pratica sancita dalla consuetudine, così, per ragioni diametralmente opposte, non può esistere neppure una precettistica del sentire sublime. *L’homme de goût* aristocratico poteva confidare su una tradizione, forse arbitraria, preconcepita, elitaria ma salda; al contrario, l’anima bella del borghese si troverà esposta al vento impetuoso della storia, che essa stessa aveva contribuito a scatenare, senz’altra difesa che le illusioni della propria falsa coscienza. E Flaubert, che in qualità di “idiota della famiglia” poteva permettersi il lusso di giudicare la propria condizione di *rentier* con l’occhio impassibile dell’estraneo, credeva di aver individuato in Rousseau l’origine dei miti dell’ideologia borghese: “se avessimo continuato seguendo la strada maestra di Monsieur de Voltaire, invece di prendere la via di Jean-Jacques, del neo-cattolicesimo, del gotico e della fraternità, non ci troveremmo a questo punto”³⁹.

³⁸ *Ibid.*, I, § 42, p. 157, in cui si contrappone l’anima bella all’“intenditore o amatore d’arte”, ovvero al vecchio *homme de goût*.

³⁹ G. Flaubert, lettera a Jules Duplan del 15 dicembre 1867, in G. Flaubert, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1991, vol. III, p. 708, cfr. anche la lettera a George Sand del 18 dicembre 1867, in cui viene ripresa questa stessa idea, benché manchi il riferimento a Rousseau, in *ibid.*, p. 711.

TRAGEDIA, IRONIA E POLEMICA FILOSOFICA. PER UNA LETTURA DI MAHOMET

Sarebbe un vano sforzo cercare l'*esprit de Voltaire* in una tragedia come *Le Fanatisme ou Mahomet prophète*¹; Voltaire stesso, ligio alle contegnose convenzioni della tradizione classica, si impose di non farne uso nelle tragedie. “Il problema principale — giunse ad affermare — è sapere fino a che punto questo spirito debba essere ammesso. È chiaro che nelle grandi opere lo si deve impiegare con sobrietà, proprio perché è un ornamento. La grande arte consiste nella convenevolezza (*à-propos*)”². Nel *Mahomet*, in compenso, non mancano le situazioni e i *coups de théâtre* più melodrammatici e patetici, cui Voltaire non pare essersi peritato di ricorrere — anche a scapito delle classiche leggi della verisimiglianza —, onde suscitare nel pubblico pietà e terrore, non risparmiando eloquenti duelli dialettici (tra Zopire e Omar, I, 4; tra Omar e Mahomet, II, 4; e soprattutto tra Zopire e Mahomet, II, 5; quest’ultimo molto apprezzato anche da Rousseau), tentazioni incestuose (tra Séide e Palmire, II, 1), slanci di entusiasmo fanatico, ma generoso, e perfidi inganni (Mahomet e Séide, III, 6), strazianti duetti (tra Zopire e Séide, III, 8), dubbi e dilemmi angoscianti che aumentano l’attesa dell’ineluttabile (Séide e Palmire, III, 1 e 2), tardive e impotenti resipiscenze (Séide al V atto), agnizioni in un emistichio (Phanor: ... *connaissez votre père. / Séide: Qui? Palmire: Lui? Séide: Mon père? Zopire: Ô ciel!*, IV, 5, 1231), l’insolita apparizione di macchine sce-

¹ Per il testo cfr. Voltaire, *Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète*, in *Théâtre du XVIII^e siècle*, a cura di J. Truchet, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1972, t. I, pp. 753-812 e la *Notice* e le varianti alle pp. 1419-1433.

² Voltaire, voce “Spirito”, in *Il Tempio del Gusto, e altri scritti*, Firenze, Alinea, 1994, p. 141.

³ R. Naves, *Le goût de Voltaire*, Paris, 1938 [rist. an. Genève, Slatkine,

niche (IV, *in fine*, quando “si apre il fondale del teatro e si vede un altare”), e poi morti trafitti dal pugnale del figlio o del fratello, morti fulminati dal veleno all’ora e nel luogo di massimo effetto, e infine un po’ di *galanterie*, quel tanto per accondiscendere al gusto parigino (l’amore di Mahomet per Palmire, che alla fine riemerge tanto inopinatamente quanto inopportunamente, V, 4, 1462-1465).

Ciò che invece, agli occhi del lettore postumo, è completamente assente è proprio quella levità di spirito, quella sottile arguzia, da cui le prose polemiche e i *contes philosophiques* voltairiani traggono quella efficacia e vivacità espressiva che ne fanno dei monumenti di stile: ma l’*esprit* non si addice all’alto coturno. Malgrado ciò, delle numerose tragedie voltairiane, il *Mahomet* è quella che meglio di ogni altra ha saputo resistere alle ingiurie dei secoli e ai mutamenti della sensibilità estetica. E questo perché essa segna “meno una data dell’evoluzione del teatro che un momento della storia delle idee, e occupa il suo posto tra le *Lettres anglaises* e il *Traité sur la tolerance*”³. In effetti, benché forse sia eccessivo definirlo un *drame philosophique* (tenuto conto soprattutto del significato che questa espressione successivamente assumerà con Diderot), il *Mahomet* si presenta come una tragedia *sui generis*, un esperimento che nemmeno Voltaire tenterà di ripetere una seconda volta: egli stesso⁴, quando ancora *Mahomet* non era che un vago progetto appena abbozzato, confessava la propria perplessità a proposito dell’accoglienza che, “presso i nostri galanti Francesi”, “un’opera di un genere tanto nuovo e ardito” avrebbe potuto ricevere. Un paio di settimane più tardi, inviando al principe ereditario di Prussia, Federico, una prima stesura del primo atto, si dichiarava convinto che col *Mahomet* avrebbe composto una tragedia, “se non secondo il buon gusto, almeno secondo un gusto nuovo. Mai sono stati portati sul teatro la superstizione e il fanatismo”⁵. Già a partire dall’*Edipe*, Voltaire aveva contrabbandato idee e motti della propaganda “filosofica” sotto forma di sonanti alessandrini in rima baciata⁶, ma è solo con *Mahomet* che, per la prima e ultima volta, la polemica contro quello che

1967], p. 486.

⁴ Lettera a Helvétius del 6 luglio 1739 in *Correspondance*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1977, vol. II, p. 226.

⁵ Lettera a Federico II di Prussia, ca. 20 luglio 1739 in *ibid.*, pp. 230-231.

⁶ Su questo aspetto della produzione teatrale voltairiana cfr. R.S. Ridgway,

egli successivamente chiamerà l'*Infâme* verrà portata da Voltaire sul palcoscenico, con tutto l'apparato e la pompa di una messinscena conforme al più fastoso *grand goût* classico.

Nel 1732, Voltaire aveva dedicato a Madame du Châtelet un'ode *Sur le fanatisme* (originariamente apparsa col titolo *Sur la superstition*), una strofa della quale suona:

*Lorsqu'un dévot atrabilaire,
Nourri de superstition,
A, par cette affreuse chimère,
Corrompu sa religion,
Le voilà stupide et farouche;
Le fiel découle de sa bouche,
Le Fanatisme arme son bras;
Et, dans sa piété profonde,
Sa rage immolerait le monde
A son Dieu, qu'il ne connaît pas*⁷.

In questi pochi versi appare già delineata nei suoi nodi più rilevanti e cruciali la struttura del *Mahomet*; in essi è condensato tutto il truce e tenebroso repertorio dei misfatti attribuibili al fanatismo. Ma solo la prosa di Voltaire saprà smascherare questa "terribile chimera" e avvincherla nelle panie della più impietosa e perfida ironia: limitandosi a esporre la stupidità del fanatismo religioso nella sua assurda ferocia, essa riuscirà a ottenere effetti d'una comicità così amara che alle volte potrebbe sembrare cinica, se non nascesse, al contrario, dall'indignazione dinanzi allo spettacolo dell'umanità offesa (tanto per fare un solo esempio, che valga per gli innumerabili altri possibili, si pensi a quella rapida paginetta di *Candide*, cap. VI, nella quale si narra "del modo in cui venne fatto un bell'auto-da-fé per impedire alla terra di tremare"). A differenza della poesia, costretta entro le intrasgredibili convenzioni del sistema dei generi classico, alla prosa era concessa una ben maggiore libertà di

La propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire, numero monografico di "Studies on Voltaire and the eighteenth Century", 15, 1961; si veda altresì R. Niklaus, *La propagande philosophique à théâtre*, in *ibid.*, 26, 1963.

⁷ Voltaire, *Sur le fanatisme. Ode VII*, in *Œuvres complètes*, ed. Moland, Paris, Garnier, 1877 [rist. an. Nendeln, Kraus reprint, 1967], vol. VIII, pp. 428-429: Quando un devoto atrabiliare, / Nutrito di superstizione, / Ha, a causa di questa terribile chimera, / Corrotto la propria religione, / Eccolo stupido e feroce; / Il fiele cola dalla sua bocca, / Il Fanatismo arma il suo braccio; / E, con tutta la sua profonda pietà, / La sua rabbia immolerà il mondo / Al suo Dio, che non conosce.

⁸ Cfr. F. Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 55-56, dove come esempio di "ironia senza mobilitazione del comico" viene

contaminare i diversi registri stilistici, producendo giustapposizioni e contrasti ironici di grande forza espressiva.

Se dunque nel *Mahomet* Voltaire vietò a se stesso di ricorrere alle risorse dell'*esprit*, tuttavia non rinunciò all'efficacia retorica di quel *décalage* estraniante, in virtù del quale ciò che è consueto e prossimo viene descritto come inconsueto e remoto, sia sovvertendo il punto di vista abituale, per cui a giudicare le credenze occidentali saranno degli osservatori esterni (come già aveva fatto Montesquieu nelle *Lettres persanes*, e come lo stesso Voltaire farà nell'*Ingénu*), sia attribuendole a improbabili e stravaganti civiltà esotiche. Queste "figure di spostamento" (come sono state definite ricorrendo a un lessico freudiano) possono esercitare la loro funzione estraniante e ironica anche senza comportare alcun elemento propriamente comico, poiché — com'è risaputo — non è affatto necessario che ironia e comicità coincidano⁸.

Fin dagli ultimi anni del XVII secolo, l'aspra diatriba teologica tra le diverse confessioni cristiane aveva assunto Maometto come una sorta di pretesto polemico, su cui teologi e controversisti potevano esercitare il proprio acume argomentativo, al fine di colpire anche avversari assai meno esotici. Bossuet, in un capitolo del *Discours sur l'histoire universelle*, eloquentemente intitolato *Suite de l'Eglise catholique et sa victoire sur toutes les autres*, aveva liquidato in poche righe la fede musulmana, definita *une religion toute sensuelle*, senza nemmeno nominare Maometto, cui allude semplicemente come al *faux prophète des Arabes*⁹. Questo rinnovato interesse per l'Oriente favorì gli studi di islamistica più approfonditi, ma non meno ortodossi e sovente tendenziosi, di Humphrey Prideaux e di Lodovico Marracci, autore di una traduzione latina del Corano, che, per quanto imprecisa, fece testo per decenni¹⁰. Autori protestanti quali Pierre Bayle e Jean Gagnier, professore di lingue orientali a Oxford, risposero con interpretazioni della religione islamica maggiormente equanimi, ma soprattutto anticattoliche¹¹.

citato proprio il *Mahomet*.

⁹ J.-B. Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle*, chap. XXXI [1681], in *Œuvres complètes*, Paris, Didot, 1836, t. X, p. 272.

¹⁰ Cfr. H. Prideaux, *La vie de Mahomet*, où l'on découvre amplement la Vérité de l'Imposture, Amsterdam, 1698 (trad. dell'originale latino apparso l'anno precedente) e L. Marracci, *Alcorani textus universus*, Padova, 1698.

¹¹ Cfr. P. Bayle, voce "Mahomet" del *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam, 1697 [I ed.], t. II, pp. 469-492, in particolare note H, K, HH, e J.

Resta da segnalare la lettura laica, e tacitamente deista, della figura e della dottrina di Maometto offerta dal conte de Boulainvilliers nella sua *Vie de Mahomet*, un'eccentrica opera di compilazione, rimasta incompiuta e apparsa postuma nel 1731, e che all'epoca ebbe grande diffusione¹². In essa, malgrado ogni cautelosa dichiarazione di fedeltà alla ortodossia cristiana, Boulainvilliers poneva apertamente a confronto le due religioni, equiparandone i dogmi e gli insegnamenti dottrinali, giungendo addirittura a esprimere la propria ammirazione per la "ragionevolezza" di alcune pratiche dell'islamismo.

Voltaire era perfettamente aggiornato circa lo stato della polemica: la scelta di Maometto come "figura di spostamento" deve dunque essere considerata sul più ampio sfondo di questo vasto dibattito di idee che cominciava a porre in discussione i fondamenti della religione rivelata¹³. Malgrado la diffusa *incrédulité* delle classi colte, nel XVIII secolo la religione, e tutto quello che era reputato di sua pertinenza, rimaneva comunque un argomento scottante, e Voltaire si era già scottato più di una volta per averlo voluto affrontare con libertà di giudizio. Voltaire, solitamente molto rapido nella composizione delle proprie tragedie, procedette in questo caso con maggiore cautela, impiegando più di due anni per approntare il *Mahomet*, una prima allusione al quale risale ai primi mesi del 1739; solo all'inizio di maggio del 1741, non essendo riuscito ad accordarsi con gli attori della Comédie Française, si risolse a farlo rappresentare a Lille, dove venne applaudito ed ebbe quattro repliche, "e, di queste quattro, una ha avuto luogo a casa dell'intendente, per

Gagnier, *La vie de Mahomet*, traduite et compilée de l'Alcoran, Amsterdam, 1732 (trad. dell'originale latino apparso nel 1723).

¹² Lo stesso Gagnier polemizzò contro di essa nella *Préface*, où l'on réfute les Paradoxes avancés par Mr. le Comte de Boulainvilliers dans sa *Vie de Mahomet*, *op. cit.*, pp. I-XLII; cfr. la trad. it. di Boulainvilliers, *Vita di Maometto*, Palermo, Sellerio, 1992, con ampia introduzione del curatore D. Venturino, pp. 11-42. Col titolo *Vita di Maometto, cavata dagli autori arabi maomettani, da cui si scuopre la sua impostura*, l'opera del Conte era apparsa anonima a Venezia nel 1745, in una traduzione che, fin dal sottotitolo, ne capovolgeva il significato, facendone un'apologia del cristianesimo; cfr. M. Petrocchi, *Il mito di Maometto in Boulainvilliers*, in "Rivista Storica Italiana", III, 1948, in particolare pp. 374-377.

¹³ Per un inquadramento generale del dibattito, per la posizione in esso assunta da Voltaire e per la questione delle fonti, cui egli ampiamente attinse, cfr. M.G. Badir, *Voltaire et l'Islam*, volume monografico di "Studies on Voltaire and the eighteenth Century", 125, 1974, pp. 47-146 e R. Pomeau, *La religion de Voltaire*, Paris, Nizet, 1969, pp. 148-156.

¹⁴ Cfr. rispettivamente le lettere a d'Argental del 9 febbraio 1739 e del 5 maggio 1741 in *Correspondance*, cit., vol. II, rispettivamente pp. 87 e 541.

il clero, che ha assolutamente voluto vedere un fondatore di religioni”¹⁴, come Voltaire stesso informò prontamente l’amico d’Argental.

Dopo molti rimaneggiamenti, rinvii e trattative, *Mahomet* poté infine essere messo in scena a Parigi il 19 agosto 1742. Il cardinale de Fleury in persona, potente primo ministro, lo stesso che aveva riso leggendo il manoscritto delle lettere filosofiche sui Quaccheri (che Voltaire gli aveva sottospeso alcuni anni prima, in una versione in vero alquanto edulcorata) e che ne aveva permesso la pubblicazione — con quel che poi ne seguì —, non trovò in esso nulla di censurabile e ne autorizzò la rappresentazione, cui Crébillon père, celebre tragediografo nonché regio censore, si era rifiutato di concedere l’*approbation*. Un collaboratore del cardinale, l’abate Le Blanc, più diffidente, aveva scritto fin dal 1741: “Nell’opera il profeta viene confutato; è però vero che bisogna controllare da vicino ciò che fa comparire Arouet. *Latet anguis in herbis*”¹⁵. Il partito dei devoti, soprattutto la fazione giansenista, si dimostrò estremamente suscettibile di fronte al fosco ritratto che Voltaire offriva dello spirito religioso portato al fanatismo dalla superstizione, e in particolare dovette scorgere nel “miracolo” che al quinto atto fulmina Séide la pesante caricatura dei presunti miracoli del diacono Pâris e dei convulsionari. Stando a ciò che riferisce un antico biografo, anche se sarebbe forse meglio chiamarlo agiografo (per di più non molto attendibile), ci fu perfino chi “perdettesse quasi la testa”: un dottore della Sorbona “correva per le strade”, denunciando il *Mahomet* come una “sanguinosa satira” della religione cristiana e “suffragava questa asserzione facendo osservare che nel nome ‘Maometto’ il numero delle sillabe è uguale a quello di cui è composto il nome di Gesù Cristo”¹⁶. Non tutti però reagirono così violentemente. A teatro il pubblico applaudiva la tragedia, apprezzandone probabilmente più l’intrigo, i colpi di scena e le forti passioni melodrammatiche, che non l’intento polemico: molti anni dopo, in uno scritto autobiografico in terza persona (peraltro di dubbia autenticità), Voltaire

¹⁵ Lettera a Bouhier, 4 gennaio 1741, cit. in G. Desnoiresterres, *Voltaire et la société au XVIII^e siècle*, Paris, Didier, 1871, t. II, p. 336.

¹⁶ T.-I. Duvernet, *Vie de Voltaire*, Paris, 1797, an V de la République [I ed. 1786], p. 123.

¹⁷ Citiamo la traduzione settecentesca di una *Autobiografia di Voltaire*, pubblicata in appendice a T. Besterman, *Voltaire*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 491.

confessò “il suo pentimento d’aver fatto Maometto più cattivo di quello che questo grand’uomo fosse stato. ‘Ma se io non ne avessi fatto che un eroe politico, scrive egli a un amico, la tragedia sarebbe stata fischiata. In una tragedia ci vogliono grandi passioni e grandi delitti’”¹⁷. Voltaire conosceva troppo bene le esigenze drammaturgiche per non sacrificare a esse, all’occorrenza, una pedantesca e antiteatrale esattezza storica.

D’altronde non mancarono nemmeno candidi apologeti, quali l’abate Cahagne, che difese l’utilità morale e civica della tragedia voltairiana, reputata tanto istruttiva ed efficace che “avrebbe fatto cadere il pugnale dalla mano d’un Jacques Clément [il monaco fanatico che assassinò Enrico III]”¹⁸, riprendendo così alla lettera le parole di Voltaire, il quale rivendicava di aver voluto rappresentare nella propria opera, “sotto il nome di Maometto, il priore dei giacobiti che pose il pugnale in mano a Jacques Clément, spinto per di più al parricidio dalla sua amante. Da ciò si riconosce l’autore della *Henriade*”¹⁹. Lord Chesterfield, che ben conosceva l’astuzia dell’autore della *Henriade*, non si poteva certamente accontentare di una simile apologia: “L’anno scorso, a Bruxelles, Voltaire mi ha recitato alcune tirate del *Mahomet*, nelle quali ho trovato bellissimi versi e alcuni pensieri più brillanti che giusti; ma mi sono subito accorto che egli se la prendeva con Gesù Cristo, sotto le spoglie di Maometto, ed ero stupito che non se ne fossero avveduti a Lille, dove esso venne rappresentato immediatamente prima che io vi passassi. A Lille incontrai addirittura un bravo cattolico, il cui zelo superava la penetrazione, che era estremamente edificato dal modo in cui veniva dipinto questo impostore e nemico del cristianesimo”²⁰. Con molta pacatezza ci fu chi semplicemente continuò a chiedersi, anche a parecchi anni

¹⁸ Abbé Cahagne, *Sentimens d’un spectateur sur la tragédie de Mahomet I*, apparso nell’agosto 1742 in *Amusements du cœur et de l’esprit*, vol. XIV, p. 368, ora nella raccolta di riproduzioni anastatiche *Les Voltairiens*, 2ème Série, *Voltaire jugé par les siens (1719-1749)*, t. V, (1739-1744), a cura di J. Vercruysse, Kraus International Publications, Millwood, N.-Y., 1983, p. 257; lo stesso Cahagne aveva già difeso il *Mahomet* in uno scritto precedente *Lettre d’un comédien de Lille, sur la tragédie de Mahomet de M. de Voltaire, contenant l’idée des caracteres, de la conduite et des détails de cette Pièce*, Paris, 1742 (in *ibid.* alle pp. 205-218).

¹⁹ Cfr. la lettera a César de Missy, 1 settembre 1742 in *Correspondance*, cit., vol. II, p. 655. Si veda anche l’epistola dedicatoria a Federico che accompagna il testo della tragedia.

²⁰ Da una lettera a Crébillon fils, 26 agosto 1742, cit. G. Desnoiresterres, *Voltaire et la société au XVIII siècle*, cit., vol. II, p. 338.

di distanza: “perché limitarsi a dire ai Cristiani che Maometto è un impostore?”, questa sola constatazione sarebbe dovuta bastare per suscitare “giusti sospetti”²¹.

Accusando il colpo infertile, ulteriormente esacerbata dal clamoroso successo riscosso dalla tragedia, la cabala devota non poteva nutrire invece alcuna incertezza sui reali obiettivi di Voltaire, né rimase inattiva: l'abate Desfontaines, ex gesuita, acerrimo avversario di Voltaire, un certo Bonneval, e soprattutto il procuratore generale Joly de Fleury, sostenitore della *coterie* giansenista, intervennero a loro volta presso il cardinale per denunciare l'empietà dell'opera, e “la cosa andò tanto avanti, che il cardinal di Fleury consigliò l'autore a ritirarla. Questo consiglio aveva forza di comando”²². Voltaire obbedì, non senza aver compiuto un estremo e vano tentativo di difendersi scrivendo immediatamente al cardinale: “È per me una fatalità che i soli uomini che abbiano voluto importunare il vostro beato ministero siano i soli che mi abbiano perseguitato; al punto che la cabala dei convulsionari, ovverosia ciò che vi è di più abietto tra i rifiuti del genere umano, ha ottenuto l'ingiuriosa soppressione di un'opera pubblica, onorata dalla vostra approvazione e rappresentata al cospetto dei primi magistrati di Parigi”. Quello stesso giorno scrisse al fedele d'Argental: “i nostri convulsionari in toga lunga non vogliono che si reciti il fanatismo, così come si dice che un primo presidente non voleva che si recitasse il *Tartuffe*. Poiché eccomi vittima dei giansenisti, dedicherò *Mahomet* al papa: e conto di diventare vescovo *in partibus infidelium*, dato che è quella la mia vera diocesi”²³.

Sembrerebbe uno dei consueti accessi di violenta ira che nelle avversità scuotevano l'instabile equilibrio nervoso di Voltaire, e dai quali usualmente egli usciva quasi rinvigorito. Tanto è vero che soltanto una settimana più tardi aveva ritrovato lo spirito per scrivere al suo regale ammiratore Federico, facendo mostra di un distacco, un po' affettato e acidamente ironico, che testimonia tuttavia della sua

²¹ G. Gauchat, *Lettres critiques*, Paris, 1756, t. III, p. 284, cit. M.G. Badir, *op. cit.*, p. 138.

²² *Autobiografia di Voltaire*, cit., p. 491.

²³ Cfr. le due lettere del 22 agosto 1742 al Cardinale e a d'Argental in *Correspondance*, cit., 1977, vol. II, rispettivamente pp. 651 e 650.

²⁴ Lettera del 29 agosto 1742 a Federico II di Prussia in *ibid.*, p. 653; d'altronde, per Voltaire, “Maometto non è altro che Tartufo armi alla mano” (lettera a Federico II del dicembre 1740, in *ibid.*, p. 472), e con un altro corrispondente

ritrovata lucidità e prudenza: promette di fare trascrivere per lui il *Mahomet* “quale è stato recitato, quale è piaciuto ai filosofi e quale ha rivoltato i devoti. È la vicenda di *Tartuffe*. Gli ipocriti perseguitarono Molière e i fanatici si sono sollevati contro di me. Ho ceduto alla corrente senza dire una parola. Se Socrate avesse fatto altrettanto, non avrebbe affatto bevuto la cicuta”²⁴. Evidentemente anche la difesa delle proprie idee portata fino a queste conseguenze estreme doveva sembrare a Voltaire una sorta di fanatismo contrario al buon senso: meglio aggirare l’ostacolo, facendo ricorso magari alle astuzie dell’*esprit*. E così il 17 agosto 1745 mantenne fede a quella che sembrava una *boutade* e inviò al papa una copia del *Mahomet*, che nel frattempo aveva dato alle stampe, accompagnandola con una breve lettera, scritta nel suo italiano appreso sui testi di Tasso e di Ariosto, nella quale le profferte di profonda venerazione, la pia serietà con cui porge quest’“opera contro il fondatore d’una falsa e barbara setta” che mette in scena “la crudeltà e gli errori d’un falso profeta”, la compunzione con cui dichiara di prosternarsi (“profundissimamente inchinato”) a baciare i “sacri piedi” del Pontefice, nella loro ostentata devozione lasciano intravedere — come direbbero gli anglofoni — *the tongue in cheek*. Forse preferì non avvedersene il colto e bonario papa Lambertini, che già poche settimane più tardi, con una lettera seraficamente amabile, lo ringraziava per la “sua bellissima tragedia di *Maometto*, che [aveva] letto con sommo piacere”²⁵ (e per sovrammercato donò a Voltaire anche due medaglioni con la propria effigie). Voltaire non mancò di contraccambiare compitamente i ringraziamenti, ma si può intuire quale dovette essere il suo divertimento quando ricevette l’inopinata risposta da parte di quel *bon polichinelle de Benoît XIV*, come graziosamente lo chiamerà molti anni dopo rievocando questo episodio²⁶.

Si direbbe che l’*esprit*, interdetto alla tragedia, Voltaire l’avesse riservato per questo gustoso “dopo teatro”, che

ribadiva che “Maometto è Tartufo il Grande” (a César de Missy, 1 settembre 1742, in *ibid.*, p. 655).

²⁵ Cfr. la lettera di Voltaire del 17 agosto 1745 in *ibid.*, p. 1008, e la risposta di Benedetto XIV a Voltaire del 19 settembre seguente, che si può leggere tra le *pièces justificatives* in *Il Fanatismo ossia Maometto profeta*. Tragedia di Voltaire. Traduzione dell’abate Melchior Cesarotti, Venezia 1796, dalla tipografia Pepoliana, presso Antonio Curti, [rist. an. Modena, Mucchi, 1995].

²⁶ Lettera del 25 maggio 1760 al solito d’Argental in *ibid.*, 1980, vol. V, p. 917. D’altronde, stando a ciò che riferisce il presidente de Brosses, che si trovava a Roma poco tempo dopo la sua elezione al soglio pontificio, il cardinale

naturalmente non tutti apprezzarono. Un certo François-Philibert Louzeau fece appello al Pontefice, iniziando la propria requisitoria contro Voltaire con questa accorata protesta: “Tutti i buoni cattolici di Francia hanno appreso con estremo dolore che Vostra Santità aveva inviato all’infame Ateo Arouet de Voltaire due medaglie d’oro, come segno della protezione e della benevolenza di cui Vostra Santità si degna di onorarlo...”, cui segue una dettagliata serie di prove a carico della sua miscredenza, per lo più tratte dall’*Épitre à Uranie* (professione di fede deista, dedicata a Madame de Rupelmonde nel 1722, ma che cominciò a circolare clandestinamente solo dieci anni più tardi) e dalle *Lettres philosophiques*²⁷. Alla fine del secolo, dopo la tempesta rivoluzionaria, la questione veniva ancora dibattuta: La Harpe, un tempo amico di Voltaire, passato in seguito alla reazione, deprecava che “è meno dal punto di vista dell’utilità generale che l’autore sembrava preferire questa tragedia [*scil. Mahomet*] a tutte quelle che aveva composte, che a causa dell’intenzione che essa celava, e che era stata colta, di rendere odioso il cristianesimo”²⁸.

All’inizio degli anni Cinquanta invece il clima culturale aveva cominciato a mutare; il partito filosofico andava raccogliendosi attorno al progetto dell’*Encyclopédie* e Voltaire si era già apertamente schierato tra i suoi ranghi. Sintomo significativo del mutamento intercorso nell’ultimo decennio è il fatto che nel 1751 il nuovo censore incaricato di riesaminare il veto che Crébillon père continuava a porre

Lambertini stesso sapeva all’occorrenza fare sfoggio di una notevole autoironia: dopo cinque mesi e mezzo di conclave, segnati da violente tensioni tra le diverse fazioni, quando si cominciò a fare il suo nome come candidato neutrale gradito a tutti, pare infatti che il futuro Bendetto XIV rispondesse “con quel suo tono pungente e scherzoso: ‘*Se volete un buon coglione, pigliatemi*’”; C. de Brosse, *Lettres familières d’Italie, à M. l’abbé Cantois de Quincey*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1995, p. 291.

²⁷ Cfr. P. Martino, *Un réquisitoire contre Voltaire*, in “Revue d’histoire littéraire de la France”, 1928, p. 563; la lettera è datata 7 ottobre 1746.

²⁸ J.-F. La Harpe, *Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne* [1799], Paris, Didier, 1834, t. II, pp. 97-98; sarà curioso vedere dello stesso autore un *pamphlet* intitolato *Du fanatisme dans la langue révolutionnaire*, ou de la persécution suscitée par les Barbares du dix-huitième Siècle, contre la Religion Chrétienne et ses ministres, Paris, An 5-1797 [III ed.], che ebbe una certa fortuna anche in Italia (se ne conoscono almeno due diverse traduzioni che ebbero varie ristampe) e nel quale La Harpe rivolgeva alla propaganda filosofica e giacobina le medesime accuse di fanatismo con cui i *philosophes* (e *Mahomet* per primo) avevano attaccato la religione cristiana.

²⁹ N. de Condorcet, *Vie de Voltaire*, Londres, 1791, vol. I, p. 72.

³⁰ Menzioniamo in particolare il *Thomet, ou le brouilliamini* di Collier, Londres (ma Paris), 1755; in verità già nel 1743 era apparsa una parodia di

nei confronti del *Mahomet* fu nientemeno che Jean-Baptiste d'Alembert, il quale "ebbe il coraggio di approvarlo; [...] coraggio tanto più degno di rispetto in quanto, siccome colui che concede l'approvazione a un'opera non ne condivide la gloria, egli non poteva ricevere altra ricompensa per il pericolo cui si esponeva che il piacere d'avere servito l'amicizia e preparato un trionfo alla ragione"²⁹. Fu poi il celebre Lekain, uno degli attori prediletti di Voltaire, a portare il *Mahomet* a un successo che questa volta non potè essere contrastato. Nei teatri *boulevardiers* anzi la tragedia venne persino parodiata: onore — per così dire — tributato usualmente solo alle opere di maggior successo³⁰.

Non cessarono tuttavia le discussioni critiche sul valore e l'efficacia dell'insegnamento morale del *Mahomet*. Nella *Lettre sur les spectacles*, scritto che precede di un paio d'anni l'apertura delle ostilità contro Voltaire, ma nel quale indirettamente già affiora la polemica, Jean-Jacques Rousseau in una breve pagina difese *en philosophe* la tragedia, ammirando in essa "la mano di un grande maestro" che ha saputo imprimerle "il sacro carattere della virtù", anche se poi conclude riprendendo un'accusa più volte mossa al *Mahomet*, e cioè che l'apoteosi finale dell'eroe negativo, che contrasta con le consuetudini della composizione tragica che vorrebbero vederlo punito e sopraffatto, "non è affatto incoraggiante per la virtù". Con la radicalità che lo contraddistingue, Rousseau auspicherebbe un diverso atteggiamento nei confronti del fanatismo: con esso "non si tratta di ragionare né di convincere; bisogna lasciar da parte la filosofia, chiudere i libri, prendere la spada e punire i furbi"³¹. Anche Diderot, da parte sua, si era espresso con la consueta chiarezza nel corso di un sulfureo dialogo, di gusto assai poco "classico", come il *Neveu de Rameau*: "il *Mahomet* è un'opera sublime, ma preferirei piuttosto aver riabilitato la memoria dei Calas"³². Evidentemente le nuove generazioni cominciavano a identificare il patriarca di Ferney con il polemista, difensore della tolleranza e paladino

Favart, su cui cfr. G.L. van Roosbroeck, *Une parodie inédite du "Mahomet" de Voltaire: "L'Empirique"*, in "Revue d'histoire littéraire de la France", 1928, pp. 235-240.

³¹ J.-J. Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur son article "Genève"*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, pp. 86-88; conosciuta anche come *Lettre sur les spectacles*, apparsa nel 1758.

³² D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, Paris, Gallimard, 1972, p. 68. La storia della genesi quest'opera, così come la sua storia editoriale, è notoriamente incerta

nella lotta contro l'*Infâme*, piuttosto che con il celebrato tragediografo, e preferivano il vigore della sua prosa alla compitezza dei suoi alessandrini.

*Postilla su una traduzione settecentesca
di Mahomet*

L'eco della fama delle tragedie di Voltaire si diffondeva ovviamente anche nelle province più remote da Parigi, il centro vitale di tutte le *querelles*. A Padova Voltaire aveva almeno un ammiratore che seguiva con attenzione e competenza la sua produzione teatrale: Melchiorre Cesarotti, all'epoca giovane istitutore del seminario cittadino (era nato nel 1730), il quale "leggendo le tragedie [*scil.* voltairiane] infiammarsi lo si vedea nel volto, piangere dirottamente e singhiozzare"³³, "e la *Zaira* singolarmente [...] lo avea rapito fuori di sé. Quattro volte di seguito la rilesse, tutto inondato di lacrime e stemperato in una dolcezza di cui non sapeva saziarsi"³⁴. Riavutosi dal deliquio e asciugato il pianto, incurante delle accese polemiche parigine che risallivano ormai a una ventina d'anni prima, egli tradusse, alla fine degli anni Cinquanta, il *Mahomet* (oltre che *La mort de César* e la *Sémiramide*) "pei trattenimenti teatrali che usavansi nel seminario"³⁵. Il giovane istitutore era sinceramente convinto che i suoi novizi, destinati al ministero sacerdotale, avrebbero potuto trarre motivi di edificazione dalle forti passioni e dai grandi delitti che segnano il *Mahomet*. Proprio a quest'opera egli sembra alludere quando scrive che "il malvagio che unisce l'impostura alla sceleraggine [*sic*], s'egli è di quel genere che istruisce, non è necessario che sia punito. Com'egli non può giungere ad effettuare i suoi disegni se non per mezzo de' pregiudizi altrui, il suo trionfo non sarà tanto un'esaltazione del vizio quanto un castigo della credulità. Il terrore e la compassione insegnerà e avventurosa; sia qui sufficiente rammentare che la sua stesura è databile tra gli anni Sessanta e Settanta, ma la prima edizione completa del testo originale venne approntata solo nel 1875.

³³ *Notizie intorno alla vita e alle opere di Melchiorre Cesarotti, dettate da un suo discepolo*, s.l., s.d. (ma posteriore al 1823), pp. 4-5.

³⁴ G. Barbieri, *Della vita e degli studj dell'abate Melchiorre Cesarotti*, Padova, nel seminario, 1810, pp. 13-14.

³⁵ *Notizie intorno...*, cit., p. 5.

³⁶ M. Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, in *Dal Muratori*

[sic] all'osservatore a guardarsi da questa pericolosa debolezza, e l'odio istesso ch'egli porta all'impostore accrescerà l'istruzione e il diletto"³⁶. A quell'epoca Voltaire, ritiratosi sul confine svizzero da più di un decennio, era ormai universalmente riconosciuto come il nume tutelare del partito filosofico, e d'altronde il fronte della lotta contro l'*Infâme* era notevolmente progredito rispetto alle polemiche scoppiate intorno al *Mahomet* nell'estate del 1742. Egli dovette dunque leggere con divertito distacco la candida apologia del giovane abate il quale, più sensibile alla poesia che ai dogmi dell'ortodossia religiosa, sembrava non accorgersi quanto fosse facile riconoscere, dietro la credulità e i "pregiudizi altrui" sui quali speculava l'impostore pagano, una parodia della fede dei pii credenti nella "vera" religione. Voltaire, in una lettera di ringraziamento per il volume contenente le traduzioni e i ragionamenti che Cesarotti gli aveva inviato³⁷, lo ricompensò colmandolo di lodi tanto generose da suonare eccessive³⁸.

La passione per la poesia voltairiana non si raffredderà nemmeno quando il mite abate, le cui opinioni politiche furono sempre improntate al moderatismo della classe media, "allevate nel razionalismo illuministico, temperate in un anemico cattolicesimo"³⁹, denunciò la perniciosità per il potere costituito delle idee propugnate dagli *esprits forts* d'oltralpe. Lo "spirito filosofante", che si andava affermando in Francia, diffondeva "una mania ragionativa e una morbosa avidità enciclopedica perfino in quelle classi sociali

al Cesarotti, t. IV, *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, a cura di E. Bigi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 42; questa raccolta comprende anche il *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica* (pp. 54-86). Essi apparvero per la prima volta nel volume che raccoglieva due traduzioni voltairiane di Cesarotti, *Il Cesare e il Maometto*, tragedie del signor di Voltaire, trasportate in versi italiani, con alcuni ragionamenti del traduttore, in Venezia, 1762, presso la tipografia Pasquali. Negli stessi anni anche il nobile letterato reggiano Agostino Paradisi aveva pubblicato una propria traduzione de *Il fanatismo o Maometto profeta* in *Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi*, Liegi, a spese del Soliani di Modena, 1764-1768, vol. II.

³⁷ Lettera del 10 gennaio 1766 in *Correspondance*, cit., 1983, vol. VIII, pp. 325-326: Cesarotti aveva affidato a Goldoni, in partenza da Venezia per Parigi nell'estate del 1762, l'incarico di consegnare a Voltaire il volume, passando da Ferney; poiché Goldoni mutò i propri programmi di viaggio, Voltaire ricevette il volume (non è chiaro per quali vie) solo sul finire del 1765; cfr. E. Maddalena, *Il viaggio del Goldoni in Francia*, in "Nuova Antologia", 1921.

³⁸ Cfr. al contrario il giudizio fortemente riduttivo che Vittorio Alfieri diede delle traduzioni voltairiane di Cesarotti in *Vita*, epoca IV, cap. I, Torino, UTET, 1949, pp. 244 (dove si legge che Cesarotti "fiaccamente sermoneggia nella Semiramide e nel Maometto") e 330.

³⁹ S. Romagnoli, *Melchiorre Cesarotti politico*, in "Belfagor", 1948, p.

a cui la provvida natura avea fatto il dono d'una salutare ignoranza"; esse urtavano non solo la sensibilità sociale, ma anche il suo gusto estetico, poiché come conseguenza di ciò "la bella letteratura è invasa e superchiata dalla tirannide d'una pedanteria scientifica, che collo specioso titolo di spirito filosofico portò il guasto in tutto il dominio dell'eloquenza"⁴⁰. Era bene dunque che la denuncia della credulità e dei pregiudizi si limitasse all'angusto orizzonte della scena teatrale e venisse elegantemente espressa nelle forme della "bella letteratura", poiché "se è vero che qualche fanatico disonorasse talvolta la religione e la critica, attaccando senza soggetto qualche verace filosofo, egli è assai più vero che la moderna filosofaglia fa strazio tutto giorno di quest'arte [*scil.* la critica] per calunniare e beffeggiar la religione e chi la difende"⁴¹. Malgrado questa timorata ortodossia Cesarotti non poteva però rinunciare alla poesia di Voltaire; nel 1789, quando già la rivoluzione aveva violentemente posto in atto i paventati principi dello spirito filosofico, egli, istituendo un confronto tra Rousseau e Voltaire "nei loro sistemi di irreligione e nel loro merito letterario", accusava quest'ultimo di essere il "Momo di Ferney", il quale, "come esperto giocoliere ch'egli è, insolentisce senza legge [...] e quando credi afferrarlo, ti scappa di mano con una beffa" (e ciò lo avrebbe reso assai più pericoloso per la religione di quanto non lo fosse Rousseau con i suoi entusiasmi), tuttavia non poteva non aggiungere che "quando la causa della religione si separi, come è giusto, da quella della letteratura, il merito assoluto e comparativo di quest'autore non è che un problema accademico"⁴².

Le campagne rivoluzionarie del generale Bonaparte giunsero come una tempesta a sconvolgere il quieto vivere di Cesarotti. L'arrivo delle truppe repubblicane francesi a Padova, sul finire dell'aprile 1797, lo sorprese nel suo ritiro di Selvaggiano, da cui fu strappato per andare ad accogliere il 2 maggio, insieme ad altri nobili padovani, il "liberatore" alle porte della città. Bonaparte, che ammirava le sue traduzioni ossianiche, gli fece avere una pensione e la carica

145.

⁴⁰ M. Cesarotti, *Relazione accademica I* (1780), in *Opere*, Pisa, 1803, vol. XVII, pp. 45 e 44.⁴¹ M. Cesarotti, *Relazione accademica III* (1782), in *ibid.*, pp. 112-113.⁴² M. Cesarotti, *Relazione accademica X* (1789), in *ibid.*, pp. 371-372.

di “Aggiunto libero” nel “Comitato d’istruzione pubblica” della neonata repubblica. Entro la fine dello stesso anno, Cesarotti aveva già dato alle stampe due brevi brossure, una *Istruzione d’un cittadino a’ suoi fratelli meno istruiti*, autentico catechismo democratico (per quanto molto moderato) e *Il patriottismo illuminato, omaggio d’un cittadino alla Patria*, dedicato al commissario dell’armata francese a Padova, Fortis l’ainé: reputò invece più prudente tenere per sé, e per i propri più intimi corrispondenti, la propria amarezza e la propria avversione al nuovo regime⁴³.

È dunque una significativa coincidenza (se di coincidenza si tratta) che proprio il quegli anni turbolenti, che sanciscono il tracollo dell’Antico Regime e del suo ideale d’ordine, venisse ristampata a Venezia dopo più di trent’anni la traduzione cesarottiana del *Mahomet*⁴⁴, ossia una delle tragedie di Voltaire (insieme al *Brutus*) più apprezzate e rivalutate dalle nuove generazioni repubblicane. Un *revival* tuttavia di breve respiro: la rivoluzione romantica liquiderà il classicismo settecentesco, e progressivamente la vastissima produzione teatrale di Voltaire scomparirà dalle scene, cadrà in discredito e poi nell’oblio. Ancora intorno al 1845, Gustave Flaubert si cimerà in una volenterosa e faticosa lettura integrale delle sue tragedie: a proposito del *Mahomet*, tragedia così apertamente *engagée*, annoterà: “Voltaire è stato uno dei primi utilitari in fatto d’arte”⁴⁵; un giudizio che pronunciato negli anni di gestazione di *Madame Bovary* (e delle *Fleurs du mal*), da chi auspicava come supremo modello letterario “un libro su nulla, [...] che si regga da se medesimo in virtù della forza intrinseca del suo stile”,

⁴³ Cfr. la lettera a Tommaso Olivi, 15 dicembre 1797, in *Dal Muratori al Cesarotti*, cit., p. 532. Ma la turbolenza di quegli anni non gli darà requie: dopo Campoformio, Padova fu notoriamente ceduta agli Austriaci, i quali, con la pace di Presburgo (26 dicembre 1805), la restituirono alle truppe francesi che vi erano rientrate fin dal novembre dell’anno precedente. Cesarotti non poté esimersi dal dedicare a “Napoleone il massimo” (divenuto imperatore) un poemetto di 1731 versi, in cui si leggono passi di imbarazzante piaggeria: “Perdona, Unico Eroe, posso adorarti / Esaltarti non posso...”, *Pronea*, componimento epico, Brescia, 1807 [III ed.], vv. 58-59; Foscolo la giudicherà un “lavoro del tutto sbalorditivo, in cui gli stili di Lucano, di Ossian e di Claudiano stordiscono il lettore già sperduto nei labirinti della metafisica e dell’allegoria teologica”, U. Foscolo, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1979, p. 377.

⁴⁴ Cfr. Voltaire, *Il Fanatismo ossia Maometto profeta*, cit.: in questa edizione si trovano riprodotte alcune *pièces justificatives*, tra cui la lettera dedicatoria a Federico di Prussia (pp. III-XII), il carteggio tra Voltaire e Benedetto XIV (pp. XIII-XX), alcune pagine di aneddoti sulle vicissitudini conosciute dalla tragedia al suo apparire (pp. XXII-XXXI) e un ragionamento del Traduttore (pp. 117-125).

⁴⁵ G. Flaubert, *Le théâtre de Voltaire*, a cura di T. Besterman, occupa due

ha più il sapore di una definitiva liquidazione che di una pacata valutazione critica.

EZRA POUND TRAVESTITO DA FRANÇOIS-MARIE AROUET DE VOLTAIRE, OVVERO LA TRADUZIONE COME MASCHERA

*La maggior parte dei traduttori rovina il proprio originale
a causa di una falsa ambizione di volerli superare,
che li rende infedeli, o a causa di una banale precisione,
che li rende più infedeli ancora.*

VOLTAIRE, *Connaissance des beautés
et des défauts de la poésie et
de l'éloquence dans la langue française*

*Quando si vuole tradurre, bisogna scegliersi
il proprio autore, come ci si sceglie
un amico, di un gusto conforme al nostro.*

VOLTAIRE, *Sottisier*

Come sosteneva Serenus Zeitblom, descrivendo certe composizioni di Adrian Leverkühn, artista eminentemente moderno, del quale egli fu l'apprensivo e ammirato biografo, “la parodia era l'orgoglioso sgambetto alla sterilità con cui lo scetticismo e il pudore spirituale, la sensibilità per il mortifero diffondersi della banalità, minacciano i grandi ingegni”¹. La parodia, simulazione di stilemi decontestualizzati e rovesciati per lo più con intenzione ironica, è un genere letterario noto e praticato già dalla tradizione classica più antica. Essa però è potuta divenire lo “sgambetto” che permette all'artista moderno di sfuggire all'ammutilamento cui sembra destinata la soggettività creatrice, in quanto, mimando le forme della tradizione, usurate, rese impraticabili dalla banalità e ormai sequestrate dal consumo di massa, permette con dialettica astuzia di recuperarle all'arte, restituendo loro una funzione espressiva e un significato. La coscienza che le usate forme della tradizione non fossero più utilizzabili nella loro originaria funzione, normativamente statuita e codificata dal sistema dei generi, risale notoriamente al romanticismo tedesco e venne espressa attraverso la nozione di “ironia”: lo stesso Thomas Mann alludeva alla celebre distinzione schilleriana quando faceva rilevare che “la mancanza di vera ingenuità si esprime come tendenza

¹ T. Mann, *Doctor Faustus*, Milano, Mondadori, 1980, p. 190.

alla parodia, e così, da questo piccolo fatto poetico, si potrebbe dedurre questa legge e questa definizione: l'amore per una forma artistica che non si crede più attuabile, fa maturare la parodia"².

Nel 1920, rievocando poeticamente la temperie culturale degli anni che precedettero la guerra, Ezra Pound scriveva:

*The age demanded an image
Of its accelerated grimace,
Something for the modern stage,
Not, at any rate, an Attic grace.
[...]
Better mendacities
Than the classic in paraphrase!*³

All'urgente necessità di trovare nuove forme adeguate a dare espressione alla "smorfia convulsa" della modernità e all'insofferenza nei confronti di stilemi ridotti ormai a parafrasi di modelli letterari non più attuali né attuabili, si affiancava tuttavia in Pound una ammirazione senza riserve per la "tradizione" e i suoi monumenti. Nel 1910, trasferitosi da poco nel vecchio continente, egli dichiarava, con l'entusiasta sicumera che sempre lo distinse, che "la storia di un'arte è storia di capolavori, non di fallimenti né di mediocrità. [...] Lo studio della letteratura è 'culto degli eroi', è un raffinamento, o anche, se volete, una perversione di quella religione primordiale"⁴. Pochi anni dopo iniziava un articolo, significativamente intitolato *La tradizione*, affermando che "la tradizione è una bellezza che noi conserviamo, e non una serie di catene che ci leghino"⁵. E ancora vent'anni più tardi, verso il 1934, scriveva che "un classico è un classico non già perché si conforma a certi canoni strutturali, o perché si adatta a certe definizioni critiche (delle quali l'autore classico non ha mai sentito

² T. Mann, *Rede und Antwort*, cit. in H. Mayer, *Thomas Mann*, Torino, Einaudi, 1951, p. 151.

³ E. Pound, *Hugh Selwyn Mauberley*, II, in *Collected Shorter Poems*, London, Faber, p. 188; riportiamo la traduzione di Giovanni Giudici pubblicata in E. Pound, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1970, p. 181: "L'età chiedeva un'immagine / Della sua smorfia convulsa, / Qualcosa per la scena moderna, / Non una grazia attica, comunque [...] / Meglio le bugie / Che i classici in imitazione!".

⁴ E. Pound, *Praefactio ad lectorem electum*, *Lo spirito romanzo*, in *Ibid.*, p. 745.

⁵ E. Pound, *La tradizione*, in *ibid.*, p. 1007; l'articolo, apparso nel 1913, è raccolto in *Saggi letterari*, Milano, Garzanti, 1973, p. 119.

parlare). È un classico in grazia di una certa permanente e insopprimibile giovinezza”⁶.

Questa immagine della tradizione concilia, in maniera un po’ affrettata e forzosa, l’idea monumentale (in ultima analisi, e malgrado tutto, storicistica e museale) di “patrimonio culturale” con quella diametralmente opposta, vagamente vitalistica, di una tradizione intesa come viva memoria collettiva dell’umanità, nonché forza attiva e inesausta del passato. I problemi e le contraddizioni sollevati da una simile conciliazione non dovettero sembrare tali a Pound; e comunque il suo artigianato poetico e l’intera sua opera critica potrebbero essere legittimamente letti come una risposta — se non proprio come una soluzione — a essi.

È infatti a partire dall’idea (o, piuttosto, dall’ideale) di una continuità della tradizione, assunta come “serie di capolavori”, che Pound poté effettivamente sviluppare la propria ricerca tanto poetica che critica. Nella prima sezione del saggio *Date line*⁷, egli distingue cinque “categorie” — ovvero modalità — attraverso cui la critica può esprimersi: la terza di queste viene definita come *criticism by exercise in the style of a given period*. Questo approccio mimetico a testi e tecniche appartenenti al passato non può essere tuttavia di alcuna utilità qualora si limiti a una “imitazione superficiale”, in quel caso non sarebbe altro che una deprecabile parafrasi: “l’imitazione è in realtà utile solo in quanto implica un’indagine più intima o un tentativo di studiare intimamente certe forze attraverso i loro effetti”⁸. Essa infatti rivela la propria efficacia come strumento critico per approfondire la conoscenza di una “data serie di procedimenti”, impossessandosene. Da una diversa prospettiva Thomas Mann affermerà che, facendosi sterile e impraticabile la tradizione, “l’arte diventa critica”⁹: ciò significa che l’arte si tramuta in autoriflessione, in sdoppiamento o reduplicazione di se stessa e delle proprie intime leggi compositive. Gli esperimenti mimetici poundiani acquistano così un valore che ne trascende la funzione propedeutica e didattica: essi conducono direttamente al nucleo dell’analisi critica della dinamica della creazione letteraria e delle sue

⁶ E. Pound, *Monito* premesso all’*ABC del leggere*, Milano, Garzanti, 1974, p. 9.

⁷ In E. Pound, *Opere scelte*, cit., pp. 984-1033; in *Saggi letterari*, cit., pp. 97-116.

⁸ E. Pound, *La tradizione*, cit., p. 1010; in *Saggi letterari*, cit., p. 122.

⁹ T. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 293.

strutture immanenti.

Essi, invero, conducono ben oltre. Il discrimine che li differenzia da quella che per Pound era la quinta categoria di critica, ossia il *criticism in new composition*, rimane alquanto labile e incerto: nell'opera poetica poundiana queste due modalità critico-espressive tendono anzi a sovrapporsi. In un componimento originale infatti l'istanza critica può risiedere in impliciti e allusivi rimandi a testi classici o in quelle forme di *pastiche* che Pound programmaticamente chiamava *personæ*¹⁰. Queste, pur nella loro originalità, potrebbero essere legittimamente considerate come esercizi mimetici di forme e schemi metrici passati¹¹. La poesia riflettendo sui propri procedimenti tecnico-creativi diventa critica, ovvero, secondo l'espressione di Igor Stravinskij, si eleva al quadrato.

Si direbbe dunque che per Pound, come per Lord Chandos, se l'esperienza individuale tendeva a sbiadire e ad ammutolirsi al cospetto del "mortifero diffondersi della banalità", era la tradizione stessa che avrebbe potuto fornire all'artista i materiali della sua arte: è stato osservato che "questa fiducia nell'intero campo della letteratura come fonte di materiale poetico implicita nell'uso poundiano delle *personæ*, maschere della sua personalità poetica"¹².

Il giovane poeta, che attorno al 1908 contemplava il proprio volto riflesso in uno specchio, provava la perturbante impressione di non riconoscere se stesso in quella *strange face there in the glass*; sentiva la propria personalità farglisi estranea, rifrangendosi e moltiplicandosi come in un caleidoscopio:

... O ye myriad
That strive and play and pass,
Jest, challenge, counterlie!
I! I! I!
And ye?¹³

La *persona*, come una maschera teatrale, fornisce dunque

¹⁰ Come è noto *Personæ* è il titolo di una raccolta di versi che Pound pubblicò per la prima volta nel 1909; su ciò cfr. H. Witemeyer, *The Poetry of Ezra Pound. Forms and Renewal. 1908-1920*, Berkeley, Un. of California Press, 1969, pp. 12-18.

¹¹ Si pensi solo, tra i molti esempi possibili, ai testi di *Peire Vidal Old*, di *Sestina: Altaforte*, di impianto tipicamente provenzale, o di *Villonaud: ballad of the gibbet, or the song of the sixth companion*, su motivi e ritmi à la Villon.

¹² J.P. Sullivan, *Ezra Pound and Sextus Propertius. A Study in Creative Translation*, Austin, Un. of Texas Press, 1964, p. 25.

¹³ E. Pound, *On his own Face in the Glass*, in *Collected Shorter Poems*, cit.,

al poeta una personalità vicaria; essa è uno strumento fittizio quanto efficace per ampliare il suo orizzonte di esperienza (quantomeno poetica) al di là dei limiti impostigli dal suo Io. È risaputo quanto il tema del doppio, dello specchio e della maschera abbia affascinato la cultura europea fin dall'età romantica: nel caso di Pound il richiamo più immediato è alle "maschere" di Yeats¹⁴. D'altronde è lo stesso Pound che, parlando delle proprie traduzioni creative, le definisce *elaborate masks*¹⁵.

È comunque incontestabile che le *personae* poundiane (così come, più in generale, tutte le sue traduzioni) non si risolvono in "meri esercizi tecnici, ma sono piuttosto momenti di una ricerca sulla realtà e su se stesso, per una 'sincera espressione di sé'"¹⁶; esse anzi, allorché il soggetto egotista della tradizione lirica post-romantica cominciava a vacillare, a sdoppiarsi, a frantumarsi, fornirono a Pound "provvisorie identità di se stesso in quanto poeta"¹⁷. La maschera, ovvero la *persona*, non serve dunque a celare un *Ego*, comunque saldo nella propria identità, limitandosi semplicemente a dissimularlo sotto costumi esotici. Come le parodie dell'ultimo Mann, le *personae* non sono brillanti esibizioni di arte mimetica, né gustosi omaggi, incertamente oscillanti tra l'anacronismo e il plagio. L'esotismo della *persona* — così come l'impiego di certe forme metriche e linguistiche desuete, appartenenti ad altri secoli o ad altre letterature, che il parodista si compiace di recuperare — deve essere inteso non come orpello, bensì piuttosto nell'accezione etimologica in cui lo impiegava Victor Segalen. La *persona* è esotica, perché in essa si palesano una alterità, un diverso linguaggio, una diversa percezione del mondo, che permettono a Pound di uscire dal cerchio magico del proprio Io e dei pregiudizi della tradizione cui appartiene.

A proposito della "traduzione creativa" (con particolare riferimento all'*Homage to Sextus Propertius*) è stato rileva-

p. 35; riportiamo la traduzione di Alfredo Rizzardi pubblicata in E. Pound, *Opere scelte*, cit., p. 50: "O miriade / Che lotti, giochi e passi, / Che scherzi, sfidi, imiti! / Io! Io! Io! / E tu?".

¹⁴ Sul concetto, e la funzione esoterica, di "maschera" cfr. W. B. Yeats, *Una visione*, Milano, Adelphi, 1973, pp. 79 sgg., nonché il classico R. Ellmann, *Yeats. The Man and the Masks*, OUP, 1979, in particolare pp. 171-176.

¹⁵ E. Pound, *Vorticism*, in *Opere scelte*, cit., p. 1203.

¹⁶ H. Witemeyer, *The Poetry of Ezra Pound*, cit., p. 85; la citazione riportata da Witemeyer è tratta dalla medesima pagina citata alla nota precedente.

¹⁷ *Ibid.* p. 83.

to come attraverso essa, attraverso l'altrui parola poetica, Pound non solo potesse esprimere opinioni e sentimenti propri, ma addirittura che "ciò che egli intendeva esprimere poteva essere espresso *soltanto* in quella maniera"¹⁸. La "mancanza di vera ingenuità", che caratterizza la letteratura moderna, le impone di mantenere criticamente le distanze dal proprio oggetto: è entro tale scarto che la parodia e la *persona*, con il loro effetto estraniante e ironico, esercitano la loro funzione espressiva. La profonda ironia implicita in codesta operazione parodistica consiste nell'enfasi che viene così posta tra l'impossibilità di utilizzare forme e stilemi desueti (non più attuabili, secondo Mann) e la necessità di ricorrere tuttavia a essi per dare espressione a quel senso di estraneità a se stesso del tradizionale Io lirico, che già da giovane Pound denunciava.

Nelle *personae* e nelle "traduzioni creative" il patrimonio culturale conservato dalla tradizione rivela per Pound la propria paradossale vitalità: se *the classic in paraphrase* è intollerabile, ciò significa che esso deve essere reinventato, strappato alla sua fissità di monumento scolastico-museale e reimpiegato in un nuovo contesto culturale, sfruttando opportunamente le potenzialità espressive di questo ironico effetto di spaesamento. La *persona* non solo dischiude a Pound un nuovo orizzonte di discorso, mettendogli a disposizione una nuova lingua e un diverso apparato retorico, ma gli permette altresì di sottrarre un frammento della tradizione al suo destino di pezzo da museo, riscoprendone la "permanente e insopprimibile giovinezza", anche quando pare ormai definitivamente estenuata e irrecuperabile. Di ciò le *Impressions of François-Marie Arouet (de Voltaire)* forniscono una efficace conferma¹⁹.

Già dal titolo infatti si palesa l'atteggiamento di Pound nei confronti del testo originale delle epistole in versi voltairiane (*Épître connue sous les noms des Vous et des Tous, À Mme du Châtelet, À Mme Lullin*): di queste non

¹⁸ J.P. Sullivan, *Ezra Pound and Sextus Propertius*, cit., p. 24; il cap. III da cui è tratta la citazione si intitola *The Homage as Persona: the Structure of a Mask*.

¹⁹ Originariamente apparse in "Poetry", VIII, 6 (settembre 1916), vennero per la prima volta raccolte in *Lustra*, nel 1916, ora si leggono in *Collected Shorter Poems*, cit., pp. 167-168; la traduzione italiana (di Vittorio Sereni) della terza sezione, *To Madame Lullin*, si legge in E. Pound, *Opere scelte*, cit., p. 159. I testi poundiani, unitamente agli originali di Voltaire, vengono riportati in appendice al presente saggio.

²⁰ È noto come Pound amasse richiamarsi alla paraetimologia, attribuita a

viene fornita una versione in lingua inglese, più o meno poetica o letterale. Esse vengono piuttosto assunte da Pound come materiale grezzo — sostanzialmente non dissimile da quello che avrebbe potuto offrirgli l'esperienza personale o la memoria —, sul quale esercitare quell'opera di sintesi e condensazione il cui scopo è fissare poeticamente²⁰ una "Immagine", che è "più che un'idea: è un vortice (*vortex*) ovvero un grappolo di idee condensate, dotate di energia"²¹. Tale immagine, che dà forma unitaria e compiuta a ciò che Pound chiama una "energia, o emozione", può dunque derivare tanto dalla più banale e quotidiana esperienza personale del poeta (basti solo pensare al celeberrimo distico *In a Station of the Metro*) quanto dalle impressioni suscitate in lui da una semplice lettura. Pound pertanto, in conformità ai dettami della poetica imagista che egli stesso aveva contribuito in maniera determinante a precisare, sottopone il testo delle epistole voltairiane a quel "trattamento diretto" che consiste "semplicemente nel trattenersi dall'ornare con festoni l'Immagine una volta che essa sia stata colta"²². In altri termini, il giovane Pound riesce a scorgere il nucleo imagista, ovvero il *vortex*, celato nelle forme della prosodia classica della poesia di Voltaire, che al suo orecchio di poeta d'avanguardia suonavano ormai vuote e prolisce. D'altronde è proprio da quest'incontro — a prima vista così incongruo — tra le esigenze espressive di una poetica avanguardistica come quella imagista e la canonica regolarità della versificazione di Voltaire che nasce tutto il fascino del trittico poundiano.

L'*esprit* e la galanteria, che nelle epistole voltairiane scelte da Pound venivano fissate in forme ineccepibilmente compiute, e irrecuperabilmente desuete, conformi a un'idea di *bon goût* che dopo i cataclismi romantici appare manierata e inconsistente, trovano un'imprevista reviviscenza nel

Basil Bunting, *dichten=condensare*, riducendo la poesia a un atto di condensazione, cfr. E. Pound, *Carta da visita*, in *Opere scelte*, cit., p. 1388, oppure Idem, *L'ABC del leggere*, Milano, Garzanti, 1974, p. 30.

²¹ E. Pound, *Affirmation. As for Imagism*, in *Selected Prose. 1909-1965*, London, Faber, p. 345; altrove si legge questa definizione di "Immagine": "ciò che presenta un complesso intellettuale ed emotivo in un istante di tempo", in E. Pound, *Uno sguardo indietro*, in *Saggi letterari*, cit., p. 18.

²² *Ibid.*; il "trattamento diretto" era il primo dei tre principi su cui Pound, H. D. (Hilda Doolittle) e Richard Aldington "decisero" di essere d'accordo quando verso il 1912 delinearono i tratti della poetica imagista, cfr. E. Pound, *Uno sguardo indietro*, in *Saggi letterari*, cit., p. 17.

²³ Si tenga presente che la *Phyllis* del testo voltairiano è il nome poetico

verso libero poundiano, ritmicamente irregolare ed ellittico nella sua concisione. Pound, che amava — e omaggiava — poeti come Li Po, Arnaut Daniel e Properzio per la loro capacità di condensare in un verso, in un ritmo un'immagine ovvero un'emozione, interviene sul testo poetico voltairiano senza alcuno scrupolo di filologica fedeltà alle convenzioni retoriche settecentesche cui esso obbedisce. I quarantasei versi della celeberrima epistola del *Tous* e del *Vous* vengono ridotti a quattordici versi. Ciò che viene impietosamente cassato da Pound sono il minuzioso e convenzionale ritratto dell'amata (vv. 10-19), conforme al precetto dell'*ut pictura poesis*, gli orpelli allegorici molto rococò, quali il *Temps*, gli *Amours* e i *Ris* (vv. 25-29), nonché i tre versi conclusivi, in cui Voltaire esplicita, a scanso di equivoci, per i lettori più coriacei, la morale della favola, la quale tuttavia non viene affatto tradita dal testo di Pound; al contrario, essa viene evocata fin dal nuovo titolo in cui a Fillidula, vaga *coquette* dal nome immancabilmente arcadico (con tutte le idee di diletto che esso suscita), viene associato il nome del casato del nobile e ricco coniuge, con tutti i privilegi sociali che esso comporta²³. La nostalgia del tempo perduto, il prezzo del benessere e del prestigio acquisiti con un matrimonio d'interesse vengono evocati da Pound senza nemmeno nominarli: bastano un paio di domande retoriche, che alludono ai modesti ma schietti piaceri di un tempo, e una mera enumerazione di *status symbols*. Il vocativo del primo verso francese (*Philis*) si trasforma subito in un *Lady*, molto formale (mentre nell'originale *Madame* compare solo al v. 20), e il *fabula docet* finale diventa un "eccetera", sconsolatamente ripetuto tre volte. Il testo voltairiano non solo è lungo una cinquantina di versi, ma — ciò che più

di Mlle de Livry, che fu amante di Voltaire all'epoca dei suoi primi successi di drammaturgo (fu lei a interpretare la parte di Giocasta nell'*Edipe*, messo in scena nel 1718); durante la reclusione di Voltaire alla Bastiglia, ella lo tradì con il suo amico G  nonville (a causa evidentemente dell'*esprit volage* di cui si parla nella poesia). Sposandosi acquist   il titolo di marchesa de Gouvernet: si noti che    Pound che, ripristinando esplicitamente il nome del casato, identifica Fillide con una persona realmente esistita, mentre Voltaire aveva taciuto, conformemente al suo pudore di poeta classico, le origini autobiografiche di questa composizione. La leggenda narra poi di una malinconica visita che Voltaire fece alla marchesa de Gouvernet, dopo pi   di mezzo secolo che non si incontravano, nel 1778, in occasione del suo ultimo soggiorno parigino, poche settimane prima di morire: ella lo avrebbe ricevuto davanti al ritratto di un Voltaire ventiquatrenne dipinto sessant'anni prima da Largill  re. Rientrando dalla visita, pare che Voltaire dichiarasse: *Je reviens d'un bord du Styx    l'autre*. Cfr. G. Desnoiresterres, *Voltaire et la soci  t   au XVIII siècle*, Paris, Didier, 1876, vol. VIII, p. 322.

²⁴ E. Pound, *L'ABC del leggere*, cit., p. 35; la distinzione tra *phanopaia*,

conta — è narrativamente articolato in tre momenti (i vv. 1-19 descrivono le abitudini della vita passata di Fillide, i vv. 20-32 ne descrivono l'attuale condizione di rispettabile signora e nei vv. 33-48 viene espressa, in un'unica, lunga frase, la preferenza dell'autore per la semplicità dei piaceri che la fanciulla un tempo sapeva dispensare): Pound invece rinuncia a ogni narrazione, limitandosi a giustapporre i tratti che evocano gli anni della libera e spensierata giovinezza di Fillide ai segni della conquistata rispettabilità, e la morale che se ne può implicitamente trarre non è certo per questo meno chiara, e amara.

D'altra parte questo "principio di condensazione" non guida sempre Pound nella sua opera di riscrittura. Esso — che pur tuttavia svolge una funzione determinante all'interno della pratica poetica degli imagisti — è subordinato alle esigenze di quella che Pound chiama *fanopea*, ossia la parola capace di "proiettare un'immagine visiva sulla mente"²⁴. Se la parola poeticamente rilevante, ossia efficace, è per Pound quella in grado di fissare l'"Immagine", allora un verso come *des beaux lieux où le dieu du vin / [...] tient son empire* (*À Mme du Châtelet*, v. 5) suonerà genericamente denotativo; e perciò Pound lo amplia in quattro versi (*To Mme du Châtelet*, vv. 5-8) che illustrano i *beaux lieux* e la banale personificazione allegorica del dio del vino con concrete immagini di prati rugiadosi e di grappoli maturi per la vendemmia. È evidente come in questo caso l'effetto di amplificazione concorra al medesimo fine del processo di condensazione che Pound applica altrove. Le sette quartine seguenti vengono invece ridotte a dodici versi (suddivisi in tre gruppi: uno di due versi, e i rimanenti di cinque versi ciascuno): questa parte dell'epistola non contiene immagini, bensì riflessioni sul trascorrere del tempo e sulla necessità di adeguarsi a ciò con mesta e rassegnata saggezza, onde sfuggire il ridicolo di cui si copre colui che si ostina a non comprendere che *l'âge des amours* non è eterna (vv. 9-10). In questo caso Pound sottolinea l'arguta e disincantata sentenziosità del testo originale: della terza quartina vengono salvati — e tradotti quasi alla lettera — solo due versi (vv. 11-12), che, se non fossero così palesemente due novenari ben ritmati disposti a chiasmo, potrebbero suonare come una

melopœia e *logopœia* si trova meglio precisata nel capitolo intitolato *Stile* in *Carta da visita*, in *Opere scelte*, cit., p. 1376.

²⁵ Cfr. W.K. Ruthven, *A Guide to Ezra Pound's "Personæ"* (1926), Berkeley

maxime non indegna di qualche moralista del *Grand Siècle*; i vv. 11-12 del testo inglese riducono in due versi la quarta e la quinta quartina dell'originale, mentre la sesta quartina viene tradotta abbastanza fedelmente giustapponendo in maniera più immediata la due stagioni della vita — *nous ne vivons que deux moments* (v. 15) — alla duplice morte di cui si parla nella sesta quartina. L'acutezza della *pointe* che chiude argutamente il testo francese viene accentuata da Pound concentrando in cinque versi le ultime tre quartine, che vengono alleggerite delle leziose figurine rococò dell'*Amitié* e degli *Amours*; ciò che rimane nel testo di Pound è un discorso diretto, riflessivo e prosasticamente pacato, in cui dietro la ponderata saggezza di chi dichiara di aver abbandonato le trascorse follie balena ancora, con tutta la vividezza del cocente rimpianto, il lampo di un'allusione maliziosa. E con ciò Pound si mantiene ammirevolmente fedele proprio all'*esprit* del Voltaire ancor oggi più vivo e godibile, ovvero il Voltaire delle prose narrative e soprattutto della corrispondenza privata, che fino alle ultimissime lettere riserva alle sue corrispondenti innumerevoli tratti di galante e non di rado amara (auto-)ironia.

La terza sezione delle *Impressions* richiede ancora meno commenti: in otto distici Pound condensa ciò che Voltaire esprime in nove quartine. La domanda retorica, con tanto di riferimento alla Musa, che occupa tutta la prima quartina e inizia con una sonora esclamazione, diventa un distico che si chiude in un discreto sussurro: tutta la sua commovente bellezza risiede nei puntini di sospensione, che equivalgono a un tacito scuotere del capo, a un perplesso inarcare le sopracciglie, come se il più stupito di tutti fosse proprio il poeta, che non sa che farsene della ponderata saggezza di cui ha fatto sfoggio nella sezione precedente. (E si tenga presente che qui Pound accosta, provocando questo delicato effetto di contrasto, due testi che Voltaire aveva in realtà composto a più di trent'anni l'uno dall'altro: il primo risale al 1741 e il secondo al 1773). La seconda, la terza e la quarta quartina sviluppano l'analogia tra il vecchio poeta e l'erba e l'uccello canterino fuori stagione: Pound le riduce a un distico ellittico ed espressivo come un *haiku*, forma poetica amata e tentata da molti poeti imagisti. Così pure la rapida citazione da Tibullo (che nell'originale occupa un'intera quartina) viene conservata perché si addice pienamente al gusto poundiano; ma, mentre Voltaire la tratta

come una *auctoritas* convenzionalmente erudita su cui meditare, interrogandosi ironicamente sulla verisimiglianza di un *rendez-vous à l'agonie*, e tradendo così lo spirito di sobrio rimpianto che pervade i versi latini (I, 1, 59-60), Pound al contrario la integra nell'equilibrata economia della composizione, facendone il preludio al distico conclusivo, che traduce i vv. 29-31 dell'originale. Egli, a differenza di Voltaire, pare appropriarsi delle parole di Tibullo, identificandosi con il suo destino di morte e di rimpianto per la bellezza che deve essere abbandonata; un destino peraltro condiviso ineluttabilmente anche dalla bella e giovane Delia. L'anafora (*And Tibullus... / And Delia...*) produce una sorta di effetto di catalogo infinito, che ovviamente resta interrotto ed inespresso, ma che implicitamente coinvolge, insieme al vecchio ottuagenario, a Tibullo, a Delia, anche la destinataria dei versi, Mme Lullin, e forse anche l'ipocrita lettore e i suoi amori. Concludendo su questa tonalità in minore, Pound (che sopprime l'ultima quartina dell'originale, in quanto inutilmente didascalica) sembra dare risposta alla domanda con cui si era aperto il trittico.

Le *Impressions* devono dunque essere lette come una composizione unitaria, suddivisa in tre sezioni. Pound si appropria di tre testi voltairiani e, senza mai tradire né il significato profondo dell'originale né la vivacità del suo *esprit* né l'acutezza delle sue *pointes*, modella con essi una maschera che ha i tratti inconfondibili di Ezra Pound: il generoso disprezzo per i simboli del prestigio sociale, la fedeltà alle proprie passioni, il gusto per la battuta sarcastica, la nostalgia per la bellezza, rara da trovare e impossibile da trattenere, il sentimento pagano del piacere e della vita, la malinconica e disincantata consapevolezza della finitudine umana.

E così, inevitabilmente, Voltaire viene trasformato in un poeta imagista²⁵; ma questa metamorfosi non va certamente a scapito di Voltaire. Si potrebbe anzi dire che in questo modo la sua poesia, ormai polverosa e divenuta oggetto di studio per pedanti eruditi, riacquisti la voce e il brio che un tempo la rese tanto godibile. E, da parte sua, Pound ha dimostrato che in fondo è lecito, e ricco di sorprese, il

and L.A., Un. of California Press, p. 152; alle pp. 148-152 si legge un utile e puntuale commento alle *Impressions*, da cui è stato ricavato, tra l'altro, l'indicazione del luogo della citazione da Tibullo.

²⁶ E. Pound, *Inferno*, in *Saggi letterari*, cit., p. 247.

tentativo di “tradurre in barocco la chiesa di Saint-Hilaire di Poitiers”²⁶.

APPENDICE

VOLTAIRE

ÉPÎTRE CONNUE SOUS LES NOMS DES VOUS ET DES TU
(ca. 1730)

Philis, qu'est devenu ce temps
Où dans un fiacre promenée,
Sans laquais, sans ajustements,
De tes grâces seules ornée,
Contente d'un mauvais soupé
Que tu changeais en ambroisie,
Tu te livrais, dans ta folie,
A l'amant heureux et trompé
Qui t'avait consacré sa vie?
Le ciel ne te donnait alors,
Pour tout rang et pour tous trésors,
Que les agréments de ton âge,
Un cœur tendre, un esprit volage,
Un sein d'albâtre, et de beaux yeux.
Avec tant d'attraits précieux,
Hélas! qui n'eût été friponne?
Tu le fus, objet gracieux;
Et (que l'amour me le pardonne!)
Tu sais que je t'en aimais mieux.
Ah, madame! que votre vie,
D'honneurs aujourd'hui si remplie,
Diffère de ces doux instants!
Ce large suisse à cheveux blancs,
Qui ment sans cesse à votre porte,
Philis, est l'image du Temps:
On dirait qu'il chasse l'escorte
Des tendres Amours et des Ris;
Sous vos magnifiques lambris
Ces enfants tremblent de paraître.
Hélas! je les ai vus jadis
Entrer chez toi par la fenêtre,
Et se jouer dans ton taudis.
Non, madame, tous ces tapis

Qu'a tissus la Savonnerie,
 Ceux que les Persans ont ourdis,
 Et toute votre orfèverie,
 Et ces plats si chers que Germain
 A gravés de sa main divine,
 Et ces cabinets où Martin
 A surpassé l'art de la Chine;
 Vos vases japonais et blancs,
 Toutes ces fragiles merveilles;
 Ces deux lustres de diamants
 Qui pendent à vos deux oreilles;
 Ces riches carcans, ces colliers,
 Et cette pompe enchanteresse,
 Ne valent pas un des baisers
 Que tu donnais dans ta jeunesse.

À Mme DU CHÂTELET (1741)

Si vous voulez que j'aime encore,
 Rendez-moi l'âge des amours;
 Au crépuscule de mes jours
 Rejoignez, s'il se peut, l'aurore.

Des beaux lieux où le dieu du vin
 Avec l'Amour tient son empire,
 Le Temps, qui me prend par la main,
 M'avertit que je me retire.

De son inflexible rigueur
 Tirons au moins quelque avantage.
 Qui n'a pas l'esprit de son âge
 De son âge a tout le malheur.

Laissons à la belle jeunesse
 Ses folâtres emportements:
 Nous ne vivons que deux moments;
 Qu'il en soit un pour la sagesse.

Quoi! pour toujours vous me fuyez,
 Tendresse, illusion, folie,
 Dons du ciel, qui me consoliez
 Des amertumes de la vie!

On meurt deux fois, je le vois bien:
 Cesser d'aimer et d'être aimable,
 C'est une mort insupportable;
 Cesser de vivre, ce n'est rien.

Ainsi je déplorais la perte
 Des erreurs de mes premiers ans;
 Et mon âme, aux désirs ouverte,

Regrettait ses égarements.

Du ciel alors daignant descendre,
L'Amitié vint à mon secours;
Elle était peut-être aussi tendre,
Mais moins vive que les Amours.

Touché de sa beauté nouvelle,
Et de sa lumière éclairé,
Je la suivis; mais je pleurai
De ne pouvoir plus suivre qu'elle.

À Mme LULLIN, de Genève

A Ferney, le 16 novembre 1773

Hé quoi! vous êtes étonnée
Qu'au bout de quatre-vingt hivers
Ma muse faible et surannée
Puisse encor fredonner des vers?

Quelquefois un peu de verdure
Rit sous les glaçons de nos champs;
Elle console la nature,
Mais sèche en peu de temps.

Un oiseau peut se faire entendre
Après la saison des beaux jours;
Mais sa voix n'a plus rien de tendre,
Il ne chante plus ses amours.

Ainsi je touche encor ma lyre,
Qui n'obéit plus à mes doigts;
Ainsi j'essaye encor ma voix
Au moment même qu'elle expire.

“Je veux dans mes derniers adieux,
Disait Tibulle à son amante,
Attacher mes yeux sur tes yeux,
Te presser de ma main mourante”.

Mais quand on sent qu'on va passer,
Quand l'âme fuit avec la vie,
A-t-on des yeux pour voir Délie,
Et des mains pour la caresser?

Dans ce moment chacun oublie
Tout ce qu'il a fait en santé.
Quel mortel s'est jamais flatté
D'un rendez-vous à l'agonie?

Délie elle-même à son tour
S'en va dans la nuit éternelle,
En oubliant qu'elle fut belle,
Et qu'elle a vécu pour l'amour.

Nous naissons, nous vivons, bergère,
Nous mourons sans savoir comment.
Chacun est parti du néant:
Où va-t-il?... Dieu le sait, ma chère.

Il testo delle poesie voltairiane seguito per la presente traduzione è quello che compare in *Œuvres complètes*, ed. Moland, Paris, Garnier, 1877, rispettivamente nel vol. X, pp. 269-271 (*Épître connue sous les noms des Vous et des Tous*), e nel vol. VIII, pp. 512-513 (*À Mme Du Châtelet*) e pp. 539-540 (*À Mme Lullin*). Segnaliamo almeno la traduzione italiana dei primi due componimenti contenuta in *Voltaire letterato*, a cura di M.M. Rossi, Milano, Garzanti, 1945, pp. 207-209.

EPISTOLA NOTA CON I NOMI DEL TU E DEL VOI: Fillide, che ne è del tempo / In cui, su un calesse a nolo, / Senza lacché o agghindature, / Delle tue sole grazie ornata, / Contenta d'una pessima cena / Che in ambrosia trasformavi, / Ti abbandonavi, follemente, / All'amante felice ed illuso / Che ti aveva consacrato la vita? / Il cielo non ti concedeva allora, / Unico rango e unico tesoro, / Che le delizie dell'età, / Un cuore tenero, un animo volubile, / Un seno d'alabastro e dei begl'occhi. / Con attrattive tanto preziose, ahimé, / Chi non avrebbe fatto la smorfiosa? / Tu lo fosti, deliziosa creatura; / E tu sai (Amor me lo perdoni) / Che perciò ti amai di più. / Ah, signora! quanto la vostra vita, / Ormai così onusta di onori, / Differisce da quei dolci istanti! / Quest'imponente svizzero in parrucca bianca, / Che sta alla vostra porta per mentire, / È l'immagine, Fillide, del Tempo; / Si direbbe che scacci il corteggio / Dei teneri Amori e dei Sorrisi; / Questi fanciulli temono di apparire / Sotto i vostri magnifici soffitti. / Ahimé! un tempo li ho visti / Entrare in casa tua dalla finestra, / E sollazzarsi nella tua stambergia. / No, signora, tutti i vostri tappeti, / Tessuti alla Savonnerie, / E quelli orditi dai Persiani, / E tutta la vostra argenteria, / E i costosissimi piatti sbalzati / Dalla mano divina di Germain, / E questi studioli in cui Martin / Ha superato l'arte della Cina, / E i vostri bianchi vasi giapponesi, / Tutte queste fragili meraviglie, / E queste buccole di diamanti / Che pendono alle vostre orecchie, / Questi ricchi vezzi, queste collane, / E questo lustro magnifico, / Non valgono uno di quei baci / Che concedevi all'epoca della tua giovinezza.

AMME DU CHÂTELET (1741): Se volete ch'io ami ancora, / Rendetemi l'età degli amori; / Al crepuscolo dei miei giorni / Si ricongiunga — se si può — l'aurora. // Dai bei siti in cui il dio del vino / Ha posto insieme ad Amore, / Il Tempo, che mi tiene per mano, / M'avverte che è ora di ritirarsi. // Dal suo inflessibile rigore / Traiamo almeno qualche vantaggio. / Chi non ha lo spirito della propria età, / Della propria età ha tutte le miserie. // Lasciamo alla bella giovinezza / I suoi sventati rapimenti; / Noi non viviamo che due momenti: / Che uno sia per la saggezza. // Dunque per sempre mi abbandonerete / Tenerezza, illusione, follia, / Doni del cielo, che mi consolaste / Delle amarezze della vita! // Si muore due volte, lo so bene: / Cessare d'amare e d'essere amabili, / È una morte insopportabile; / Cessare di vivere è nulla. // Così piangevo la perdita / Degli errori dei miei primi anni; / E l'anima dischiusa al desiderio, / Rimpiangeva i propri tralignamenti. // Degnandosi di scendere dal

cielo, / L'Amicizia allora mi sostenne; / Ella era forse altrettanto tenera
/ Degli Amori, ma meno vivace. // Colpito dalla sua nuova beltà / E
illuminato dalla sua face, / La seguì, dolendomi però / Di non poter
seguire che lei.

A *Mme LULLIN*, di Ginevra. Ferney, 16 novembre 1773: Siete dunque
stupefatta / Che dopo ottanta inverni / La mia debole e attempata musa
/ Possa ancora canticchiare in versi? / Talvolta un po' di verzura / Ride
sotto la neve dei campi; / Essa consola la natura / Ma dissecca in poco
tempo. // Si può ancora udire qualche uccello / Dopo la stagione dei bei
giorni, / Ma la sua voce nulla ha più di dolce, / Non canta più i suoi amori.
// Così anch'io sfioro la mia lira, / Che non risponde più alle mie dita,
/ Così anch'io metto a cimento la voce / Proprio quando essa spira. //
"Voglio, ai miei ultimi addii / — Diceva Tibullo alla sua amata —,
/ Figgere i miei occhi nei tuoi occhi, / Stringerti con la mia mano
morente". // Ma quando ci si sente trapassare, / Quando con la vita l'anima
sfugge, / Abbiamo occhi per vedere Delia / E mani per accarezzarla? //
Tutti dimenticano in questi istanti / Ciò che hanno fatto quand'erano sani.
/ Quale mortale mai si compiacque / D'un appuntamento in fin di vita?
// Delia stessa, a sua volta, / S'incammina nella notte eterna, / Obliando
che fu bella / E che visse per l'amore. // Nasciamo, viviamo, moriamo, /
Oh pastorella, senza sapere come. / Ciascuno è partito dal nulla: / Dove
si va?... Lo sa Iddio, mia cara.

EZRA POUND
IMPRESSIONS OF FRANCOIS-MARIE AROUET
(DE VOLTAIRE)

I

Phyllidula and the Spoils of Gouvernet

Where, Lady, are the days
When you could go in a hired hansom
Without footmen and equipments?
And dine in a soggy, cheap restaurant?
Phyllidula now, with your powdered Swiss footman
Clanking the door shut,
And lying;
And carpets from Savonnier, and from Persia,
And your new service at dinner,
And plates from Germain,
And cabinets and chests from Martin (almost
lacquer),
And your white vases from Japan,
And the lustre of diamonds,
Etcetera, etcetera, and etcetera?

II

To Madame du Châtelet

If you'd have me go on loving you
Give me back the time of the thing.

Will you give me dawn light at evening?
Time has driven me out from the fine plaisances,
The parks with the swards all over dew,
And grass going glassy with the light on it,
The green stretches where love is and the grapes
Hang in yellow-white and dark clusters ready for
pressing.

And if now we can't fit with our time of life
There is not much but its evil left us.

Life gives us two minutes, two seasons —

One to be dull in;
Two deaths — and to stop loving and being lovable,
That is the real death,
The other is little beside it.

Crying after the follies gone by me,
Quiet talking is all that is left us —
Gentle talking, not like the first talking, less lively;
And to follow after friendship, as they call it,
Weeping that we can follow naught else.

III
To Madame Lullin

You'll wonder that an old man of eighty
Can go on writing you verses...

Grass showing under the snow,
Birds singing late in the year!

And Tibullus could say of his death, in his Latin:
"Delia, I would look on you, dying".

And Delia herself fading out,
Forgetting even her beauty.

Il testo delle *Impressions* poundiane seguito per la presente traduzione è quello che compare in *Collected Shorter Poems*, London, Faber and Faber, 1984 (I ed. americana, New York, New Directions, 1949), pp. 167-168. Della sola sezione III, *To Madame Lullin*, segnaliamo la traduzione italiana di Vittorio Sereni raccolta in E. Pound, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1970, p. 159.

IMPRESSIONI DI FRANCOIS-MARIE AROUET (DE VOLTAIRE):
I. *Fillidula e i vantaggi di Gouvernet*: Dove sono, Signora, i giorni, / Quando potevate uscire col calesse a nolo / Senza valletti o agghindature? / E pranzare in una umida trattoria a buon mercato? / Fillidula ora ha un valletto svizzero incipriato / Che seccamente sbatte la porta, / e mente; / E i tappeti di Savonnier e di Persia, / E il nuovo servizio da pranzo, / E i piatti di Germain, / E studioli e scrigni di Martin (tutti laccati), / E bianchi vasi dal Giappone, / E lo sfavillio dei diamanti, / Etcetera, etcetera ed etcetera?

II. *A Madame du Châtelet*: Se volete ch'io ancora vi ami / Restituitemi il tempo per queste cose. // Mi darete l'aurora al crepuscolo? / Il tempo mi ha distolto dagli squisiti dilette, / I parchi con i prati rugiadosi, / E l'erba illuminata che diventa cristallina, / Le verdi radure dove dimora amore e gli acini / Appesi in grappoli giallo chiaro e scuri pronti alla pigiatura. / E ormai se non ci adattiamo all'età della nostra vita / Non ci rimane molto altro che i suoi mali. // La vita ci concede due istanti, due stagioni... / Una per essere sventati; / Due morti... cessar d'amare e d'essere amabili, / Questa è la vera morte, / L'altra è poca cosa al suo confronto. // Rimpiangiamo le follie passate, / Tutto quanto ci rimane è conversare quietamente... / Conversare garbatamente, non come i primi conversari, meno vivaci; / E coltivare l'amicizia, come gli altri la chiamano, / Piangendo di non poter coltivare null'altro.

III. *A madame Lullin*: Vi strabilia che un vecchio d'ottantanni / Continui a scrivervi dei versi... // Erba che spunta sotto la neve, / Uccelli che cantano tardi nell'anno! // E nel suo latino Tibullo della propria morte poteva dire: / "Delia, ch'io ti contempli, morendo". // E anche Delia

INDICE DEI NOMI

- Adorno, G. 204
Adorno, T. W. 172, 173, 174, 178, 185, 191, 192, 193, 194, 202, 204, 227, 229, 234, 245, 260
Alain 237
Alatri, P. 153
Aldington, R. 285
Alembert, J. Le Rond d' 44, 46, 47, 52, 57, 77, 111, 144, 212, 250, 251, 273
Alexandrian 103
Alfieri, V. 275
Algarotti, F. 151
Amelot de la Houssaye, N. 21, 22, 25
Amyot, J. 65
Aretino, P. 128
Argens, J.-B. de Boyer d' 131
Argental, C.-A. Feriol d' 139, 248, 268, 270
Ariosto, L. 218, 238, 271
Aristotele 39, 48, 58, 133
Auden, W. H. 210
Auerbach, E. 160, 213, 214
Augusto, Cesare Ottaviano 128, 209
Ausonio, Decimo Magno 126
Bachtin, M. 257
Badir, M. G. 267, 270
Bagni, P. 196
Baldensperger, F. 20
Balzac, J.-L. Guez de 36, 164
Barbier d'Aucour, Jean Barbier detto 20
Barbieri, G. 274
Barthes, R. 33, 69, 70, 100, 102, 104, 105, 106, 110, 111, 125, 132, 136, 168, 169, 183, 185, 186, 189, 202, 207, 209, 213, 221, 234
Bary, R. 91, 92, 135
Baudrillard, J. 135
Bauschatz, C. 153
Bayle, P. 46, 98, 99, 109, 110, 112, 113, 117, 125, 126, 136, 152, 153, 266, 267
Beauzée, N. 111
Beckett, S. 178, 192
Belaval, Y. 181, 213, 216, 240
Benedetto XIV 271, 272
Benjamin, W. 173, 178, 179, 183, 184, 186-192, 195, 200, 204, 227, 228, 229
Besterman, T. 85, 88, 169, 172, 175, 218, 222, 231, 250, 255, 269
Biason, M. T. 79
Bibiena, J. Galli de 131
Bigi, E. 275
Bienaimé Rigo, D. 160
Boileau-Despréaux, N. 18, 19, 42, 46, 60, 61, 67, 73, 74, 95, 96, 97, 104, 163, 164
Bonaparte, Napoleone 276, 277

- Borges, J. L. 47, 258
 Bornscheuer, L. 70
 Bossuet, J.-B. 144, 208, 266
 Bottiglia, W. F. 143, 158, 160, 161
 Bouhours, D. 17-39, 60, 61, 62, 75
 Boulainvilliers, H. de 267
 Bray, R. 20, 22, 82
 Bretteville, É. Dubois de 61, 163, 164
 Brooks, P. 260
 Brosses, C. de 272
 Brunetière, F. 255, 256, 257
 Buffon, G.-L. Leclerc de 169, 170, 171, 222, 223
 Bühler, K. 126
 Bunting, B. 285
 Burke, E. 258
 Butler, S. 162
 Byng, ammiraglio 240
 Cahagne, abate 269
 Calas, J. 212
 Callières, F. de la 32
 Calvino, I. 96
 Campo, C. 121
 Canetti, E. 227, 228
 Carré, J.-R. 45
 Casanova G. G. 126
 Cassirer, E. 18, 19
 Castiglione, B. 156
 Catullo, G. Valerio 72, 73, 75, 128
 Caylus, A.-C.-Ph. de Thubières de 88
 Céline, L.-F. 177
 Cervantes, M. de 183
 Cesare Caio Giulio 36
 Cesarotti, M. 271, 274-277
 Chamfort, S.-R. Nicolas detto 113, 233
 Châtelet, É. du 88, 140, 142, 265
 Châteauneuf, F.-M. de Castagnéry abate de 84
 Chaudon, E.-J. 79, 80, 152
 Chaulieu, G. Amfrye de 57, 115
 Chesterfield, P. Stanhope, lord 269
 Chorier, N. 103
 Cicerone M. Tullio 36, 59, 164
 Claudiano, Claudio 277
 Clément, J. 269
 Colletet, G. 72, 73, 74, 80, 83
 Colli, G. 55
 Collier 273
 Condillac, É. Bonnot de 59, 69, 108, 109, 110, 133, 146, 147, 148, 156
 Condorcet, N. de 48, 56, 166, 207, 212, 239, 273
 Congreve, W. 242
 Conti, A. 53
 Conti, L.-A. de Bourbon, prince de 217, 231
 Corneille, P. 41, 57, 82, 144, 164, 251
 Corneille, T. 41
 Costar, P. 36
 Courtine, J.-J. 118
 Crébillon fils, C.-P. Jolyot de 78, 92, 115, 122, 123, 131, 161, 198
 Crébillon père, P. Jolyot de 122, 268, 273
 Croce, B. 35
 Dacier, M. Lefèvre 145
 Dagen, J. 52, 131
 D'Alembert, J. Le Rond
 D'Angelo, P. 20
 Daniel, A. 286
 Dante Alighieri 183
 Davis, H. 149
 Deloffre, F. 120
 Democrito 208
 Denis, Mme M. L. 247
 Descartes, R. 128

- Desfontaines, P. F. G. 69, 270
 Desnoiresterres, G. 58, 84, 140, 247, 257, 258, 268, 270
 Diderot, D. 46, 52, 111, 144, 156, 158, 161, 237, 250, 251, 264, 273, 274, 286
 Dinouart, J. A. T. 154
 Dodart, D. 172
 Donne, J. 182
 Doolittle, H. (H. D.), 285
 Dubos, J.-B. 19, 67, 76, 128, 129, 143, 144
 Du Camp, M. 167
 Duckworth, C. 224
 Duclos, C. 47, 77, 89, 150, 219, 256
 Du Deffand, M. de Vichy de Chamrond 88, 149, 157, 158, 208, 217
 Du Maine, A. L. B. de Bourbon-Condé duchessa 140, 142, 158
 Du Marsais, C. Chesneau 95, 107, 108, 109, 110, 111, 124, 127, 128, 133, 164, 165
 Dunsany, Lord 47
 Duvernet, T.-I. 228, 268
 Eco, U. 260
 Einaudi, M. 249
 Ellmann, R. 145, 283
 Enrico III 269
 Eraclito 208
 Erodoto 209
 Etherige, sir George 53
 Ezechiele (profeta) 218
 Faguet, É. 50, 142
 Favart, C.-S. 273
 Fawkenner, E. 112
 Federico II di Prussia 264, 271
 Fénélon, F. de Salignac de la Mothe 67, 145
 Ferdinando Carlo, duca di Mantova 52
 Flaubert, G. 57, 137, 146, 147, 167, 169, 174, 175, 176, 177, 192, 207, 212, 224, 231, 232, 234, 235, 261, 277, 278
 Fleury, A. H. cardinale de 268, 270
 Fölkel, F. 91
 Folkierski, W. 67, 68
 Fontenelle, B. Le Bovier de 30, 31, 32, 41-56, 67, 78, 122, 123, 132, 149, 150, 170, 172, 211
 Formey, S. 69, 152, 174
 Fortis l'ainé, generale 277
 Foscolo, U. 277
 Foucault, M. 17, 23, 24, 26, 33, 34, 59, 101, 102, 197
 Fraguier, abbé 145
 Francesco I 86
 Fréron, E. 212
 Fumaroli, M. 154, 155, 159
 Furetière, A. 98
 Fyot, C. de la Marche 211
 Gagnier, J. 266, 267
 Gaillard, G.-H. 159, 163
 Galiani, F. 123
 Galligani, D. 103
 Gamaches, É.-S. 82, 173
 Gauchat, G. 270
 Genette, G. 83, 134, 200, 201, 202
 Génonville, N. A. L. de La Fa-
 luère 286
 Gerolamo 39
 Gibert, B. 63, 64, 111, 162, 163
 Gide, A. 213, 234
 Giudici, G. 280
 Goethe, J. W. 136
 Goldoni, C. 275
 Goncourt, E. e J. de 217
 Gorgia 126, 130
 Gouvernet, S.-C. de Livry, mar-
 chesa de 286
 Gozzi, G. 155

- Gracián, B. 17-39, 156
 Graville, B.-C. Graillard de 79, 120
 Gresset, J.-B.-L. 76
 Grimm, F.-M. 44, 45, 237, 250
 Guelloux, S. 18
 Haffter, P. 160
 Haroche, C. 118
 Hegel, G. W. F. 136
 Hellergouarc'h, J. 142
 Helvétius, C.-A. 51, 55, 56, 71, 80, 81, 145, 223
 Hidalgo-Serna, E. 20
 Hitler, A. 229
 Hofmannsthal, H. von 173, 174
 Holbach, P.-H. Thiry d' 48, 56, 215
 Hume, D. 94, 148, 149, 156, 168, 185
 Jankélévitch, V. 226, 227
 Jones, R. F. 149
 Joly de Fleury, G.-F. 270
 Kant, I. 71, 214, 261
 Keplero, G. 43
 Kerbrat-Orecchioni, C. 257
 Kraus, K. 227, 229, 230, 234
 Kundera, M. 134, 135, 231
 La Barre, J. F. Lefèvre, cavaliere de 212
 La Bruyère, J. 25, 32, 42, 152, 155
 La Chaussée, P.-C. Nivelles de 122
 Laclos, P.-A.-F. Choderlos de 91
 Lacombe, J. 67, 76, 80, 147, 166
 La Dixmerie, N. Bricaire de 78, 79, 115
 La Fare, C. A. marchese de 115
 La Fayette, M. M. Pioche contessa de 145
 La Fontaine, J. de 84
 La Harpe, J.-F. de 44, 149, 239, 272
 La Martinière, A.-A. Bruzen de 124, 125, 126, 130
 Lambert, Mme M.-T. de 44, 48, 50
 La Mettrie, J. Offroy de 114, 115, 118, 134
 La Morlière, J. Rochette de 115, 122
 La Motte, A. Houdar de 46, 145
 Lamy, B. 60, 61, 75, 93, 94, 164, 165, 198, 199
 Lanclos, N. de 84
 Lanson, G. 160
 Largillière, N. 286
 La Rochefoucault, F. 29, 30, 32
 L'Atteignant, G.-C. de 85
 Lausberg, H. 226, 257
 La Vallière, L.-C. duca de
 Le Beau, C. 47
 Le Blanc, abate 268
 Le Brun, P.-D. Echouard 87
 Lecouvreur, A. 221
 Leczinska, M. 140
 Leibniz, G.W. 240
 Leigh, R. A. 249
 Le Laboureur, L. 20
 Lekain, H. L. Cain *detto* 273
 Lespinasse, J. de 157
 Li Po 286
 Longchamps, S. 140
 Longino, C. 96, 97
 Louzeau, F.-P. 272
 Lucano Anneo, Marco 277
 Luciano di Samosata 53
 Luigi XIV 21, 23, 29, 47, 63, 91, 140, 141, 248, 249
 Luigi XV 47
 Luigi XVI 228
 Luporini, C. 207
 Luxembourg, M.-A. de Boufflers, Mme de 217
 Luxembourg, C.-F.-F. de Montmo-

- rency, maresciallo de 257, 258
 Maddalena, E. 275
 Maffei, S. 53
 Maillet, B. de 222
 Maistre, J. de 58, 228
 Mann, T. 235, 279, 280, 281, 283, 284
 Marcialis, M. T. 51
 Marivaux, P. C. de Chamblain de 46, 78, 113, 119, 120, 121, 122, 136, 161, 166, 170
 Marmontel, J.-F. 64, 65, 66, 67, 94, 95, 97, 118, 144
 Marot, C. 86, 210
 Marracci, L. 266
 Martino, P. 272
 Marx, K. 182, 183, 194, 201, 232, 233
 Marziale M. Valerio 35, 36, 37, 72, 73, 74, 75, 76, 128
 Massillon, J.-B. 144
 Maugras, G. 247
 Mauzi, R. 49
 Mayer, H. 280
 Maynard, F. 75
 Menant, S. 160
 Melandri, E. 126, 127, 130
 Menéndez y Pelayo, M. 35
 Méré, A. Gombaudo cavaliere de 30, 32
 Mervand, C. 160
 Mesnard, P. 20, 21, 22
 Meursius, J. 103
 Mézeray, F. Eudes de 99
 Millot, M. 103
 Mizzau, M. 257
 Moles, A. 259
 Molière, J.-B. Pocquelin detto 54, 78, 126, 251, 271
 Moncrif, F.-A. Paradis de 119, 154, 155, 156, 225
 Montaigne, M. Eychem de 65, 153, 155, 209
 Montesquieu, C.-L. de Secondat de 39, 46, 66, 67, 68, 89, 90, 115, 118, 119, 133, 149, 150, 151, 152, 156, 158, 161, 168, 173, 177, 266
 Montinari, M. 55
 Monty, J. R. 160
 Morellet, A. 156, 159
 Mornet, D. 68
 Munteano, B. 95, 110, 112
 Musil, R. 233
 Naves, R. 58, 212, 264
 Neuville, D.-P. Chicaneau de 63, 77, 81, 93, 94, 127, 198, 225, 256
 Newton, I. 222
 Nicole, P. 90, 160
 Niderst, A. 45, 53
 Nietzsche, F. 55, 100
 Niklaus, R.
 Olivet, P. J. Thoulier d' 59
 Orazio Flacco 36, 59, 60, 128, 157, 209
 Origene 39
 Orlando, F. 266
 Ortega y Gasset, J. 195, 196, 197
 Ossian 277
 Ossola, C. 20
 Ovidio Nasone, P. 157
 Palissot, C. 46
 Papon, J.-P. 27, 66, 77, 111, 124
 Paradisi, A. 275
 Parini, G. 58
 Pascal, B. 69, 70, 214
 Pasquier, E. 20
 Pater, W. 146
 Paulhan, J. 129, 130
 Pazzaglia, F. M. 52
 Pelous, J.-M. 92
 Perrault, C. 96
 Petit de Julleville, L. 22, 145
 Petrelli, M. 197, 199

- Petrocchi, M. 267
 Petronio Arbitro 62, 115
 Picard, R. 136
 Pinard, E. 137
 Piron, A. 42
 Pitot, H. 213
 Pizzorusso, A. 62
 Platone 39, 128
 Pomeau, R. 241, 247, 267
 Pompadour, J. A. Poisson marchese de 156
 Pope, A. 240
 Pound, E. 279-290
 Praver, S. S. 183
 Praz, M. 182
 Prévost, A.-F. 248
 Prevot, J. 103
 Prideaux, H. 266
 Properzio, Sesto 286
 Quintiliano, M. Fabio 26, 27, 36, 59, 62, 106, 107, 113, 124, 164
 Racine, J. 28, 41, 46, 57, 122, 127, 143, 144, 189, 190, 251, 254
 Radouant, R. 19
 Raffaello Sanzio 176
 Rapin, R. 62, 72, 75, 76, 77, 93
 Richardson, S. 157, 248
 Richelieu, R. F. A. Du Plessis, duca de 240
 Ridgway, R. S. 265
 Rivarol, A. 101
 Rizzardi, A. 282
 Robinet, A. 48
 Rollin, C. 107, 110, 144
 Romagnoli, S. 276
 Roosbroeck, G.L. van 273
 Rosen, C. 192
 Rossi, M. M. 294
 Rousseau, J.-B. 49, 84, 122
 Rousseau, J.-J. 63, 156, 210, 214, 228, 247-261, 263, 273, 276
 Rousset, J. 152
 Rueff, M. 131, 201
 Rupelmonde, M. M. E. d'Alégre de 272
 Russell, B. 207
 Ruthven, W. K. 289
 Sablé, M. de Souvré Mme de 19, 29
 Sade, D.-A.-F. conte, detto marchese de 102, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 125
 Sainte-Beuve, C. A. de 45, 241
 Saint-Lambert, J.-F. marchese de 51
 Saint-Pierre, C. Castel de 46
 Saisselin, R. G. 207
 Sallustio, C. Crispo 107, 113
 Salomone 208
 Santucci, A. 149
 Sarasin, J.-F. 36
 Sareil, J. 160
 Sartre, J.-P. 177
 Saussure, F. de 134
 Scaligero, G. C. 72
 Schlegel, F. 204
 Scudéry, Mlle M. de 19
 Segalen, V. 283
 Sereni, V. 284, 297
 Shakespeare, W. 111, 183
 Socrate 271
 Somaize, A. Baudeau de 92
 Sperber, D. 257
 Spinoza, B. 104
 Staal, M. J. De Launay de 141
 Starobinski, J. 116, 120
 Stewart, P. 117, 126
 Stravinskij, I. 282
 Sullivan, J. P. 282, 284
 Swift, J. 86
 Tacito P. Cornelio 36
 Tardieu, J. 133

- Tasso, T. 238, 271
 Tatarkiewicz, W. 17
 Taylor, S. S. B. 212
 Tencin, C.-A. Guérin Mme de 48
 Thieriot, N. C. 248, 251
 Tibullo, Albio 289
 Tiedemann, R. 204
 Todorov, T. 83
 Tommaso d'Aquino 221
 Tosques, F. 21
 Toussaint, F.-V. 117
 Tremblay, J. Frain de 150
 Tronchin, T. 86
 Trousson, R. 122
 Troyes, É.-A. De Boulogne, vescovo di 228
 Trublet, N. 50, 51, 78, 144, 145, 170, 211
 Truchet, J. 263
 Turgot, A.-R.-J. 207
 Valéry, P. 169, 233, 246
 Varignon, P. 46
 Vaugelas, C. Favre de 22, 28
 Vauvenargues, L. de Clapiers de 44, 52, 79, 81, 82, 89, 93, 256
 Velotti, S. 20
 Venturino, D. 267
 Vercruysse, J. 269
 Verlaine, P. 87
 Versini, L. 122, 160
 Villiers, P. de 73, 74
 Virgilio Marone, P. 96, 157
 Visé, J. Donneau de 41, 42, 45
 Voiture, V. 36, 164
 Voltaire, F.-M. Arouet de *passim*
 Ximenès, A.-L. de 247, 250, 251
 Yeats, W. B. 283
 Young, E. 214
 Ward, J. 106, 107
 Watteau, A. 90
 Westreene, J. 126
 Wilde, O. 37, 146, 231

DELLA STESSA COLLANA:

materiali per la storia dell'estetica

diretta da Paolo Bagni

PAUL OSKAR KRISTELLER
IL SISTEMA MODERNO DELLE ARTI
trad. di D. Drudi, a cura di P. Bagni

HERBERT SPENCER
FILOSOFIA DELLO STILE
a cura di D. Drudi

ÉMILE HENNEQUIN
LA CRITICA SCIENTIFICA
a cura di G. Ghini

AA. VV.
DISCORSI SUL ROMANZO
a cura di P. Bagni

GIORGIO PIGAFETTA
ARCHITETTURA ED ESTETICA: LE TEORIE
ARCHITETTONICHE NEI SISTEMI DELLE ARTI
MODERNE

SAMUEL T. COLERIDGE
TRATTATO SUL METODO
a cura di F. Nasi

JULES COMBARIEU
LA MUSICA, SUE LEGGI,
SUA EVOLUZIONE
a cura di D. Iotti

GIORGIO PIGAFETTA
LA VERITÀ DI DEDALO
saggio sull'architettura in Lukács e Heidegger

LAURA FALQUI
ASCOLTARE L'INCENSO.
Confraternite di pittori nell'Ottocento:
Nazareni, Preraffaeliti, Rosa-Croce, Nabis

STEFANO FERRARI
PSICOLOGIA COME ROMANZO
Dalle storie di isteria agli studi sull'ipnotismo,
con testi di Ch. Richet, G. Seppilli, P. Souriau

G. H. HARTMAN, H. BLOOM, P. DE MAN, PH. FRY,
F. FERGUSON, J. ARAC
LA VIA AL SUBLIME
a cura di M. Brown, V. Fortunati, G. Franci

ETIENNE SOURIAU
LA CORRISPONDENZA DELLE ARTI
a cura di R. Milani

LUCIANO ANCESCHI
POETICA AMERICANA
e altri studi di poetica

FRIEDRICH SCHLEGEL
SIMBOLICITÀ DELL'ARTE
a cura di L. Rustichelli

ALBERT THIBAUDET
FISIOLOGIA DELLA CRITICA
a cura di G. Ghini

AA.VV.
PAESI DI CUCCAGNA E MONDI ALLA ROVESCIA
a cura di V. Fortunati e G. Zucchini

PAOLO BAGNI
TRA ESITAZIONI E SAPERI

GIANPIERO GHINI
RITRARRE E SPIEGARE

DAVIDE DRUDI
SOGNI DI SPIRITI ESATTI

MARIE-LOUISE LENTENGRE
DA BAUDELAIRE A PONGE
nove letture

AA.VV.
IDEE DELL'ARTE
a cura di Elena Pagnoni

AA.VV.
CIRCOLAZIONI DEL DISCONTINUO
Proust, Bataille, Benjamin e altri
a cura di P. Bagni

WILLIAM WORDSWORTH
SUL SUBLIME E SULLA POESIA

a cura di M. Bacigalupo e F. Nasi

SCRITTURA E SPERIMENTAZIONE
IN FORD MADDOX FORD

a cura di Raffaella Baccolini e Vita Fortunati

LOUIS ARAGON
TRAITÉ DU STYLE / TRATTATO DELLO STILE

a cura di Daniela Gallingani

MICLA PETRELLI
VALORI TATTILI E ARTE DEL SENSIBILE

MARCO MACCIANTELLI
LETTERATURA E PENSIERO

VOLTAIRE
IL TEMPIO DEL GUSTO E ALTRI SCRITTI

a cura di Riccardo Campi

REMY DE GOURMONT
RETORICA E STILE

a cura di Alessandra Pavignani, post-fazione di Paolo Bagni

JOSÉ ORTEGA Y GASSET
PENSARE E CREDERE

a cura di Elisabetta Pavani

GEORGES BATAILLE
MANET

a cura di Alessandro Cartoni

LEONARDO COZZOLI
L'EQUIVOCO DELLA METAFORA

Aristotele, Locke, Diderot, Kant, Nietzsche, Heidegger

DAVIDE DRUDI (a cura di)

HIPPOLYTE TAINÉ

Scritti estetici: metodo e dottrina

FABRIZIO SCRIVANO
LO SPAZIO E LE FORME

Basi teoriche del vedere contemporaneo

DAVIDE DRUDI
INTERVENTI

raccolta di scritti

a cura di Paolo Bagni, Gian Piero Ghini, Liliana Rampello

RINO BERTONI
LA LEGGENDA DEL GOLEM

LA VITA IRRIMEDIABILE
a cura di Gabriele Scaramuzza

VINCENZO COCOZZA
LA RETORICA E IL CIBO

DANIELA CARPI
IN LIMINE — CULTURA ED ENIGMA

MADDALENA MAZZOCUT-MIS
FORMA COME DESTINO

PITTURA E IDEA
a cura di Andrea Pinotti

MARIO PILO
ESTETICA
a cura di Micla Petrelli

BEPPE SEBASTE
LETTERE & FILOSOFIA.
POETICA DELL'EPISTOLARITÀ

ELISABETTA NOÈ
PUPAZZI DI NEBBIA
La metafora della nebbia nella filosofia poetica
di Miguel de Unamuno

VALÉRY LARBAUD
UN VIZIO IMPUNITO, LA LETTURA
e altri scritti
a cura di Riccardo Campi

J.-J. ROUSSEAU
SULL'IMITAZIONE TEATRALE
a cura di Vittorio Ugo e Rossella Salerno

JEAN PAULHAN
IL SEGRETO DELLE PAROLE
a cura di Paolo Bagni, postfazione di Adriano Marchetti

MARIAFRANCA SPALLANZANI
DIVENTARE FILOSOFO.
Descartes “en Philosophe”

DANIELA BARONCINI (a cura di)
REMY GOURMONT.
LA DISSOCIAZIONE DELLE IDEE

MICLA PETRELLI
DELL’IDEALE
Alcune ovvietà dell’arte all’inizio del Novecento italia-
no

MARIA VIRGINIA CARDI
LE ROVINE ABITATE
Invenzione e morte in luoghi di memoria

JEAN GALLI DE BIBIENA
LA BAMBOLA
a cura di Daniela Galligani

RICCARDO CAMPI
LE CONCHIGLIE DI VOLTAIRE

Attraverso la lettura di capolavori celeberrimi e di testi teorici assai meno frequentati, la descrizione di pratiche letterarie e sociali, quali la scrittura saggistica, la poesia epigrammatica o l'arte della conversazione, e l'analisi di idee, ideali, o forse miti, quali l'*esprit* e l'ironia, l'insieme dei saggi raccolti in questo volume intende suggerire un'immagine dell'estetica settecentesca francese inevitabilmente episodica, ma coerente: temi e personaggi infatti ritornano e passano da un saggio all'altro, delineando un profilo discontinuo, non di rado contraddittorio, ma nondimeno unitario.

La figura di Voltaire e la sua multiforme opera sono state per questo assunte come paradigmatiche: esse costituiscono l'oggetto privilegiato della ricerca, perché tutte le contraddizioni, le novità, le certezze e le illusioni di un intero secolo paiono concentrarsi. Antesignano dei valori della modernità e strenuo difensore della tradizione classicista, Voltaire può apparire un autore prossimo alle inquietudini contemporanee e, allo stesso tempo, molto remoto, appartenente a una civiltà ormai irrimediabilmente sepolta nella polvere delle biblioteche. Individuare e mostrare alcune delle ragioni profonde di questo ambiguo rapporto che il mondo moderno intrattiene con il proprio passato aurorale, con un secolo come il Settecento che può essere interpretato alternativamente come un inizio o come una fine, è l'intenzione che ha guidato queste indagini.

RICCARDO CAMPI (Bologna, 1965) ha tradotto e curato testi di Fontenelle, Pope, Voltaire, Schwob, Paulhan, Larbaud. In questa collana ha pubblicato un saggio sulla filosofia di Walter Benjamin nel volume collettaneo *Circolazioni del discontinuo* (1992). Collabora alle riviste "Studi di estetica" e "Francofonia".