

UNIVERSITÀ DI PISA

Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere

Lo storico ignorante

Strategie dell'errore e della verità
nella *philosophie de l'histoire* di Voltaire

Relatore
Alfonso Maurizio Iacono

Dottoranda
Elisa Del Chierico

ANNO ACCADEMICO 2013-14

Introduzionepag. 5

PARTE PRIMA

CAPITOLO PRIMO

Pirronismo e storia.....pag 15

CAPITOLO SECONDO

Storia e *civilisation*.....pag 33

CAPITOLO TERZO

La discordanza prestabilita.....pag 44

CAPITOLO QUARTO

Natura e costume.....pag 53

CAPITOLO QUINTO

L'immaginazione *voyageuse*.....pag 64

PARTE SECONDA

CAPITOLO PRIMO

Cartesio e Du Bos: estetica dello spettatore.....pag 85

CAPITOLO SECONDO

Tableau e visione prospettica.....pag 117

CAPITOLO TERZO

Voltaire e Malebranche:
la malattia dell'immaginazione.....pag 133

PARTE TERZA

CAPITOLO PRIMO

Aristotele rivisitato.....pag 163

CAPITOLO SECONDO

La lezione della tragedia:
vraisemblance come riconoscimento.....pag 183

CAPITOLO TERZO

Storia come selezione e omissione.....pag. 201

CAPITOLO QUARTO

IL dettaglio.....pag 221

CAPITOLO QUINTO

L'aneddoto.....pag. 228

CAPITOLO SESTO

La costruzione dell'evidenza.....pag. 238

PARTE QUARTA

CAPITOLO PRIMO

Perché il *tableau*?.....pag 249

CAPITOLO SECONDO

Ut pictura, la storia.....pag 270

CAPITOLO TERZO

Voltaire e Newton:

vraisemblance come ipotesi.....pag. 291

CONCLUSIONI.....pag. 306

BIBLIOGRAFIA.....pag. 309

INTRODUZIONE

Dieci anni fa José-Michel Moureaux parlò di un « *Voltaire historien* » nella prospettiva di « *un chantier qui s'ouvre* »; quello che veniva sottolineato dall'utilizzo di questa espressione era un fatto assolutamente paradossale, il fatto che si è dovuto attendere gli anni Ottanta per vedere la ricerca voltariana applicata in modo metodico allo studio di « *Voltaire historien* ».¹ Questo *paradoxe* riguardante la sorte storiografica di Voltaire rappresenta un nodo che pone al centro la ridefinizione del concetto stesso di storia. Olivier Ferret e Catherine Volpilhac-Augé parlano dell'*Essai sur les mœurs* come di un'opera « *qui les historiens considèrent souvent aujourd'hui avec une condescendance non dissimulée* ».² Paul Ricœur spiega parzialmente il fenomeno della latitanza di questo specifico filone di ricerca fornendo un'interpretazione che di fatto esplica la struttura stessa di questo mio lavoro, utilizzando cioè come chiave di lettura la relazione tra evento e racconto, anche nella loro ricezione “critica”, e riconnettendo il tardo riconoscimento di un “Voltaire storico” da parte della storiografia francese alla rottura teorica che di fatto si era consumata con il *récit*.

Dans l'historiographie française, la rupture avec le récit est surtout marquée par trois phénomènes majeurs. D'abord l'histoire politique recule au bénéfice de l'histoire économique, sociale et de l'histoire des mentalités; ce premier recul porte au premier plan les structures lourdes dont les transformations relèvent de la longue durée selon

¹ J-M. MOUREAUX, «Voltaire historien: un chantier qui s'ouvre», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 101, 2001, p. 227-261.

² O. FERRET e C. VOLPILHAC-AUGER, introduzione al dossier dedicato a «La réception de l'Essai sur les mœurs», *Revue Voltaire*, n°5, 2005, p.185.

l'expression de Fernand Braudel , aux dépens de l'événement soudain, bref, discontinu. A ce recul de l'histoire de l'histoire événementielle est lié celui de ces personnages que Hegel appelait les «grands hommes de l'histoire mondiale»; en conséquence, les décisions, les calculs, les stratégies des individus, cèdent la place aux transformations anonymes des structures lourdes évoquées à l'instant. D'où le troisième phénomène, qui concernent directement notre discussion sur la contingence et la raison, à savoir le recul des critères spécifiquement narratifs de l'événement, au bénéfice de l'action neutre d'occurrence, commune aux sciences physiques et aux sciences humaines.³

La riscoperta della dimensione del contingente e del narrativo operante nella storiografia voltairiana è la caratteristica che accumuna la *nouvelle vague* degli studi contemporanei; Krzysztof Pomian nei « *Remarques préliminaires* », ad una tavola rotonda di storici professionali delle più diverse ispirazioni, iscrive Voltaire in una linea esemplare di storici del tempo presente ,riconsegnati al loro statuto di modelli per la scrittura della storia in generale:

Effectivement, dans la pratique de notre discipline, dans toute son histoire [...], l'histoire c'est principalement et en premier lieu l'histoire du temps présent, l'histoire des choses vues. Pour citer quelques noms parmi nombre d'autres, un Guibert de Nogent au XII siècle, un Jacques-Auguste De Thou

³ P. RICŒUR, «Contingence et rationalité dans le récit», *Phänomenologische Forschungen*, n° 18, 1986, p.11-29, p. 24.

(auteur de L'histoire de mon propre temps), au XVI siècle, un Voltaire écrivant l'histoire du siècle de Louis XV, donc de l'époque qui est exactement son temps présent, ne faisaient pas autre chose.⁴

Nel momento stesso di riprendere la questione posta all'inizio del suo articolo, consacrata alla « *world history* », Pomian stesso segnala l'*Essai sur les mœurs* come una tappa storiografica in virtù del suo porsi come interrogazione strategica sul problema della rappresentazione della contingenza come intersezione sintetica di narrazione e descrizione. Il problema della rappresentazione non è altro che il problema della quantità di narrazione che la storiografia (*Historie*) inserisce nel campo delle descrizioni.

Per Koselleck, risulta impossibile nella prassi distinguere un confine tra narrazione e descrizione, ma nella teoria dei tempi storici i livelli di diversa estensione temporale non si lasciano interamente rapportare gli uni agli altri. Il presupposto è che gli eventi possano solo essere raccontati, narrati, mentre le strutture possano solo essere descritte. Eventi ritagliati a posteriori dall'infinità dell'accadere, ormai usciti dalla massa globale delle vicende e passati agli atti, possono essere esperiti, già dai contemporanei partecipi come un complesso di eventi interconnessi, come un'unità di senso che può essere raccontata. Da qui la priorità data alle testimonianze oculari: esiste una soglia di fratturazione⁵ sotto la quale un evento si dissolve. Solo l'insieme dei fatti diventa un evento. Nello spazio di esperienza di un movimento storico, eventi e strutture, hanno dunque diverse estensioni temporali, che sono il tema specifico della storia come scienza. Tradizionalmente, la rappresentazione delle strutture si avvicina di

⁴ K. POMIAN, *Écrire l'histoire du temps présent*, CNRS Éditions, Paris, 1993, p. 240.

⁵ G. SIMMEL, *Das Problem der historischen Zeit*, Philosophische Vorträge der Kant-Gesellschaft, 12, Berlin, 1916.

più al procedimento della descrizione, quella degli eventi è più prossima alla narrazione ma i due livelli si riferiscono l'uno nell'altro senza ridursi completamente e più frequentemente si scambiano il loro valore di posizione, il rapporto del loro coordinamento specifico, a seconda della questione posta. L'evento diventa il presupposto delle asserzioni strutturali, descrizione e narrazione si ingranano l'una nell'altra. Rispetto a eventi singoli, ci sono condizioni strutturali che permettono ad ognuno di essi di seguire il proprio corso. Tali condizioni strutturali possono essere descritte ma possono anche comparire nel contesto della narrazione, specialmente se aiutano a chiarire gli eventi come cause non vincolate cronologicamente. Reciprocamente, le strutture possono essere colte nel *medium* di eventi nei quali si articolano appunto strutture che traspaiono attraverso il loro dispiegarsi. Per la conoscenza storica, eventi e strutture sono ugualmente astratti o concreti, a seconda del piano temporale su cui ci si muove. La fattualità degli eventi accertati a posteriori non coincide mai con la totalità dei contesti trascorsi, che a suo tempo era pensabile come reale. Ogni evento assodato ed esposto storicamente vive della finzione della fare-storia, ma la realtà è passata. Al carattere immaginativo degli eventi raccontati corrisponde, sul piano delle strutture, il carattere ipotetico della loro realtà. Non è possibile raccontare alcun evento, esporre alcuna struttura, descrivere alcun processo, senza impiegare concetti storici che facciano comprendere il passato. Ora ogni aspetto concettuale va oltre la singolarità passata che pure aiuta a comprendere. Nessun evento singolo può essere narrato linguisticamente con categorie dotate dello stesso carattere di singolarità di cui gode l'evento singolo. La semantologia storica mostra come ogni concetto attivo in una narrazione o esposizione permette di vedere connessioni, complessi di eventi proprio in quanto non ridotti alla loro unicità temporale. I concetti contengono anche possibilità strutturali, tematizzano nel non-contemporaneo delle contemporaneità che non possono essere ridotte al puro decorso cronologico della storia. Concetti che abbracciano situazioni, connessioni e processi dal passato, diventano, per lo

storico che se ne serve, categorie formali, che vengono poste come condizioni di storie possibili. Solo concetti di valore durevole, passibili di ripetuta applicazione e di controllo empirico, dunque concetti con contenuti strutturali, permettono oggi di far apparire possibile una storia a suo tempo reale e quindi di esporla. Il problema dell'accidentalità, del caso storico, venne posto metodologicamente solo quando la Provvidenza fu sostituita da cause che non erano più sufficienti per spiegare i miracoli e, appunto, i casi fortuiti. Inoltre occorre una determinata specie di motivi storici immanenti, per esempio delle cause psicologiche e pragmatiche, che delimitassero la giurisdizione della vecchia Fortuna, e quindi facessero del caso un problema – come il celebre naso di Cleopatra che secondo Pascal avrebbe cambiato volto al mondo⁶: il caso diventa motivo immanente da cui si possono derivare importanti conseguenze. È proprio grazie al suo carattere inappariscente ed esteriore che il caso diventa causa. Nel XVIII secolo tutta una corrente storica si fondava su queste motivazioni, in base alle quali Richter scrisse un *Essai sur les grands événements par les petites causes* nel 1758. Gli affari di Stato venivano attribuiti agli intrighi delle amanti, oppure come credeva Voltaire, la devastazione dell'Europa nella guerra dei Sette Anni era stata provocata dall'*amour-propre* di due o tre persone.⁷ La possibilità di azione di *temps* e *contre-temps* era razionalmente limitata dai problemi relativi alle motivazioni e alle intenzioni. Il caso puntuale si rivela un fascio di cause, diventa un nome puro senza realtà. In che misura, nella visione illuminista della storia, il caso è destinato a scomparire? Dove invece riesce a sopravvivere e a imporsi, o per motivi oggettivi, o ai fini dell'esperienza?

Il caso non è solo uno strumento di drammatizzazione ma anche un mezzo di riproduzione di una determinata prospettiva storica: quella dei

⁶ B.PASCAL, *Pensées*, Paris, 1948, p. 162; cfr.744, Leon Brunschvicg, Paris, 1904.

⁷ J.H.BRUMFITT, *Voltaire Historian*, Oxford University Press, Oxford, 1958, 105 e ss.

contemporanei. La motivazione *a posteriori* dello storico e del lettore nasceva da altre catene causali. Stretto tra, da un lato, le discussioni pirronistiche sulla certezza e la probabilità storica e, dall'altro, il rischio di decadere al livello della favola o del romanzo, Voltaire si affretta a relativizzare il suo caso: si tratta di localizzarlo (nell'aneddoto) per sottrargli efficacia, accennando strutture di possibilità che possono trarre spunto da esso.⁸ Riflettendo sulla verosimiglianza interna, Voltaire, sul piano delle cause, sa che coesistono grandezze incommensurabili rispetto al prodursi di un evento, ma è tuttavia convinto della necessità di dare una risposta storicamente sufficiente.

Quando Leibniz definisce due specie di verità – le verità di ragione che sottostanno al principio di non contraddizione e le verità di fatto che sono sì sufficientemente motivate ma di cui resta pensabile il contrario – indica, con le *vérités de fait*, il campo di quella che più tardi sarà chiamata "storia". I fatti storici del passato sono possibilità realizzate o da realizzarsi, che escludono una necessità cogente. Pur essendo spiegabili, motivabili, i fatti restano contingenti, sorgono nello spazio della libertà umana.

La tesi di Koselleck consiste nel dimostrare come l'origine del relativismo storiografico coincida con la scoperta del mondo storico. È il legame della storia con le proprie premesse pratiche e conoscitive a consentire lo sviluppo della storia moderna nel campo scientifico come in quello prescientifico, nel campo politico come in quello sociale. Le condizioni dei processi storici e le condizioni dell'agire storico e della sua conoscenza sono riferite le une alle altre, a partire dall'Illuminismo. Ma senza la determinazione del punto di vista all'interno del movimento storico, ciò non sarebbe possibile. I segni dell'autenticità della storia restano legato alla testimonianza oculare. L'esperienza storica si riferisce dunque al presente, e il canone metaforico del quadro, dello specchio postula uno spazio di esperienza ininterrottamente presente. Lo spazio dell'esperienza

⁸ H. BLUMENBERG, *Paradigmi per una metaforologia*, Il Mulino, Bologna, 1991.

contemporanea (storie contemporanee delle generazioni viventi) resta il centro gnoseologico di tutte le storie. La suddivisione tra « storie presenti » e « vecchie storie da scartare » non ha lo scopo di determinare epoche e periodi storici, ma ha un'impostazione puramente gnoseologica. Il presupposto è che la storia e la sua rappresentazione coincidano. L'analisi della testimonianza oculare e della segmentazione dei *mœurs* dimostrano che la ricerca e l'esposizione successiva hanno carattere prospettico. Nessuna esposizione potrà mai riprodurre, nel suo insieme, il complesso degli eventi accaduti. Il buono storico, che voglia riferire solo storie significative non può che riprodurle sotto forma di immagini concentrate o rimpicciolite. Deve scegliere e ridurre, avvalersi di metafore e usare concetti, ma in questo modo si espone irrimediabilmente a nuove ambiguità, che a loro volta richiedono un'interpretazione.⁹ Uno storiografo quando riduce le sue immagini ha sempre in vista qualcosa. La probabilità diventa una forma specifica della verità, appunto una forma storica. Fénelon, nel 1714, postulò che la vera perfezione della storia risieda nella sua organizzazione. Per realizzare un buon ordine, uno storico doveva cogliere con un unico sguardo la totalità delle vicende, doveva considerare, voltare e rivoltare tutti i lati, finché non avesse trovato il vero punto di vista («*son vrai point de vue*»). Solo allora poteva concepire il disegno della storia come unità, e ricondurre gli eventi più importanti al loro fondamento comune.¹⁰ La gnoseologia voltairiana poggia sull'idea del primato del dato ottico, fin dalle ultime pieghe delle sue immagini e metafore. Il testimone oculare come garante della contemporaneità di un certo accadere resta il modello per la rappresentazione di tutta la conoscenza storica. Lo spazio storico di esperienza, che corrispondeva a questa impostazione, era uno spazio di persone che agivano e subivano, uno spazio di eventi che

⁹ J.M. CHLADENIUS, *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften* citato in R.KOSELLECK, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova, Marietti, 1986, p.237.

¹⁰ F. FÉNELON, « *Lettre à l'Académie* », in *Œuvres complètes*, cit., III, cap. «*Projet d'un traité sur l'histoire*,» 638 e ss.

risultavano via via sempre più testimoniabili quanto erano prossimi al loro presente. Solo sulla base della conoscenza storica presente venivano analizzate le fonti della storie passate e la loro interpretazione. Le modificazioni dell'esperienza non si limitavano a spostare il valore di posizione degli eventi passati e quindi la qualità storica di quegli stessi eventi. Anche l'orientamento e la perizia metodologica modificavano il rapporto reciproco tra le dimensioni temporali. La pietra angolare della filosofia della storia voltairiana è questa *réflexion* e coincide essenzialmente con l'assunzione metodica e procedurale del quesito sui limiti e la natura della conoscenza, il medesimo quesito cioè che Locke mise alla base di tutta la filosofia empirica. L'empirismo lockiano possiede questa tendenza fortemente "critica" alla determinazione dell'oggetto dell'esperienza: esso deve precedere l'esame, la chiarificazione della sua funzione. Alla determinazione dell'oggetto dell'esperienza deve precedere una chiarificazione della sua funzione. Questo binomio di empirismo e critica è ben esposto da Cassirer:

Con la nostra conoscenza non dobbiamo andare in cerca di oggetti qualsiasi né pretenderne di indagarne la natura; il primo problema deve consistere invece nel ricercare quale sorta di oggetti sia adeguata alla nostra conoscenza e determinabile per mezzo suo¹¹.

La storia voltairiana come *roman vrai* nasce sotto questa ascendenza e in virtù di questa genealogia lockiana diventa filosofica nel momento stesso in cui la storia è assunta come *tableau*, come coordinazione di sensazione e conoscenza. Voltaire fa propria la visione di Berkeley, al quale è dedicato

¹¹ E. CASSIRER, *Die philosophie der Aufklärung*, ed. italiana a cura di E. Pocar, *La filosofia dell'Illuminismo*, Firenze, 1992 p. 137-8.

uno studio negli *Eléments de la philosophie* de Newton¹². Nella teoria della visione e nell'opera sui principi della conoscenza umana, Berkeley parte da un paradosso: dal fatto che l'unica materia, l'unico materiale da costruzione che ci sia dato per erigere l'edificio del nostro mondo ideale, consiste nelle semplici sensazioni, e che, dall'altra parte, queste singole sensazioni non contengono il ben che minimo accenno alle forme nelle quali ci si presenta la realtà intuitiva. Noi crediamo di vedere questa realtà di fronte a noi, come una salda compagine, dove ad ogni singolo elemento è assegnato un posto determinato e dove è precisato il suo rapporto con tutti gli altri. Questa precisazione costituisce il carattere fondamentale di ogni realtà. Senza che le singole percezioni siano ordinate nella loro coesistenza e nella loro successione, senza che si sia fissato il loro reciproco rapporto nel tempo e nello spazio, non è possibile una «natura delle cose». Il modo in cui l'ordine si avvera, problema genetico. Distanza, grandezza posizioni sono invisibili; la forma spaziale della percezione è fusa con la sua materia sensibile. Berkeley risolve il paradosso allargando il concetto di percezione e accogliendo nel suo contenuto non solo la sensazione, ma anche l'attività della sua rappresentazione. Ogni impressione sensibile possiede una siffatta facoltà di rappresentazione, di indicazione mediata. Essa non solo pone se stessa col suo particolare contenuto davanti alla coscienza ma le rende visibile e presenti anche i suoi contenuti, ai quali è collegata da un nesso empirico. Questo avvicinarsi di impressioni sensibili, la regolarità con cui esse si provocano a vicenda e si sostituiscono l'una all'altra davanti alla coscienza, è la ragione ultima dell'idea di spazio di organizzazione dell'esperienza, ovvero del *tableau* come modello storiografico. «Noi impariamo a vedere come impariamo a scrivere e a leggere.» scrive Voltaire nel medesimo capitolo.

¹² VOLTAIRE, *Éléments de la philosophie de Newton*, 1738, ch.VII in *The Complete Works of Voltaire*, v. 15.

PARTE PRIMA

CAPITOLO PRIMO

Pirronismo e storia

Il *Discours* di Bossuet può essere assunto come sorta di spartiacque per quella categoria spazio-temporale che Paul Hazard aveva inventato nel 1935: « *la crise de la conscience européenne* ». L'orizzonte di collocazione di Bossuet è quello definito dai tratti distintivi della storiografia barocca sintetizzabili in alcuni processi che possiamo così riassumere: il primo è la messa in crisi della chiave comparatistica emersa nel Rinascimento, la crisi della prospettiva politica profana implicita nella storiografia umanistico e rinascimentale, il riemergere del nesso storia sacra - storia ecclesiastica, problema dalle grandi implicazioni perché investiva quel nesso epistemologico della verità della certezza e dell'incertezza della storia. Lo sforzo di laicizzare la storia umana contro il provvidenzialismo di Bossuet, coincide con la modificazione dell'analisi del fatto religioso che andava ad escludere ogni idea di rivelazione, mosaica, primitiva o naturale, e trattava come errore umano quello che veniva tramandato come verità rilevata. L'universalismo laico che sta alla base della storia globale di Voltaire apre il campo alla possibilità di una vera e propria storia dell'umanità come storia dell'errore, la storia di una *civilisation* lenta e "negativa". A partire da un concetto come l' « *histoire de l'esprit humain* » l'impronta fontenelliana sulla storiografia di Voltaire misura tutta la sua ampiezza. Come giustamente si sottolinea, l'espressione ha certamente perduto parte della sua energia nella sua trasposizione moderna ma vale comunque la pena tentare di restituirne la ricchezza concettuale che sia Fontenelle che Voltaire mettevano in gioco parlando di una sorta di « *anthropologie culturelle et historique* ». La storia dell'errore misura lo spazio aperto dalla sostituzione di una « *l'histoire des faits* » con quella dell'« *esprit humain* », equivalente ad una conoscenza sperimentale dell'errore.

Il *Dictionnaire Philosophique*¹³, in particolare, l'opera più debitrice dell'influenza di Fontenelle, costituisce a tutti gli effetti un « *dictionnaire de la déraison* », una vera e propria « *déraison par alphabet* », una sorta di « *compendium de l'absurdité* », di « *pandémonium des sottises et des laideurs* » al quale è ricondotta la storia dello spirito umano e in particolare la storia universale della storia universale delle religioni. La possibilità di leggere il DP come un « *tableau des erreurs de l'esprit humain* » rivela la programmatica derivazione da Fontenelle da parte di Voltaire di un progetto filosofico: lavorare al progresso della ragione facendo la storia dell'errore. L'errore opera come fluidificante storico; la storia della ragione e dei suoi errori, lo schema del progresso e dell'evoluzione dei costumi e delle mentalità collettive è costruito proprio grazie all'assunzione a categoria storiografica della teoria malebranchiana dell'immaginazione e degli errori da questa prodotti. Si delineano in questi modo i conflitti tra *erreur* e *vérité* e quelli morali tra eteronomia e autonomia. La descrizione dell'opinione, della storia come storia dell'opinione delinea un argine alla prescrizione morale e ripone nella capacità del saggio il governo dell'errore. Si pone così, politicamente, il problema della coesione sociale dell'opinione pubblica, che è costruita dalla storia, e si delinea la contrapposizione netta tra *peuple* contro *public*. L'opinione pubblica è essenzialmente un'idea inscritta nella logica interna ad un determinato sistema di pensiero, o, meglio, nel corpo e nella successione di differenti sistemi di pensiero, contraddittori tra loro. La storia si apre come il campo di decifrazione in cui questo incontro si produce effettivamente. Una delle caratteristiche fondamentali dell'Illuminismo è la rottura dell'identificazione dell'errore con l'opinione. La storia profana o filosofica o narrativa investe uno spazio in cui la verità cessa di essere distinta da ogni produzione di opinione. L'opinione è certamente un errore ma la storia delle opinioni non è un catalogo di errori. Si tratta allora di individuare i principi che determinano

¹³ VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, a cura Ch. Mervaud, *Œuvres complètes de Voltaire*, Voltaire Foundation, Oxford, 1994, vol. 35–36.

l'emergere, l'insorgere delle passioni. La teoria dell'errore si costruisce su una configurazione forte delle facoltà dell'anima umana che nel corso dell'illuminismo verrà abbandonata: Voltaire, da questo punto di vista, presenta un'ambiguità di impostazione, interpretando l'errore entro la relazione tra natura e *coutume*, come cattiva interpretazione dell'integrità della natura umana; ma all'errore è riconosciuto anche l'elemento costruttivo di civilizzazione dal momento che, come necessario scarto tra particolare e universale, tra giudizio e fatto, entra nella storia come acceleratore di civiltà e come produzione di senso comune. Ho fatto un rapido accenno a queste due categorie anche in relazione all'elaborazione che ne farà Voltaire a partire dal Dictionnaire e successivamente nel tracciare i lineamenti teorici della sua *Philosophie de l'histoire*, perché nell'analisi delle *Réflexions* appaiono i due punti di attacco principali della visione fontenelliana della forma della poesia drammatica o della tragedia. La presa di visione del ruolo di questi due elementi della conoscenza nella costruzione della finzione drammatica e la loro valenza di principi costruttivi della storiografia illuminista e i principi di comprensione e ricezione della storia narrativa consentirà di valutare con più chiarezza la storia di Voltaire e il suo rapporto con la verità, dal momento della selezione dei fatti storici, al controllo delle fonti, la ricezione della tradizione e dei predecessori, la decostruzione dell'epopea, l'analisi dei resoconti dei testimoni, la ridefinizione della prova storica e dell'errore e la rilettura della tradizione, il passaggio dall'evidenza del dato storico alla costruzione del suo significato attraverso la narrazione come *world picture* e soprattutto la formulazione illuminista del giudizio storico come onere attivo e etico della posterità e dei lettori/spettatori dei *tableaux* storici, fino all'*ensemble* di quadri sinottici della storia collettiva e secolare dell'*Essai*. La possibilità che questi elementi concorrano a configurare una costruzione razionale della storia dei costumi e delle mentalità è giustificata mediante la categoria della verosimiglianza come possibilità dell'esame razionale sulle materie di fatto; e questo l'elemento di maggior vicinanza tra Voltaire e Fontenelle,

vicinanza sulla quale torneremo più avanti. La archeologia e l'antropologia dell'errore diventano allora modelli della scrittura storica. L'emancipazione dalla credulità e dalle illusioni in direzione di un progressivo avvicinamento alla *raison* avviene « *avec une extrême lenteur* » : « *telle est notre condition qu'il ne nous est point permis d'arriver tout d'un coup à rien de raisonnable sur quelque matière que ce soit, il faut avant cela que nous nous égarions longtemps et que nous passions par diverses sortes d'erreurs, et par divers degrés d'impertinences* ». L'*Essai sur les mœurs* fa della formula fontenellienna un vero e proprio *leitmotiv*: « *avec quelle lenteur la raison humaine se forme* »; « *avec quelle lenteur, avec quelle difficulté le genre humain se civilise, et la société se perfectionne* ». La storia negativa dell'*esprit humain* ha in Voltaire una funzione preservatrice: man mano che si contribuisce a distruggere l'errore si arriverà forse a coltivare la realtà: la storia negativa permette di liberare i principi di una conoscenza positiva. Fare la storia dell'errore significa per Voltaire correggere gli eccessi pirronistici: il modello di « *narrativisation* » dell'errore offerto dalla storia dell'*esprit humain* è il primo passo per la costruzione della *philosophie de l'histoire*. È alla fine degli anni sessanta che si delineano in Voltaire i lineamenti di quella che è la sua filosofia della storia. Negli anni 1768 e 1769 escono le sue ultime opere storiche, il *Précis du siècle de Louis XV* e l'*Histoire du Parlement de Paris*. Nel 1769 Voltaire rivede la *Philosophie de l'histoire*, pubblicata nel 1765 sotto lo pseudonimo dell'abbé Bazin, e la incorpora, come "Introduzione", nell'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, la cui prima edizione risale al 1756. Sono passati circa vent'anni dalla prima edizione del *Siècle de Louis XIV* (1751) e ben quarant'anni dall'opera d'esordio, l'*Histoire de Charles XII* (1731) per molti versi ancora legata alla tradizione della storiografia umanistica. Dunque Voltaire ha ormai portato a termine la sua rivoluzione nella storiografia ed è quasi alla fine della sua carriera letteraria quando riprende in mano il testo dell'articolo « *Histoire* », pubblicato nell'ottavo volume dell'*Encyclopédie* (1765) ma scritto, come prova il carteggio con

d'Alembert, tra il 1755 e il 1758. Evidentemente intende risistemare il suo unico contributo metodologico esplicito. Ampliato e rielaborato, il nuovo testo uscirà nel 1769, sotto lo pseudonimo di un *Bachelier en theologie*, con il titolo di *Le Pyrrhonisme de l'histoire*, parte della raccolta intitolata *l'Evangile du jour*. L'importanza di questi anni per la produzione voltairiana è dunque legata a due operazioni significative: la costruzione della forma definitiva dell'*Essai sur le moeurs*, cui è ormai legata la fortuna della *Philosophie de l'histoire* – l'unica opera nella quale Voltaire si sia occupato di storia antica – è la riproposta delle riflessioni metodologiche sulla conoscibilità della storia, il valore della certezza storica è la possibilità di costruire una storiografia scientifica. Allora perché questo titolo all'apparenza in contraddizione con un'esigenza di sistematizzazione teorica? Il termine "pirronismo" è stato spesso un'eterodenominazione usata dagli avversari. Quando era stato utilizzato come un'autodefinizione era stato spesso accompagnato da limitazioni qualificative che avevano lo scopo di ridurre la portata dell'impatto negativo a cui abitualmente era associata. Siamo in un secolo in cui si sono distrutti quasi tutti gli errori della fisica. Non è più permesso di parlare dell'empireo, né dei cieli cristallini, né della sfera del fuoco nel cerchio della luna. Perché allora si permette a Rollin, per altri versi degno di stima, di cullarci con tutti i racconti di Erodoto e di spacciare per una storia veritiera una favola presentata da Senofonte come una favola. Voltaire entra nel vivo dell'argomento ponendo due questioni non banali: la condizione di arretratezza degli studi storici rispetto agli sviluppi della fisica moderna o se si preferisce il problema dello statuto scientifico della storiografia; la distinzione della *histoire véridique dalle fables*, cioè dalle tradizioni favolose e dai resoconti inesatti, ma anche, come Voltaire chiarisce, dalle *moralités*, ovvero dai progetti morali, religiosi, pedagogici inseriti in modo surrettizio nella narrazione storica¹⁴, il riferimento polemico è costituito

¹⁴ VOLTAIRE, *Le Pyrrhonisme de l'histoire. Par un Bachelier en theologie*, in Voltaire, *Œuvres Complètes*, vol. XXVII, pp. 236-7.

dalla tradizione umanistica dell'*ars historica* e in particolare la critica si appunta sul suo esponente più illustre e diretto *pendant* critico di Voltaire, e cioè Bossuet, che per il *philosophe*, non solo partecipa dei difetti individuati e comuni alla maniera de l'*école*, ma ne introduce altri due nuovi nella sua pratica storiografica: la presunta alterità della storia sacra rispetto a quella profana e la pretesa universalità di una storia incentrata esclusivamente sulla narrazione delle vicende della *petite nation juive*.¹⁵ Non sono certo temi nuovi, si trovano ampiamente affrontati da Voltaire in molte sue opere e appartengono al dibattito teorico sulla storiografia a partire dalla seconda metà del Seicento. Il pirronismo storico riguarda specificamente il secondo dei punti elencato, ma evidentemente produce conseguenze anche sugli altri. Voltaire dichiara programmaticamente di non volere né un «*pyrrhonisme outré*» né una «*crédulité ridicule*» e di essere convinto che in una storia, in una tradizione in una testimonianza sia sempre possibile poter distinguere i fatti principali, veri dai dettagli falsi che vengono aggiunti adesso¹⁶. Nella sua formulazione il pirronismo voltairiano si manifesta dunque come la ricerca di una sorta di via media tra la credulità e la testarda negazione dell'evidenza. Una strada simile era stata indicata un secolo prima dagli autori dell'*Art de penser* i quali avevano reso il popolare il tema già di Gassendi di una via mediana tra scettici e dogmatici, e avevano costruito su di esso la possibilità di un'apologetica più raffinata sul piano dell'esegesi testamentaria¹⁷. Il riferimento ad una via media tra credulità ingenua e scetticismo esasperato era diventato un *topos* della tradizione pirronistica. Il pirronismo voltairiano si manifesta come una dottrina critica fondata prevalentemente sul buon senso e priva di complicazioni tecniche; esso trova la sua giustificazione nell'esigenza di un corso ordinario della natura e nella costanza della condotta umana.

¹⁵ Cfr. VOLTAIRE, *Le Pyrrhonisme de l'histoire*, cit., pp.237,242-3,248-9.

¹⁶ Ivi, p.235-6.

¹⁷ Cfr. A. ARNAULD e P. NICOLE, *La Logique ou l'Art de penser* (ed. crit. a cura di P. Clair e F. Girbal), Presses Universitaires de France, Paris 1965, IV, XII, p.336.

All'«*ordre ordinaire de la nature*» Voltaire subordina, nella *Philosophie de l'histoire*, anche una delle poche regole metodologiche da lui esplicitamente formulate, ovvero la cosiddetta « regola dello svantaggio », già proposta da Bayle: si può credere ad un popolo su ciò che dice di se stesso, a suo svantaggio, quando i suoi racconti sono accompagnati da verosimiglianza e non contraddicono in niente l'ordine consueto della natura¹⁸. Dunque la verosimiglianza diventa il canone per la discussione dell'attendibilità delle storie e delle fonti. Nella *Philosophie de l'histoire* il riferimento al canone della verosimiglianza e l'appello all'« *ordre naturel des choses* » avevano consentito a Voltaire di respingere nell'ambito di una pura credenza di fede tutta la storia sacra e di rifiutare le ipotesi dei materialisti contemporanei sulla storia della terra¹⁹. Anche la ricostruzione del progresso intellettuale e civile dell'umanità primitiva è presentata da Voltaire come il risultato di argomentazioni plausibili, fondate sull'analogia con lo sviluppo intellettuale individuale più che su prove documentarie. In linea di principio la verosimiglianza dell'evento, cioè la sua conformità al corso ordinario della natura o con i costumi consueti degli uomini, non è il criterio esclusivo per decidere della verità di un fatto, perché si accompagna alle prove testimoniali. Nel *Pyrrhonisme de l'histoire* Voltaire chiarisce molto efficacemente la dialettica di questo rapporto dicendo che « meno un fatto è verosimile, più esige prove »²⁰. Nell'articolo « *Histoire* » Voltaire definisce la certezza storica come una « *extrême probabilité* », ma chiarisce subito che la probabilità è il grado di certezza cui possono pervenire tutte le

¹⁸ Cfr. VOLTAIRE, *Philosophie de l'histoire*, cit., p.173 ; P.Bayle, *Critique générale*, in *Œuvres diverses*, cit.,vol.II, pp.11-2. Sui precedenti di questa regola cfr. H.T.MASON, *Pierre Bayle and Voltaire*, cit., p.130. Per l'enumerazione delle regole metodologiche enunciate da Voltaire cfr. J.H.BRUMFITT, *Voltaire Historian*, Oxford University Press, Oxford, 1970, pp.138-139.

¹⁹ La nozione di “ordine della natura” esercita un ruolo fondamentale nell'equivalenza voltairiana di newtonianismo e teismo. Al riguardo rinvio a C. BORGHERO, « Il “corso ordinario” della natura », *Rivista di filosofia*, LXXVII, 1986, pp.55-64.

²⁰ Cfr.,*Pyrrhonisme de l'histoire*, cit., p.259.

discipline che non si avvalgono di dimostrazioni matematiche²¹. Secondo Gay, Voltaire opera una rivoluzione nell'arte di scrivere storia²² e questa rivoluzione è stata innanzitutto una rivoluzione di metodo e fu necessaria conseguenza di una subordinazione della storia alla filosofia. La storia, per i filosofi, poteva diventare una scienza a partire dalla sua subordinazione alla filosofia, vale a dire al metodo e per il fatto che l'oggetto che si dava era la ricerca della verità. E aggiungeva che la ricerca della verità era sì un topos che risaliva all'antichità, ma secondo lui questa ricerca era animata da uno spirito nuovo, da un « ideale scientifico ». Questo ideale scientifico aveva un doppio fondamento metodologico: uno scetticismo metodico e una distinzione assoluta tra favola e storia.

L'incrédulité, souvenons-nous-en, est le fondement de toute sagesse, selon Aristote. Cette maxime est fort bonne pour qui lit l'histoire, et surtout l'histoire ancienne. Que de faits absurdes, quel amas de fables, qui choquent le sens commun! Eh bien, n'en croyez rien²³.

Le ingiunzioni a separare la « *fable* » sono numerose, ne citiamo due. Una proviene dal *Fragment sur l'histoire générale*: « *De même qu'il faut*

²¹ Cfr. VOLTAIRE, *Histoire*, in *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, ed. Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert, 28 vols., Paris, 1751-7 cit., vol.VIII, p.223. Ma cfr. anche *Dictionnaire philosophique* (1764), s.v. *Verités historiques*, in *Œuvres complètes*, cit., vol.XX, p. 560; *Annales de l'Empire* (1753), in *Œuvres complètes*, cit., vol.XIII, p.266; *Essai sur le mœurs et l'esprit des nations* (1756), « Avant-propos », in *Œuvres complètes*, cit., vol.XI, p.464; *Notebooks* (a cura di Th. Besterman), 2 voll., Genève Toronto 1968 (*The Complete Works*, cit., voll.81 e 82), vol. II, p.331 (Leningrad Notebooks, 1735-50).

²² P.GAY *The Enlightenment*, p. 378.

²³ VOLTAIRE, *Histoire de Charles XII* in *La Henriade, divers autres poèmes* [édition encadrée des oeuvres de Voltaire] Genève : Cramer et Bardin, 1775, tome 21, p. 630.

*distinguer soigneusement la fable de l'histoire, il faut aussi discerner entre la raison et la chimère »;*²⁴ L'altra dal *Traité sur la tolérance*: « *Cette profonde science des prêtres égyptiens est encore un des plus énormes ridicules de l'histoire ancienne, c'est-à-dire de la fable »*²⁵. La distinzione voltairiana di storia e *fable* è diventata oggetto di un esame critico a partire da una sorta di aporia del suo pensiero evidenziata dallo studio di Sakmann: Voltaire non ha mai cercato di spiegare il bisogno umano di creare miti, i suoi tentativi di spiegazione sono superficiali e banali (assenza di spirito critico, il gusto del *merveilleux*, il desiderio di autoinganno ecc)²⁶. Secondo Sakmann, Voltaire e i filosofi illuministi non hanno saputo criticare i miti dal punto di vista storico, proprio perché li consideravano costituzionalmente estranei allo spirito filosofico.²⁷

Una critica simile è quella che gli muove il giovane Hayden White in un articolo sul rapporto della filosofia dei Lumières con l'irrazionale. Secondo White, Voltaire è come accecato da una distinzione ideologicamente troppo netta tra *fable* e *histoire*. Il carattere troppo marcato di questa distinzione gli impedisce di rilevare la porzione di verità che è possibile estrarre dai miti e dall'irrazionale. Secondo White, l'opposizione tra il « *fabuleux* » e il « *vrai* » è legittima solo se serve a fondare una distinzione tra due modi di apprendimento della realtà, una comprensione estetica e una comprensione

²⁴ VOLTAIRE, *Fragment sur l'histoire générale, Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Louis Moland, Paris : Garnier, 1877-1885, tome 29, p. 506).

²⁵ VOLTAIRE, *Traité sur la tolérance à l'occasion de la mort de Jean Calas, Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Louis Moland, tome 25, p. 1062.

²⁶ P. SAKMANN, «The Problems of Historical Method and of Philosophy of History in Voltaire» in *History and Theory*, vol. 11 (1971) p. 31 [“Die Probleme der historischen Methodik und der Geschichts-philosophie bei Voltaire,” *Historische Zeitschrift* 97 (1906) pp. 327-379].

²⁷ *Ibidem*, p. 29.

filosofica e scientifica del reale²⁸. Se l'opposizione è invece trattata come un'assunzione psicologica, allora diventa impossibile riconoscere che esistono degli "oggetti" che possono contenere entrambi i concetti e che sono una combinazione dei loro principi. White, facendo riferimento a Vico, propone l'introduzione, accanto a quella del *fabuleux* e del *vrai*, di una terza categoria, quella del « *fictif* »²⁹ (che è un amalgama di verità e errore, e che corrisponde ad una visione poetica o comunque protoscientifica del mondo.³⁰ Secondo White, c'è un *continuum* tra razionale e irrazionale e filosofia e scienza non sono sostituiti dalla comprensione poetica del mondo, ma modi differenti di accedere al reale. Per White, il razionalismo di Voltaire avrebbe spezzato questo continuum. In realtà, quello che emerge da una lettura più approfondita di Voltaire su questo aspetto, è che questo continuum fosse un'idea condivisa anche da Voltaire e che l'operazione che opera su questa continuità dei contenuti fittizi con quelli storico-filosofici non è di rottura, semmai di graduazione, di rimodulazione. La storia è il campo principe di questa operazione, sia la storia-quadro che la storia-teatro. Per Voltaire, come del resto per i suoi predecessori umanisti e antichi, esiste una continuità tra miti e storia, che hanno in comune il fatto di essere delle descrizioni-narrazioni di fatti, di essere delle « cose dette » (*legomena*). Il giudizio critico dello storico non mira ad attingere una realtà storica, quanto piuttosto a costruire una narrazione che risponda a ben definiti criteri. Intanto l'uso del termine « *fiction* ». In Voltaire il campo di applicazione di questo termine, come del resto quello di verità al singolare, è inaspettatamente molto ristretto. « *Fiction* » non è una categoria di discorso, piuttosto una sua estremità, una rarità. Il termine è utilizzato il più delle volte al plurale (« *des fictions* ») per

²⁸ H. WHITE, «The Irrational and the Problem of Knowledge in the Enlightenment», in *Irrationalism in the Eighteenth Century*, sous la direction de Harold E. Pagliaro, Press of Case Western Reserve University, Cleveland, 1972, p. 313.

²⁹ *Ibidem*, p. 315

³⁰ *Ibidem*, p.317.

designare gli ornamenti del discorso epico. Nella « *Préface* » alla *Henriade*, Voltaire spiega come il suo poema epico mescola deliberatamente un racconto veridico della vita di Enrico IV a elementi di “meraviglioso” e dunque inverosimili e elementi *vraisemblables* ma falsi. Così Voltaire a proposito del ruolo degli elementi di *merveilleux*:

La Henriade est composée de deux parties d'événements réels dont on vient de rendre compte, et de fictions. Ces fictions sont toutes puisées dans le système du merveilleux, telles que la prédiction de la conversion de Henri IV, la protection que lui donne Saint Louis, son apparition, le feu du ciel détruisant ces opérations magiques qui étaient alors si communes, etc. Les autres sont purement allégoriques. De ce nombre sont le voyage de la Discorde à Rome, la Politique, le Fanatisme personnifiés, le temple de l'Amour enfin, les passions et les vices, prenant un corps, une âme, un esprit, un visage³¹.

Le finzioni *vraisemblables* ma menzognere possono trarre in inganno il lettore, ma sono legittime nel genere epico.

Non seulement il est permis à un poète d'altérer l'histoire dans les faits qui ne sont point principaux, mais [qu]'il est impossible de ne le pas faire [qu]'il n'y a jamais eu d'événement dans le monde tellement disposé par le hasard qu'on en pût faire un poème

³¹ VOLTAIRE, *La Henriade, OEuvres complètes de Voltaire / Complete works of Voltaire*, éd. Ulla Kölving et al., Voltaire Foundation, Genève, Banbury, Oxford, 1968-, tome 2, p. 309.

*épique sans y rien changer [qu]’il ne faut pas avoir plus de scrupule dans le poème que dans la tragédie où l’on pousse beaucoup plus loin la liberté de ces changements. Car, si l’on était trop servilement attaché à l’histoire, on tomberait dans le défaut de Lucain qui fit une gazette en vers, au lieu d’un poème épique.*³²

Il vocabolario è importante: in un poema epico quale è la *Henriade*, l’*histoire* è il fondamento del *récit*, circostanziato da *fictions*.

*Il est autant permis à un poète français de tromper le lecteur de quelques lieues qu’à Virgile de tromper de trois cents ans. Enfin, ce mélange de l’histoire et de la fable est une règle établie et suivie, non seulement dans tous les poèmes, mais dans tous les romans. Ils sont remplis d’aventures qui, à la vérité, ne sont pas rapportées dans l’histoire, mais qui ne sont pas démenties par elle*³³.

Da un lato, si tiene ferma la demarcazione tra *histoire* e *fable*, dall’altra emerge una forte tenuta della continuità dei due ambiti. Non solo, come sostiene Voltaire nelle *Questions sur l’Encyclopédie*, « *la fable est la sœur aînée de l’histoire* »³⁴, ma – di più – la storia si installa al cuore dell’epopea e della tragedia, come regime di fatti narrati. Nel suo *Commentaire sur*

³² *Ibidem*, p. 267.

³³ *Ibidem*, p. 268.

³⁴ VOLTAIRE, *Questions sur l’Encyclopédie (M - Z)*, *Collection complète des oeuvres de M. de Voltaire*, Cramer, Genève, 1768-1777, tome 25, art. « Zoroastre ».

Corneille, Voltaire distingue tra l'opera (il melodramma), campo del *merveilleux*, e la *tragédie*, campo de l'*histoire*:

*L'opéra aime le merveilleux. On est là dans le pays des Métamorphoses d'Ovide. La tragédie est le pays de l'histoire, ou du moins de tout ce qui ressemble à l'histoire par la vraisemblance des faits et par la vérité des moeurs*³⁵.

Anche il termine “*fait*” richiede una disamina. Come “*vrai*”, come “*fiction*” anche il termine “*fait*” è raramente utilizzato *tout court*. Per Voltaire, ogni volta la questione è trovarsi di fronte a « *faits vrais* » o « *faits faux* ». Così a proposito di un *pamphlet* contro M. de Saint-Foy, Voltaire sottolinea che contiene « *quelques faits très vrais rapportés dans l'Histoire des rues de Paris* »³⁶. Dire che per Voltaire non esistono “fatti” ma solo “fatti veri” o “fatti falsi”, significa dire che non esistono fatti indipendentemente dal *récit* che li narra e li rappresenta: « *L'histoire est le récit des faits donnés pour vrais, au contraire de la fable qui est le récit des faits donnés pour faux* ».³⁷ Nel suo articolo intitolato « *Fact and Fiction in Antiquity* », Christophe Ligota sottolinea come il concetto di « *réalité historique* » così come l'idea che lo storico debba catturare il reale (*der Sinn für die Wirklichkeit*)³⁸, siano nozioni romantiche e come tali del tutto estranee agli storici dell'Antichità. E sono del tutto estranee a Voltaire stesso, i cui criteri di giudizio sulla validità del racconto storico sono molto più vicini a quelli degli storici umanisti e antichi che a quelli ottocenteschi. Secondo Ligota,

³⁵ VOLTAIRE, *Commentaire sur Corneille, Œuvres complètes de Voltaire / Complete works of Voltaire*, éd. Ulla Kölving et al., tome 54 & 55, p. 1029.

³⁶ VOLTAIRE, *Questions sur l'Encyclopédie, cit. (M-Z)*, art. « Quisquis ».

³⁷ VOLTAIRE, *Questions sur l'Encyclopédie, cit.*, vol. XVII–art. « Histoire ».

³⁸ C.R. LIGOTA, « 'This Story Is Not True.' Fact and Fiction in Antiquity, » *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 45 (1982), pp. 1-13.

mentre gli storici moderni cercano di ricostruire una realtà scomparsa a partire dai testi e dagli oggetti provenienti dal passato, gli storici antichi concentravano la loro attenzione sulla validità delle testimonianze raccolte e trasmesse dai due organi della vista e dell'udito, *opsis et akoè*. Anche in Polibio, che come i moderni pratica e raccomanda le fonti scritte, c'è troviamo un logocentrismo che privilegia l'« autopsia », la testimonianza, l'esperienza diretta degli avvenimenti. A proposito di un episodio “romanesque” per eccellenza come quello della “maschera di ferro” scrive Voltaire:

Le critique sans rien approfondir se contente de mettre en note oui-dire. Mais une grande partie de l'histoire n'est fondée que sur des oui-dire rassemblés et comparés. Aucun historien quel qu'il soit n'a tout vu. Le nombre et la force des témoignages forment une probabilité plus ou moins grande. L'histoire de l'homme au masque de fer n'est pas démontrée comme une proposition d'Euclide, mais le grand nombre des témoignages qui la confirment, celui des vieillards qui en ont entendu parler aux ministres, la rendent plus authentique pour nous qu'aucun fait particulier des quatre cents premières années de l'histoire romaine³⁹.

La storia della “maschera di ferro”, fondata su testimonianze concordanti e autorizzate, è più credibile della storia delle origini di Roma, semplicemente per questa ragione che le testimonianze si alterano nel tempo e con il tempo. È esattamente la ragione per la quale Polibio e gli antichi privilegiavano la storia del passato recente rispetto alla storia dei

³⁹ VOLTAIRE, *Supplément au Siècle de Louis XIV*, George Conrad Walther, Dresde, 1753, p. 617.

tempi antichi e quando Voltaire sosteneva, seguendo Bolinbroke che non c'è storia che non sia moderna⁴⁰ riattivava un *topos* tucidideo, quello per cui il passato lontano è impossibile da attingere con certezza proprio in quanto *anekselenkton*⁴¹. È aderendo a questo spirito che Voltaire scrive la storia del secolo di Louis XIV, passato recente che qualifica il presente. Avendo dei dubbi sul ruolo giocato da Louis XIV nella redazione del testamento del re di Spagna, consulta un testimone oculare che gli fornisce la risposta che cerca:

M. de Torcy fut le premier qui m'apprit par une seule ligne en marge de mes questions, que Louis XIV n'eut jamais de part à ce fameux testament du roi d'Espagne Charles II, qui changea la face de l'Europe. Il n'est pas permis d'écrire une histoire contemporaine autrement, qu'en consultant avec assiduité, et en confrontant tous les témoignages. Il y a des faits que j'ai vus par mes yeux, et d'autres par des yeux meilleurs. J'ai dit la plus exacte vérité sur les choses essentielles⁴².

Voltaire segue lo stesso metodo per stabilire l'autenticità di una parola di Luigi XIV riportata nel giornale di di Dangeau. La fonte scritta non è sufficiente e deve essere corroborata da testimoni credibili:

Apprenez que c'est dans les mémoires manuscrits du marquis de Dangeau que se trouvent ces paroles de Louis XIV sur le maréchal de Villeroy, On se déchaîne

⁴⁰ P.FORCE, « Voltaire and the Necessity of Modern History, » *Modern Intellectual History* 6:3 (2009), pp. 457-484.

⁴¹ LIGOTA, *op.cit.*, p. 6.

⁴² VOLTAIRE, *Questions sur l'Encyclopédie, cit., (A - B)*, art. « Ana, anecdotes ».

*contre lui parce qu'il est mon favori. Ce n'est pas assez que je les ai lues dans ces mémoires pour les rapporter. Elles m'ont été confirmées par d'autres personnes, et surtout par le cardinal de Fleuri. Ce n'est que sur plusieurs témoignages unanimes qu'il est permis d'écrire l'histoire. Le rapport d'un témoin considérable donne de la probabilité, le rapport de plusieurs peut faire la certitude historique*⁴³.

Nei manuali di storia letteraria, è tradizionalmente assunto il *vraisemblable* come criterio della tragedia. Il punto è che la tragedia deve essere *vraisemblable* perché origina dalla storia. Prende spunto dalla storia. Per Voltaire il *récit* storico deve essere *vraisemblable*, e non si tratta per lui di un criterio estetico-letterario. Il *vraisemblable* è costruito da Voltaire come categoria critica: è ciò che permette di organizzare la narrazione, selezionare (includere/escludere) i « faits vrais » e i « faits faux » :

*Presque rien de ce que les Occidentaux ont écrit sur les peuples de l'Orient avant les derniers siècles, ne nous paraissait vraisemblable et nous savions combien en fait d'histoire tout ce qui est contre la vraisemblance est presque toujours contre la vérité.*⁴⁴

Il *vraisemblable*, mette in chiaro la storia, è procedimento critico dell'autopsia, della testimonianza oculare: « *Je ne crois pas même les témoins oculaires, quand ils me disent des choses que le sens commun désavoue* »⁴⁵. A proposito della storia antica, Voltaire è particolarmente

⁴³ VOLTAIRE, *Supplément au Siècle de Louis XIV*, p. 617.

⁴⁴ VOLTAIRE *Essai sur les mœurs* (Préface), George Conrad Walther, Dresde , 1754, p. 556.

⁴⁵ VOLTAIRE, *Histoire de Charles XII*, in p. 630.

critico nei confronti di Erodoto, che egli accusa di ripetere ingenuamente delle leggende, come a proposito della prostituzione sacra in certe città orientali:

Ceux qui, en compilant aujourd'hui l'histoire ancienne, copient tant d'auteurs sans en examiner aucun, n'auraient-ils pas dû s'apercevoir, ou qu'Hérodote débitait des fables, ou plutôt que son texte était corrompu, et qu'il ne voulait parler que des courtisanes établies dans toutes les grandes villes, et qui même attendaient les passants sur les chemins? Je ne croirai pas davantage Sextus Empiricus, qui prétend que chez les Perses la pédérastie était ordonnée. Quelle pitié! Comment imaginer que les hommes eussent fait une loi, qui, si elle avait été exécutée, aurait détruit la race des hommes? ⁴⁶

Il presentismo di Voltaire non si comprende se non a partire dal dispositivo simultaneo di fonte/testimonianza e narrazione come condizione di una conoscenza della storia il più possibile prossima al vero. Quello che è meno apparente perché nascosto sotto la violenza del commentario è la prossimità epistemologica tra Erodoto e Voltaire. Scrivendo la storia. Erodoto riporta di « cose dette » e discute della minore o maggiore plausibilità di ciascuna versione, utilizzando criteri di *vraisemblance* e valutando la credibilità delle testimonianze⁴⁷. Vediamo il metodo di comparazione dei racconti che Voltaire utilizza per giudicare le storie di Polibio e Tito Livio dell'episodio del sacco di Roma a opera dei Galli.

⁴⁶ VOLTAIRE, *La Philosophie de l'histoire, Oeuvres complètes de Voltaire / Complete works of Voltaire*, tome 59, p. 129.

⁴⁷ LIGOTA, *op.cit.*, p. 10.

Il y a dans l'histoire romaine des événements très possibles, qui sont très peu vraisemblables. Plusieurs savants hommes ont déjà révoqué en doute l'aventure des oies qui sauvèrent Rome, et celle de Camille qui détruisit entièrement l'armée des Gaulois. La victoire de Camille brille beaucoup, à la vérité, dans Tite-Live mais Polybe, plus ancien que Tite-Live, et plus homme d'Etat, dit précisément le contraire il assure que les Gaulois, craignant d'être attaqués par les Vénètes, partirent de Rome chargés de butin, après avoir fait la paix avec les Romains. A qui croirons-nous de Tite-Live ou de Polybe ? Au moins nous douterons. ⁴⁸

Il ruolo delle storico è quello di effettuare una scelta tra più versioni di un fatto.

⁴⁸ VOLTAIRE, *La Philosophie de l'histoire, cit.*, p.93.

CAPITOLO SECONDO

Storia e *civilisation*

Alla spaventosa violenza delle conquiste e delle pratiche coloniali tra il XVI e il XVIII secolo fece controcanto lo straordinario dibattito teorico sulle società extraeuropee⁴⁹, che si svolse lungo i due assi di religione e politica⁵⁰, le due parole chiave dell'Illuminismo. Attraverso queste due categorie si definì cosa fosse e cosa dovesse essere la modernità. Non meraviglia, da questo punto di vista, che il marchese di Mirabeau il primo ad utilizzare il termine "*civilisation*", avesse ancorato saldamente la parola a queste due nozioni: « *La religion est sans contredit le premier et le plus utile frein de l'humanité; c'est le premier ressort de la civilisation* »; gli uomini rimangono presi nel « *cercle naturel* », « *de la barbarie à la décadence, par la civilisation et la richesse* ». Al suo primo apparire, dunque, "*civilisation*" definì sia l'insieme delle condizioni istituzionali per le quali gli europei si contrapponevano ai "selvaggi" sia il movimento

⁴⁹ G. IMBRUGLIA, «Alla conquista del mondo: la scoperta dell'America e l'espansione europea», in *Storia Moderna, Manuali Donzelli*, Roma, 1998, L.N. Mc. ALISTER, *Dalla scoperta alla conquista. Spagna e Portogallo nel Nuovo Mondo 1492-1700*, Il Mulino, Bologna, 2000; 7 Cfr. S. LANDUCCI, *I filosofi e i selvaggi, 1589-1780*, Laterza, Bari, 1972.

⁵⁰ J. GIL, *Miti e utopie della scoperta*, Garzanti, Milano, 1992; S. GREENBLATT, *Meraviglia e possesso. Lo stupore davanti al nuovo mondo*, Il Mulino, Bologna, 1994;

S. GRUZINSKY, *La colonizzazione dell'immaginario*, Einaudi, Torino, 1994; E.J. LEED, *Per mare e per terra. Viaggi, missioni, spedizioni alla scoperta del mondo, stupore di fronte al Nuovo Mondo*, Bologna, 1994; C. JULIEN, *Gli inca*, Il Mulino, Bologna, 2000; A. PAGDEN, *La caduta dell'uomo naturale*, Einaudi, Torino, 1986; (a cura di) A. PROSPERI-W. REINARDTH, «Il Nuovo Mondo nella coscienza italiana e tedesca del Cinquecento», in *Quaderni dell'Istituto Storico italo-germanico di Trento*, 1992; T. TODOROV, *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, Einaudi, Torino, 1991; ID., *La conquista dell'America, Il problema dell' "altro"*, Einaudi, Torino, 1992; ID., *Le morali della storia*, Einaudi, Torino, 1995; ID., *L'uomo spaesato. I percorsi dell'appartenenza*, Donzelli, Roma, 1997; I. WALLERSTEIN, *Il sistema mondiale dell'economia moderna*, Il Mulino, Bologna, 1982.

storico determinato da questa condizione⁵¹. All'interno di questa determinazione concettuale stava l'articolazione natura-cultura. La parola "civilisation", aveva un portato ideologico potente: proprio in virtù dell'articolazione di quella coppia oppositiva, la cultura europea esaltava la positività del proprio processo di affermazione, sia sulla propria natura, sia sulle altre civiltà. La storia dell'umanità era unica, come quella dell'individuo, le cui varie fasi di vita erano equiparate alle varie epoche della storia europea. Questo processo di *civilisation* aveva una portata universale, portata che fu tematizzata da Voltaire nella *Philosophie de l'histoire*. Con Mirabeau, quindi l'idea di *civilisation*⁵², riunisce sotto questa visione teleologica due processi, che potremmo definire "interno" ed "esterno": da un lato la ricostruzione di una compagine sociale determinata, con le sue specifiche dimensioni, i suoi valori, la sua dinamica di sviluppo e di decadenza; d'altro lato, teorizzava l'azione pratica che accompagnava alla necessaria espansione commerciale della propria *civilisation*. Se fu Mirabeau a coniare la parola, il suo significato fu soprattutto indagato da Voltaire, che ne fece l'asse della sua ricerca storica già nel *Siècle de Louis XIV* e poi soprattutto nell'*Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand*. In primo luogo, escluse dall'orizzonte tematico la ricerca antropologica sulle origini della civiltà. In questo problema Voltaire non scorse mai alcun interesse teorico, e, quando vi si imbatté, lo risolse semplicemente con l'ipotesi dell'accrescimento delle famiglie. La condizione naturale esemplare non stava alle origini della

⁵¹ V. MIRABEAU, *L'Ami des hommes*, 6 voll., s.l. 1759, vol. I, P. 341. Cfr. J. FISH, «Zivilisation, Kultur», in W. CONZE-H. R. KOSELLECK (Hrsg.), «*Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexicon zur politisch-sozialen Sprache*» in *Deutschland*, vol. VII, Stuttgart 1992, pp. 679 e sgg.

⁵² Oltre ai lavori d'anteguerra di E. BENVENISTE, J. MORAS e L. FEBVRE, cfr. H. HILGER SCHELL-H. PUST, «Kultur and Civilisation in *Frankreich bis zum Beginn des XX Jahre*», in *Europaishe Schlussetwoerter*, vol. III, *Kultur und Zivilisation*, Munchen 1967, pp. 1 e sgg.; J. STAROBINSKI, *Le mot Civilisation*, in ID., *Le remède dans le mal*, Gallimard, Paris, 1989, pp. 11-59 L. WOLFF, *Inventing Eastern Europe: the map of civilisation in the mind of Enlightenment*, Stanford University Press, Stanford 1994.

storia umana, inconoscibile e non degna di essere conosciuta⁵³, ma alla sua fine. Selvagge, ossia, dalle più alle meno incivili, erano sia le plebi rurali e cittadine d'Europa, sia le popolazioni extraeuropee prive di cultura⁵⁴: Occorreva perciò « *dompter et civiliser les hommes* », in modo che abbandonassero la loro condizione di selvaggi⁵⁵. Processo lungo ed incerto quest'ultimo:

Quand les nations se sont ainsi mêlées, elles sont longtemps à se civiliser, et même à former leur langage: les uns se polissent plus tôt, les autres plus tard. La police⁵⁶ et les arts s'établissent si difficilement, les révolutions ruinent si souvent l'édifice commence, que si l'on doit s'étonner, c'est que la plupart des nations ne vivent pas en Tartares.

La *civilisation* era opera dei legislatori, i quali dovevano sviluppare non l'elemento particolare o locale del processo, ma quello universale, la ragione.

⁵³ «*Tout peuple qui n'a point cultivé les arts doit être condamné à être inconnu*», Voltaire, *Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand*, in ID., OH, ed. R.Pomeau, Paris 1967, p.372.

⁵⁴ VOLTAIRE, *Philosophie de l'histoire*, cap.VII, in ID., *Essai sur les mœurs*, ed.R.Pomeau, Paris 1963, vol.I, pp.22 sgg.

⁵⁵ VOLTAIRE, *Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand*, cit., p.367. Si può ritenere che Voltaire pensasse, senza riferimento esplicito, all'azione di civilizzazione gesuitica in Sud America; su questo aspetto e sull'ideologia gesuitica cfr. G.IMBRUGLIA, *L'invenzione del Paraguay*, Bibliopolis, Napoli 1987, e A.PROSPERI, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Einaudi, Torino 1996.

⁵⁶ VOLTAIRE, *Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand*, cit., p.376.

Al fondo della storia c'è una base razionale⁵⁷ che doveva costituire per chi la volesse trasformare. Anche per questo motivo, Voltaire sostenne la civilizzazione dei popoli che gli apparivano assai lontani dal vertice della civiltà. Questo era possibile dal momento in cui l'opera del tempo, se nelle vicende particolari è in grado di distruggere o rallentare l'azione della ragione, nell'ordine della scala della storia generale della specie umana, procede non verso la decadenza ma nella direzione del progresso. L'Europa del Settecento era portatrice di questa dissimmetria all'interno della medesima scala temporale: se si era capaci di scegliere il modello giusto si poteva risalire la scala universale del progresso.

Attraverso le differenze dei ritmi temporali, Voltaire poneva il tema, destinato ad essere discusso da tutti i *philosophes* del rapporto tra civilizzazione e rivoluzione. Il legame tra legislatore e storico era colto nella questione del rapporto tra cosmopolitismo e patriottismo nella storia⁵⁸; connessa all'opera del legislatore e alla volontà di riforma del sovrano declinata all'idea di civiltà. In relazione all'ideale razionale di civiltà, si viene a biforcare il ruolo dello storico in rapporto ai suoi compiti: agli storici nazionali spettava il compito di svolgere la storia istituzionale, ossia quella cronachistica⁵⁹, allo storico cosmopolita quello di ritrovare il senso generale della vicenda. La storia cosmopolita doveva evitare i rischi di due tipi svianti di storie: da un lato le storie universali che « *remontent à la tour*

⁵⁷ VOLTAIRE, *Essai sur les moeurs*, cit., cap.CXCVII, vo.II,p.810 : «*Il résulte de ce tableau que tout ce qui tient intimement à la nature humaine se ressemble d'un bout de l'univers à l'autre; que tout ce qui peut dépendre de la coutume est différent, et que c'est un hazard s'il ressemble [...] la nature y répande l'unit ; elle établit partout un petit nombre*» Ivi.,pp.420. Cfr. K. O'BRIEN, *Narratives of Enlightenment. Cosmopolitan History from Voltaire to Gibbon*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

⁵⁸ VOLTAIRE, *Histoire de l'empire de la Russie sous Pierre le Grand*, cit., p.598.

⁵⁹ Ibidem, p.344.

de Babel et au déluge »; dall'altro, quelle che «*particularisent toute l'histoire moderne*»⁶⁰. La storia di Voltaire era la storia della *civilisation*: Non soltanto evitava i falsi ma la verità che ne emergeva era l'unica che potesse interessare gli uomini e che fosse loro utile⁶¹. L'esigenza di una nuova storia era già stata discussa da Voltaire nei lavori preparatori al *Siècle*. Vi aveva affermato l'esigenza filosofica di superare la storia dinastica e quella religiosa, per dar conto invece della storia della civiltà, sia nelle sue componenti materiali, sia nei suoi sviluppi culturali. Lo storico, «*citoyen et philosophe*», «*voudra savoir comment les arts, les manufactures se sont établis*»; «*les changements dans les moeurs et dans les lois seront enfin son grand objet*»⁶². «*L'histoire avait besoin d'être éclairée par la philosophie*»: dunque la storia filosofica, ricavata dalle vicende delle civiltà forniva l'indicazione per l'azione politica civilizzatrice. La *civilisation*, per non correre il rischio della degenerazione, doveva devitalizzare quelle che erano le proprie energie originarie nella religione e nella politica: l'entusiasmo religioso e quello politico dovevano essere entrambi bloccati, la calma della ragione doveva annullare i movimenti violenti delle passioni che conducevano alla superstizione, al

⁶⁰ Ibidem,344-349.

⁶¹ VOLTAIRE, *Nouvelles considérations sur l' Histoire e Remarques sur l'histoire*, in ID., *Œuvres historiques*, cit. «*Il me semble que si l'on voulait mettre à profit le temps present, on ne passerait point sa vie a s'infatuer des fables anciennes*». La «*étude seriuse*» doveva cominciare alla fine del XV secolo :«*tout y vrai*», senza i falsi dovuti allo spirito religioso, «*tout nous régarde, tout est fait pour nous*».

⁶² VOLTAIRE, *Nouvelles considerations sur l'histoire*, cit.,p.48.

fanatismo⁶³. Questo significato della parola “civilisation” ebbe nella seconda metà del Settecento una profonda trasformazione. Innanzitutto il termine non istituì più differenze tra civilizzati e non civilizzati tra società di natura e società con cultura. Ogni civiltà proprio per essere tale, aveva una sua *civilisation*, cioè un insieme di valori e di pratiche pur differenti volta a volta ma comunque indispensabili perché vi fosse società; per questo aspetto il termine rendeva il senso dell’attività sociale della ragione umana meglio di quanto facessero i termini “politica” e “religione”. Per Koselleck mentre prima del XVIII secolo la storia era modellata sulla cronologia, si cerca a partire da questo momento di modellare la cronologia sulla storia; il programma dell’Illuminismo era quello di classificare il tempo storico in funzione dei giudizi che potevano derivare dalla conoscenza storica stessa. E solo in quest’epoca che si comincia ad articolare la storia sulla base di una visione estensiva della politica, o più tardi dell’economia o della storia sociale e a disporla secondo i punti di vista delle scoperte scientifiche o a ricercarvi delle formazioni culturali che dovevano servire all’origine ad un’articolazione immanente alla storia stessa⁶⁴. Il tema della rivoluzione lo appassionava e stava al centro della sua storiografia, come scriveva nell’*Histoire de la guerre de 1741*:

⁶³ Come suggerisce con finezza Italo Calvino, in modo non lontano da Voltaire, «più che all’albero di Jesse un albero genealogico che volesse rendere veramente quel processo di creazioni e di morti che è la sopravvivenza umana dovrebbe dovrebbe essere simile a un vero albero con le sue ramificazioni disarmoniche e contorte, i suoi moncherini, il suo secco e il suo verde, le potature del caso e della storia, il suo spreco di materia vivente. Anzi, dovrebbe assomigliare proprio all’albero del Tule, dove non è chiaro cos’è radice e cos’è tronco e cos’è ramo. Ma gli alberi genealogici sono sempre semplificazioni a posteriori secondo una linea privilegiata, di solito la successione d’ un titolo o d’ un nome».

⁶⁴ Cfr., R.KOESSELCK, «La storia sociale moderna e i tempi storici», in *Presente Passato. Per una semantica dei tempi storici*, CLUEB, Milano, 2007. Il saggio fa parte anche della raccolta *La teoria della storiografia oggi*, a cura di P.Rossi, il Saggiatore, Milano, 1983, p.146.

*L'histoire des événements arrivés il y a deux ou trois siècles est souvent plus sûre, plus fidèle et plus approfondie que celle des choses récents. Les siècles passé cependant n'intéressent guère que notre curiosité; les révolutions modernes nous touchent de plus près, elles influent sur nos fortunes, elles changent la condition d'un nombre prodigieux de citoyens*⁶⁵.

Se dunque, coerentemente con il genere annalistico, nelle *Annales de l'Empire depuis Charlemagne* (1754) Voltaire aveva come obiettivo quello di ricostruire « *les révolutions de l'Empire* », in realtà la sua intenzione era « *suivre les révolutions de l'esprit humain dans celles des gouvernements* ». Cosa fossero queste rivoluzioni risulta chiaro fin dalle prime righe dell'*Essai*:

Commençons par examiner si le globe que nous habitons était autrefois tel qu'il est aujourd'hui. Il se peut que le notre monde ait subi autant de changements que les Etats ont éprouvé de révolutions»⁶⁶.

Come sottolineava Furetière, "rivoluzione" indica un cambiamento politico – in un senso vicino a quello fisico e astronomico – o irreversibile, ovvero

⁶⁵ VOLTAIRE, *Histoire de la guerre de 1741*, p.1575. Cfr. G.MAILHOS, «Le mot revolution dans l'*Essai sur les moeurs* et la *Correspondence* de Voltaire», in *Cahiers de lexicologie*, XIII, 1968, pp.84 e sgg.

⁶⁶ VOLTAIRE, *Essai sur les moeurs*, éd. R.Pomeau, Paris 1963, «Introduction », vol.I, p.3.

ciclico e reversibile⁶⁷. Per questo aspetto, il concetto fisico e quello politico di "rivoluzione" appartengono allo stesso ambito, che è quello del meccanicismo. La logica a cui rispondono è la medesima: come in quello naturale, nel mondo sociale l'evento immediatamente distruttore può avere effetti di stabilizzazione ovvero di razionalizzazione. Ma anche all'interno di questa visione meccanicista, Voltaire seppe scorgere una differenza tra i due mondi, tra natura e cultura. Nel 1754 aveva infatti pensato per la sua opera sulla storia dello spirito umano ad un titolo, successivamente soppresso, rivelatore di questa tensione: il titolo era *Essai sur les revolutions du monde et sur l'histoire de l'esprit humain depuis Charlemagne*. Tra storia naturale e storia culturale c'è una dissimmetria, dovuta alla presenza della *raison*, e la dinamica culturale è differente. L'*esprit*, la dimensione della realtà morale, caratterizza infatti un'esigenza della stabilità, che mantiene così un ritmo specifico, irriducibile al cambiamento. Se la stabilità opera dell'*esprit*, è positiva, il mutamento rappresenta il negativo della storia. Questa dinamica tra continuità e rottura, propria del mondo umano, prende le forme del contrasto tra rivoluzione, ossia l'evento catastrofico, ed *esprit*, che invece assicura la permanenza della ragione. Sembra quindi operante in Voltaire la stessa antitesi presente nella storiografia gesuitica, ma laicizzata. Dall'*esprit* viene la positività della storia, ossia la permanenza, la crescita e il perfezionamento delle istituzioni; si tratta peraltro di un'energia che può venir meno: come nel mondo fisico occorre riconoscere con Newton l'esistenza del vuoto, che tuttavia è attraversato dalla forza di attrazione, così nella storia vi sono epoche prive di valori, sospensioni della positività che però rimangono sia pur latentemente attraversate dall'*esprit*. La minaccia viene dalle passioni, dalla *déraison*, dalla religione, forze pur esse umane, ma negative capaci cioè di oscurare la ragione. La loro opera è la rivoluzione; tuttavia come una rivoluzione fisica può determinare un rafforzamento della struttura, così una rivoluzione, opera dell'irrazionalità,

⁶⁷ A.FURETIERE, *Dictionnaire universel, contenant généralement tout les mots françois*, La Haye et Rotterdam, 1690, t.III, *ad vocem*.

può provocare un vantaggio per l'umanità. Il Voltaire politico⁶⁸, chiede per gli uomini ugualmente uomini ma non membri uguali della società, la necessità di un ordine artificiale che realizzi effettivamente il progetto di rendere governabile ciò che governabile non è: il connubio di ragione e passione, di necessità e libertà, investendo sulla nostra determinazione più animale e più sociabile : l'amor di sé come elemento rappresentazione individuale e universale del figlio del Leviatano⁶⁹.

⁶⁸ Per un'ampia disamina della critica voltairiana confronta il datato ma dettagliato saggio bibliografico in P. GAY, *Voltaire Politic's. The poeta is a realist*, Yale University Press, New Haven London 1959, tr.it. *Voltaire politico. Il poeta come realista*, Il Mulino, Bologna, 1991.

⁶⁹ Per quanto riguarda Voltaire faremo nostra nell'analisi della sua impostazione delle relazioni sociali e politiche, l'indicazione che Zanini fornisce alla lettura del pensiero economico di Adam Smith, rilevando come anche per Voltaire: Voltaire come appunto Smith ma anche Hume e l'Illuminismo scozzese allude al politico senza dar luogo ad una teoria politica e dando invece spazio ad una sovrapposizione irresolubile tra economico (sviluppo dell'arte e del commercio) etico (senso dell'utilità pubblica) e politico (principio di obbedienza. Cfr. A. ZANINI, *Genesi imperfetta. Il governo delle passioni in Adam Smith*, Giappichelli, Torino, 1995.

La nozione di civilizzazione si rivelava, con la sua ambiguità, uno dei centri del nascente liberalismo⁷⁰. L'analisi della società condotta da Voltaire⁷¹ mostrerà come la declinazione del liberalismo come variante storica della tolleranza, fornita dallo storico di un vero e proprio status concettuale⁷², come neutralizzazione del conflitto religioso pone su basi inedite la

⁷⁰ W.SOMBART, *Il capitalismo moderno*, Utet, Torino, 1978; A.O. HIRSCHMAN, *Felicità privata e felicità pubblica*, Il Mulino, Bologna, 1983; dello stesso autore, *Le passioni e gli interessi*, Feltrinelli, Milano, 1979; A. PANDOLFI, *Nel pensiero politico moderno*, Manifestolibri, Roma 2004, L. DUMONT, *Saggi sull'individualismo: una prospettiva antropologica sulla ideologia moderna*, Milano, Adelphi, 1993; F. EWALD, *Histoire de l'État Providence*, Grasset, Paris, 1986.

⁷¹ Possiamo individuare un'aria di famiglia tra le definizioni di politica di Voltaire e Hobbes a partire dalla quale introdurre l'idea dell'articolazione di artificio-natura come principio di articolazione storico di necessità, bisogno e determinazione degli effetti politici etici dell'asse passioni-motifs-azioni, l'asse che va a costituire il continente *historique –moral* dei *moeurs*: quello che possiamo conoscere e di cui possiamo scrivere storia, “*du dehors* e “*du dedans*”: « Io sono lo Natura sono il gran Tutto. Non ne so di più. Non sono matematica , e tutto in me e ordinato secondo leggi matematiche », afferma Voltaire alla voce «Natura» dei *Quesiti sull'Enciclopedia* . La natura è inattuabile come positività per l'uomo ma diventa uno spazio di legittimazione e di conoscenza ordinabile in termini storici politici e culturali; di essa Voltaire ci riconsegna una definizione categoriale in negativo, paragonandola ad un sorta di artificio del linguaggio: «mi è stato dato un nome che non mi si addice: mi chiamano 'natura', e sono tutta 'arte'», alla voce «Natura» di Id., *Scritti filosofici* , a cura di P. Serini, Laterza, Bari 1962, vol.II p.635. Cfr. *Dialogues d'Evhemère*, II:«E se ti dicessi che non vi è natura , che tutto nell'universo è arte , e che l'arte rivela un *artefice*? » *Œuvres* , XXX,471. La definizione può facilmente essere posta in parallelo con la definizione hobbesiana: «La natura (l'arte con la quale Dio ha fatto e governa il mondo) è imitata dall'arte dell'uomo , come in molte altre cose così anche in questo nel poter fare un animale artificiale [...] dall'arte viene creato quel gran Leviatano chiamato comunità politica il quale il quale non è altro che un uomo artificiale [...], sebbene di statura e di forza superiore a quello naturale, alla cui protezione e difesa fu designato». Th. HOBBS, *Il Leviatano*, La Nuova Italia, Firenze,1976 , «Introduzione», p.5.

⁷² Cfr. VOLTAIRE, *Trattato sulla tolleranza*, traduzione e cura di L. Bianchi, Feltrinelli, Milano 1995.

determinazione della discontinuità tra natura e politica , e la discussione delle basi di legittimazione della socialità: l'interesse si indirizza decisamente alla definizione di un dispositivo teorico capace di commensurare positività incommensurabili: l'elemento *moral* e quello *historique*⁷³ nelle sue articolazione tra arte-artificio-natura, *mœurs* e *coutume*, *nature* e *histoire*.

⁷³La contiguità imbarazzante tra elemento 'morale'- politico ed elemento di devianza fisica e la questione del rapporto tra le due nozioni occupa un ruolo centrale nel XVIII secolo ,anche a ragione della serie di pluriappartenze teoriche e disciplinari che le definiscono: medicina, filosofia , psicologia storia delle culture. Come ci ricorda Moravia, S. MORAVIA, «'Moral' - 'Physique': genesis and evolution of a 'rapport'», in *Enlightenment. Studies in honour of Lester Crocker*, edited by Alfred J.Bingham and Virgil W.Topazio , Voltaire Foundation, Oxford, 1979; «*Mais si vous aviez tellement combine la Physique avec la Moral, , que le déluge universel et les autres événements considérables fussent des suites nécessaires des loix naturelles , qu'il auroit , ce me semble , de Sagesse dans votre conduite?*», N. MALEBRANCHE, *Méditations chréiennes et métaphysiques*, *Œuvres complètes*, éd.H.Gohuier, Paris, 1959, X.79.

Indicativo, a questo proposito, il sottotitolo della settima Meditazione: «*De la combination du naturel avec le moral, du moins dans les événements les plus generaux*». La congiunzione teorica delle due nozioni fa la sua comparsa nel XVII secolo con un significato che e metafisico. Uno dei primi utilizzi si trova infatti in Malebranche , che usa i due termini "fisico" e "morale" come sostantivi, impiegando peraltro le due nozioni per designare le due dimensioni della creazione divina; Voltaire,in particolare, coglie tra i due termini epistemologici un rapporto di parentela e di discendenza genealogica diretta, fino ad affermare nel Dictionnaire che il male morale altro non è che un male fisico. VOLTAIRE, «*Bien. Du bien et du mal physique et moral*», *Dictionnaire Philosophique*, in *OC*, éd. L. Moland, 52 volumi , vol. 17 p. 576. Su questo punto cfr. anche S. MORAVIA, *La scienza dell'uomo nel Settecento*, Laterza, Roma-Bari, 2000.

CAPITOLO TERZO

La discordanza prestabilita

Del mondo, la raccolta di sabbie scelte registra un
residuo di lunghe erosioni...
[Italo Calvino]

La filosofia della *civilisation* di Voltaire è animata da una doppia postulazione: una postulazione critica che rompe le continuità illusorie del cristianesimo, denuncia le pretese ecumeniche di una religione storicamente datata e geograficamente situata, ma anche postulato positivo che non può considerarsi soddisfatta di un mondo votato al disordine. Due articoli del *Dictionnaire philosophique* hanno valore strategico in questa tensione, gli articoli « *Chaîne des êtres créés* » e « *Chaîne des événements* ». I due articoli vertono entrambi sul problema della continuità dello spazio e del tempo. La pienezza del mondo sognata da Platone nella scala degli esseri nasconde, attraverso la forza delle finzioni teoriche, la realtà delle discontinuità e del vuoto. L'analisi critica che Voltaire oppone all'idea di *chaîne des êtres créés* è al contempo puntuale e globale: globale nel momento in cui riconduce l'idea di continuità ad un effetto dell'immaginazione, puntuale nel rilevare l'« *harcèlement* » che rompe la catena. L'immaginazione dipende da un effetto di piacere : si rimane ammirati dalle sue produzioni, ce se ne compiace. All'immaginazione sregolata corrisponde sempre un buon uso della medesima capace di produrre contro-esempi e sempre la ricerca di prove e di osservazione: « *il est visible qu'on peut détruire* », « *il y a visiblement un vide entre le singe et l'homme* ». Il principio di realtà voltairiano rifiuta le costruzioni teoriche in nome dell'immediatezza della visione. Uno slittamento semantico permette di passare dal vide come bianco nella *chaîne* al vide come entità fisica. A Platone si sostituisce Newton e alla catena la gravitazione universale. L'antico modello fisso, verticale e gerarchico lascia il posto ad una

organizzazione mobile orizzontale regolata da un sistema di scambi generalizzato. L'articolo « *Chaîne des événements* » obbedisce ad uno schema simile. Nel rifiutare una causalità ridotta a « *fatalité invincible* », Voltaire abbraccia una logica del processo storico in cui un sistema di eventi esiste, a condizione di non pensarlo come lineare. Due immagini concorrono a correggere una parodica teleologia del dettaglio singolo e minuto elevato a principio di causalità: quello della machine che diversifica i rapporti tra elementi costitutivi degli accadimenti e quella della paternità e dell'albero genealogico che introduce l'idea di un tempo irreversibile e apre la causalità alla molteplicità dei possibili e insieme all'intervento modificatore dell'uomo. Vediamo lo più da vicino. Nella voce « *Chaîne des événements* » del *Dictionnaire philosophique* Voltaire, troviamo un riferimento non solo alla filosofia di Leibniz nel richiamo alle nozioni di ragione sufficiente e legge di continuità ma anche alla scrittura storiografica erudito-annalistica che Leibniz praticò. Nell'articolo, Voltaire stabilisce un nesso tra catena degli eventi e linee genealogiche:

Ce système de la nécessité et de la fatalité a été inventé de nos jours par Leibniz, à ce qu'on dit, sous le nom de raison suffisante; il est pourtant fort ancien: ce n'est pas d'aujourd'hui qu'il n'y a point d'effet sans cause, et que souvent la plus petite cause produit les plus grands effets. Milord Bolingbroke avoue que les petites querelles de Mme Marlborough et de Mme Masham lui firent naître l'occasion de faire le traité particulier de la reine Anne avec Louis XIV; ce traité amena la paix d'Utrecht cette paix d'Utrecht affermit Philippe V sur le trône d'Espagne. Philippe V prit Naples et la Sicile sur la maison d'Autriche; le prince espagnol qui est aujourd'hui roi de Naples doit évidemment son royaume à milady Masham: et il ne

l'aurait pas eu, il ne serait peut-être même pas né, si la duchesse de Marlborough avait été plus complaisante envers la reine d'Angleterre. Son existence à Naples dépendait d'une sottise de plus ou de moins à la cour de Londres. Examinez les situations de tous les peuples de l'univers; elles sont ainsi établies sur une suite de faits qui paraissent ne tenir à rien, et qui tiennent à tout. Tout est rouage, poulie, corde, ressort, dans cette immense machine. Il en est de même dans l'ordre physique. Le vent qui souffle du fond de l'Afrique et des mers australes amène une partie de l'atmosphère africaine, qui retombe en pluie dans les vallées des Alpes: ces pluies fécondent nos terres; notre vent du nord à son tour envoie nos vapeurs chez les Nègres: nous faisons du bien à la Guinée, et la Guinée nous en fait. La chaîne s'étend d'un bout de l'univers à l'autre. Mais il me semble qu'on abuse étrangement de la vérité de ce principe. On en conclut qu'il n'y a si petit atome dont le mouvement n'ait influé dans l'arrangement actuel du monde entier; qu'il n'y a si petit accident, soit parmi les hommes, soit parmi les animaux, qui ne soit un chaînon essentiel de la grande chaîne du destin. Entendons-nous: tout effet a évidemment sa cause, à remonter de cause en cause dans l'abîme de l'éternité mais toute cause n'a pas son effet, à descendre jusqu'à la fin des siècles. Tous les événements sont produits les uns par les autres, je l'avoue: si le passé est accouché du présent, le présent accouché du futur; tout a des pères, mais tout n'a pas toujours des enfants. Il en est ici précisément comme d'un arbre

généalogique: chaque maison remonte, comme on sait, à Adam mais dans la famille il y a bien des gens qui sont morts sans laisser de postérité. Il y a un arbre généalogique des événements de ce monde. [...] Il faut songer que tout n'est pas plein dans la nature, comme Newton l'a démontré, et que tout mouvement ne se communique pas de proche en proche, jusqu'à faire le tour du monde, comme il l'a démontré encore. [...] Donc les événements présents ne sont pas les enfants de tous les événements passés: ils ont leurs lignes directes; mais mille petites lignes collatérales ne leur servent à rien. Encore une fois, tout être a son père, mais tout être n'a pas des enfants.

Innanzitutto, c'è in questo testo – come ben evidenzia Jean Starobinski– quella strategia logica e ontologica che si trova nel *Candide*, opposta a quella di Pangloss, il discepolo di Leibniz-Wolf: alla causalità lunga, della grande catena degli esseri e degli avvenimenti, in cui ogni evento è letto nell'orizzonte della *series rerum* che inanella l'universo, risolvendosi in una teo-ontodicea, Voltaire oppone una causalità breve la cui logica si consuma nel paradossale isolamento della loro esibizione storica. Gli anelli dell'armonia prestabilita si sfilano annodando una mini-serie di assurde brutalità di non sensi e violenze, sequenze di ingiustizie senza senso ne progresso ciascuna lasciata nella cieca solitudine disteleologica. Il campo causale sembra rattrappirsi e rescindere i nessi armonico-universali degli eventi non destinati necessariamente a produrre effetti transitivi: se ogni effetto ha una causa, non per questo ogni causa produce degli effetti. Qui come nelle genealogie osserva Voltaire: all'interno di ogni famiglia c'è chi muore senza lasciare discendenza. Gli alberi genealogici si estinguono

oppure procedono per rami sterili o troncati⁷⁴. Non più anelli concepiti in virtù di un incremento da realizzare, dunque, ma un'antigenealogia⁷⁵ di diramazioni avventizie e imprevedibili come la genealogia della sifilide nel capitolo IV del *Candide* o le sequenze dei re assassinati tracciati alla fine dello stesso conte⁷⁶. Così, in un certo qual modo, con lo spezzarsi della grande catena dell'essere il cui schianto, sotto le macerie del terremoto di Lisbona del 1755, avrebbe accelerato in modo decisivo l'accelerazione verso una moderna idea di storia come progressivo dominio dell'uomo sulle forze della natura, ovvero il passaggio alla temporalizzazione di quella

⁷⁴ Come suggerisce con finezza Italo Calvino, in modo non lontano da Voltaire, « più che all'albero di Jesse un albero genealogico che volesse rendere veramente quel processo di creazioni e di morti che e la sopravvivenza umana dovrebbe essere simile a un universo albero con le sue ramificazioni disarmoniche e contorte, i suoi moncherini, il suo secco e il suo verde, le potature del caso e della storia, il suo spreco di materia vivente. Anzi, dovrebbe assomigliare proprio all'albero del Tule, dove non è chiaro cos'è radice e cos'è tronco e cos'è ramo. Ma gli alberi genealogici sono sempre semplificazioni *a posteriori* secondo una linea privilegiata, di solito la successione d'un titolo o d'un nome. In certi castelli francesi al banco delle cartoline illustrate vendono degli alberi genealogici dei Re di Francia perché i turisti possano orientarsi nelle complicate vicende di cui quei luoghi sono stati testimoni. Dal comune ceppo dei Capeti si diramano i Valois da una parte e dei Borboni dall'altra, con i vari Angouleme e Orleans come ramificazioni secondarie, in uno schema arboreo quanto mai asimmetrico e forzato. Un albero genealogico veritiero dovrebbe allargare le proprie ramificazioni tanto verso il presente quanto verso il passato, perché a ogni matrimonio dovrebbe figurare il saldarsi di due piante, e ne verrebbe in groviglio intricatissimo che s'espanderebbe da tutte le parti, per troncarsi nella irregolare frangia delle estinzioni. Un cespuglio le cui ramificazioni ora s'espandono ora si contraggono, perché in una data area geografica le famiglie tornano a mescolarsi a ogni sposalizio sempre le stesse. La forma dell'albero sarebbe ripristinata risalendo verso le radici del genere umano, come per l'Adamo e Eva della iconologia cristiana? Per l'antropologia cristiana queste radici sono da ricercare sempre più lontano, a distanza di milioni di anni, e sparse per i continenti. (Quella che sembra avvicinarsi e la fine, il troncarsi di tutti i rami uno per uno o tutti insieme, l'incombere della catastrofe demografica, alimentare tecnologica...)» I. CALVINO, «Il tempo e i rami», in Id., *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano, 1994, p.211.

⁷⁵ G. DELEUZE, F. GATTARI, *Millepiani*, Castelvecchi, Roma, 2003.

⁷⁶ Sul rapporto tra immagini e classificazione cfr. G. BARSANTI, *La Scala, la Mappa, l'Albero. Immagini e classificazioni della natura tra Sei e Ottocento*, Sansoni, Firenze, 1992.

stessa catena, Voltaire dichiarava anche la crisi della *histoire savante*, della storia erudita e annalistica seicentesca fondata su cronologie e genealogie e messa definitivamente a morte dall'*Encyclopédie*; si legge in questo senso nelle voltairiane *Nouvelles considérations sur l'histoire* del 1744.

*En vain je lis les Annales de France: nos historiens se
taisent tous sur ces détails. Aucun n'a eu pour devise:
Homo sum , humani nihil a me alieni puto.⁷⁷*

E' noto il rilievo posto da Koselleck sulla conquista nel XVIII secolo di un tempo di un tempo dotato di una qualità storica in opposizione al tempo naturale statico asettico squadrato dalla teologia cristiana e delle teorie cronosofiche dei quattro imperi e delle sei età del mondo. La temporalizzazione nel senso di esperienza storica del tempo costituisce per Koselleck l'atto di nascita del mondo moderno: il tempo denaturalizzato

⁷⁷ VOLTAIRE, *Nouvelles considérations sur l'histoire*, in ID., *Œuvres historiques*, a cura di R. Pomeau, Paris, 1957, p.48. Cfr. la «Préface» di Pomeau a tale testo, pp. 7-24 e Id., *La religion de Voltaire*, Parigi 1969 (nuova edizione Paris 1995), p.361 e sgg.; un'acuta disamina del problema del male in Voltaire e contenuta nel testo di BACZKO, *Giobbe amico mio. Promesse di felicità e fatalità del male*, tr.it. di P. Virno, Manifestolibri, Roma, 1999; così l'autore interpreta il mutamento voltairiano di interpretazione della storia: «Morti crudeli e assurde, dovute a futili motivi. Basta che un cultore di genealogie dimostri a un principe che egli discende in linea diretta da un conte i cui progenitori, tre o quattrocento anni fa, avevano fatto un patto di famiglia con una casata la cui memoria e andata perduta ed ecco che il principe trova “ subito un gran numero di uomini non hanno niente da perdere , li abbaglia con un grosso panno blu da centodieci soldi al metro , cinge i loro cappelli con un grande filo bianco, li fa girare a destra e a sinistra, in marcia per la sua gloria”. Interessi dinastici, ambizioni strampalate, smania di grandezza e brama di ricchezza: ecco le cause più frequenti delle guerre. Cause corroborate da una lunga tradizione storica che esalta virtù e prodezze guerriere. Si pensi, ad esempio allo spirito guerriero che Voltaire analizza attentamente. Ai valori e agli eroi tradizionali oppone nuovi modelli: l'audacia degli esploratori di continenti sconosciuti, l'energia di imprenditori e commercianti , il genio dello scienziato e dell'artista, il talento dello scrittore. Donde anche il progetto di scrivere altrimenti la storia: non più solo storie dei principi e delle loro guerre , ma anche e anzi soprattutto , storia dei costumi , dei lenti progressi delle arti e delle scienze nonché della diffusione dei Lumi», ivi. pp.77-78.

perde la sua connotazione di compagine omogenea di allunghi spaziali, perde la determinazione di principio omogeneo e isomorfico, di tassonomico contenitore di avvenimenti per diventare esso stesso evento all'interno degli eventi e degli accadimenti. Assomiglia molto al tempo umano descritto di Bloch nel suo *Mestiere di storico*:

Il tempo umano, in definitiva, sarà sempre ribelle sia all'implacabile uniformità sia alla rigida ripartizione del tempo-orologio. Gli occorrono misure che siano adeguate alla variabilità del suo ritmo e che accettino spesso di non riconoscere come limiti [...]. Solo a prezzo di questa plasticità la storia può sperare di adattare, secondo il detto di Bergson, le proprie classificazioni alle « linee stesse del reale »: il che è propriamente il fine ultimo di ogni scienza⁷⁸.

Questo tempo storico, prodotto dai dinamismi dell'evento stesso, esige l'abbandono del primato delle genealogie, e insieme, delle cronologie espressione di una temporalità statica e additiva, e di una rappresentazione storica annalistica che registrava l'elemento di novità, uno dopo l'altra, nella registrazione di un eterno presente, di una continua testimonianza oculare. Come ebbe a dire Kant: finora la storia si è modellata sulla cronologia, ora si tratta di far sì che la cronologia si modelli sulla storia. Questo era il programma dell'Illuminismo: ordinare il tempo storico in base

⁷⁸ M.BLOCH, *Apologia della storia o mestiere di storico*, tr.it. di G.Gohuier, Einaudi, Torino, 1998, p.137.

a criteri che potessero venir derivati dalla conoscenza storica stessa⁷⁹. Gli abitanti del globo dotati di sensibilità, in quanto *dramatis personae*, hanno diversi caratteri, e sono “intesi” a diversi fini dell'azione in ogni scena. Le diverse parti del mondo materiale, come le macchine di un teatro, furono concepite, non in funzione degli attori, ma ai fini dell'azione e l'intero ordine e sistema del dramma sarebbe scompigliato e sciupato se in una di esse fosse apportata qualche alterazione. L'idea di un *point de vue spectaculaire* sul dramma creaturale è congiunta con l'attesa degli eventi prodotti dalla varietà e dalla ricchezza infinita e indefinita del mondo e dei suoi abitanti bisognosi.

L'immaginazione si compiace dapprima nel vedere il passaggio impercettibile dalla materia bruta alla materia organica, dalle piante agli zoofiti agli animali, da questi all'uomo, dall'uomo ai geni e da questi geni, dotati di un corpicciolo aereo, a sostanze immateriali, e, finalmente, a mille ordini diversi di tali sostanze, che di perfezione in perfezione, si innalzano fino a Dio stesso. Una tal gerarchia piace molto alla brava gente cui sembra di vedere il papa con i suoi cardinali, seguito dagli arcivescovi e dai vescovi, e poi dietro in fila i curati e i vicari, i semplici preti, i diaconi, i sottodiaconi; infine i monaci, con in coda i cappuccini⁸⁰. Ci sono almeno tre motivi per cui è inconcepibile l'esistenza di una serie continua nel mondo organico. In primo luogo, alcune specie nel tempo sono scomparse; altre sono in via di estinzione, altre ancora possono essere, o essere state, distrutte dall'uomo, «se così l'uomo vuole». In secondo luogo, il fatto ovvio che si possano concepire specie immaginarie intermedie tra quelle reali

⁷⁹ R.KOSELLECK, «La storia sociale moderna e i tempi storici», in AA.VV, *La teoria della storiografia oggi*, a cura di P. Rossi, il Saggiatore, Milano, 1983; l'allusione di Koselleck va al 36§ dell'*Antropologia pragmatica* di Kant (tr.it. di G.Vidari e A.Guerra, Laterza, Roma-Bari 1985), p.75, testo che appartiene alla crisi della cronologia del XVIII secolo. Su questo punto cfr. W.LEPENIES, *La fine della storia naturale. Le trasformazioni di forme di cultura nelle scienze del XVIII e del XIX secolo*, tr.it. di S. Kolb e A. Pasquali, Il Mulino, Bologna, 1991, capitolo primo.

⁸⁰ VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, art. "Chaîne des êtres créés", op. cit.

mostra che la serie delle forme non è ininterrotta. Ma non c'è visibilmente un vuoto tra l'uomo e la scimmia? Non è forse facile immaginare un animale bipede implume, che abbia un'intelligenza simile alla nostra pur senza avere né l'uso della parola né il nostro aspetto, che noi potremmo addomesticare, che risponda ai nostri segni e che ci serva? E tra questa nuova specie e quella umana, non possiamo forse immaginarne altre ancora? Le stesse obiezioni sono sollevate più brevemente da Voltaire in una nota ai suoi versi per il terremoto di Lisbona, del 1755, dove in parte confonde come già Pope, l'idea della catena causale (*chaîne des événements*) con la catena degli esseri creati; quanto a questa osserva nella nota del 1756:

La catena non è un pieno assoluto. È dimostrato che i corpi celesti compiono le loro rivoluzioni in uno spazio non resistente. Non tutto lo spazio è pieno. Non c'è pertanto una serie (suite) di corpi dall'atomo alla stella più remota; possono esserci dunque intervalli immensi tra gli esseri sensibili, come tra gli esseri insensibili. Non possiamo dunque essere certi che l'uomo sia necessariamente situato in uno degli anelli saldati l'uno all'altro in una serie ininterrotta.

La posizione di Voltaire si presenta dunque come un compromesso tra l'ordine e la libertà. « *Tout n'est pas plein dans la nature* ». La natura non deve costituire un ordine fisso e necessario ma un ordine minimo suscettibile di garantire il commercio tra gli uomini. La catena degli eventi non è altro che la causalità che permette la razionalità del mondo, la sua esplorazione e la sua conoscenza.

CAPITOLO QUARTO

Natura e costume

In Voltaire, interprete di una storia tendenzialmente normativa, storia generale (*histoire générale*) e storia de l'*esprit humain* si fondono in una storia “morale”. La storia è opera laboriosa, « *un travail ingénieux d'un peuple qui met en oeuvre toutes les productions de la terre, étoffes, grâces de nos manufactures, vignes plantées en champagne, jardins, légumes fruits*». ⁸¹

*Tout ce qui tient entièrement à la nature humaine se ressemble, d'un bout de l'univers à l'autre, tout ce qui peut dépendre de la coutume est différent. C'est un hasard, s'il se ressemble. L'empire de la coutume est bien plus vaste que celui de la nature; il s'étend sur les moeurs, sur tous les usages, il répand la variété sur la de la suite de l'univers; la nature y répand l'unité; elle établit pourtant un petit nombre de principes invariables; aussi le fond est partout le même et la culture produit des fruits divers. La coutume a fait que ce mal a été opéré partout d'une manière différente.*⁸²

All'origine dell'*Essai* troviamo questa prima divaricazione. L'*Essai sur le moeurs* si dispiega come un atlante etnologico dei popoli civilizzati, in cui il ricorso alla natura funziona da correttivo alla credulità nelle *fables* e nelle costruzioni fittizie e mitologiche della religione. Nel capitolo XI della *Philosophie de l'histoire* troviamo l' atteggiamento in lui costante e tipico

⁸¹ VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV*, in *OH*, p.1055.

⁸² VOLTAIRE, *Essai*, Cap. CXCVII, «Resumé», cit. t.II, p.810.

per il quale “deduce” l'impossibilità storica di un fenomeno come quello della prostituzione sacra in uso a Babilonia precisamente con la domanda retorica: com'è possibile un'usanza tanto discordante dalla “natura umana”⁸³? Nella ricostruzione storiografica che scandaglia il divario di *coutume* e *nature* si definiscono qui i tratti di quel razionalismo illuministico come precisa reazione al libertinismo e allo scetticismo francese dell'età di Cartesio e come rivolta contro il padre-autore più rilevanti della tradizione ovvero Montaigne. Alla fine del Seicento Bayle ricostruisce il discorso etnografico rifacendosi al metodo di La Vayer ma collocandolo entro un quadro teorico ben preciso che è quello definito dalla coppia natura-educazione; ciò che è naturale e da considerarsi innato mentre ciò che risulta non universale deve essere considerato come frutto dell'educazione. Dall'idea tradizionale della coscienza come immediatezza, spontaneità, interiorità pura, testimone della natura come depositaria della verità morale, Montaigne aveva proposto di spostare la discussione su un terreno diverso per costruire una teoria genetica del processo di formazione delle nostre opinioni più persistenti e dei nostri pregiudizi più radicalizzati. È il terreno occupato dalle balie e dalle nutrici, organizzato intorno all'esplicazione della loro attività:

Le lois de la conscience, que nous disons naitre de nature, naissent de la costume; chacun ayant en vénération interne les opinion des moeurs approuvées et reçues autour de lui, ne s'en peut dépendre sans remords n'y s'y appliquer sans applaudissement [...]. De vrai, parce que nous les humains avec le lait de notre naissance et que le visage du monde se présente en cet état à notre première vue, il semble que nous soyons nés à la condition de suivre ce train [...]. Par

⁸³ VOLTAIRE, *La Philosophie de l'histoire* ed.crit. di J.H. Brumfitt, Geneve 1963, in «Studies on Voltaire and eighteenth Century», vol. XXVIII, p.123.

*ou il advient que ce qui est hors des gonds de coutume
on le croit hors des gonds de raison.. vraisemblable,
est-ce avoir prouvé qu'elle est fausse? L'expérience ne
nous a-t-elle appris que souvent le vrai n'était pas
vraisemblable? [...] Un raisonnement métaphysique
peut –il détruire une preuve historique?⁸⁴*

Il tema della prima educazione, la sostituzione artificiale delle nutrici alla natura introduce genealogicamente un nesso tra i contenuti della coscienza, le nostre certezze con il condizionamento ambientale in cui siamo immersi. Di più la generalizzazione proposta da Locke come storia della coscienza svelava come illusoria la pretesa innatistica e si prefiggeva di smontare l'innatismo come atteggiamento di pensiero determinandone modi, meccanismi e motivazioni. Il romanzo fittizio dell'etnocentrismo era esso stesso un segmento di quell'innatismo da ridurre a storia dell'opinione.

*..le sois qu'on prend de notre enfance, / Forment nos
sentiments, nos moeurs , notre croyance. / [...]
L'instruction fait tout; et la main de nos pères / Grave
en nos faibles coeurs ces premières caractères, / Que
l'exemple et les temps nous viennent retracer..»*

Così recita Voltaire nella *Zaire*⁸⁵ e sembra far suo anche il pensiero di Pascal quando afferma : « *La nature a mes yeux n'est que d'habitude* »⁸⁶.

⁸⁴ MONTAIGNE, *Essais*, I.XXIII [De la costume] :« nostre principal gouvernement est entre les mains des nourrices..»

⁸⁵ VOLTAIRE, *La Zaire, ou les Americains* (1736), I, *Œuvres Complètes de Voltaire*, éd. cit., t.II p. 560.

⁸⁶ Il pensiero XCIII nell'edizione a cura di L. BRUNSCHVIG di B. PASCAL, *Pensées*, Hachette, Paris 1904, t.II. pp.20-21: «*La coutume est une seconde nature , qui détruit la première. Mais qu'est ce que nature? [...]J'ai grand peur cette nature ne soit elle-même qu'une première coutume, comme la coutume est une seconde nature*».

Appartiene fortemente a Voltaire quella rivendicazione della persistenza uniforme e dell'identità comune della natura umana che deriva da Mandeville e da Fontenelle⁸⁷.

L'idea di varietà della natura umana, l'assunzione della quale conduceva per Voltaire alla teorizzazione di quel consenso universale, le «*consentement général*», corrosivo della «*première nature*», collocata da Voltaire alla base della morale naturale si fondava per Voltaire sulla ingenua ricezione dei racconti di viaggio: «*Il se fond sur des relations de voyageurs [...] ; mais un homme comme l sage Locke ne devait-il pas ces voyageurs pour suspects?...*»⁸⁸.

La «*première nature*» da opporre ai cataloghi della varietà dissipatrice di ogni credulità e per Voltaire anche decisione ultima nel dirimere la questione della validità delle fonti e la loro critica. Se talvolta, infatti procede a contrapporre «*autorità ad autorità*», nel campo stesso delle relazioni di viaggio per screditare le testimonianze ritenute non credibili⁸⁹, in altri casi si appella direttamente alla ragione e alla natura come dirimenti la verità dei fatti riferiti e di seconda mano. L'abbiamo già visto nel caso della prostituzione sacra babilonese ma lo stesso procedimento lo si trova

⁸⁷ Sul tema cfr. anche cap.CXLII, ed cit. t.II, p.314: «*La nature humaine, dont le fond est partout le même*»; e anche *Les Scythes* (1767) nell' ed. cit. delle OC, t. IV, p.310: «*Le fond de l'homme reste, il est partout le même*»; cfr. MANDEVILLE, *The Fable of the Bees*, cit., t.I, p.229: «*Human Nature since Fall of Adam has always been the same*»; e cfr. FONTENELLE, *Œuvres*, Paris, 1767, t.VIII, p.378:«*Le fond de la nature humaine est partout le même*» ma «*mais il est susceptible d'une infinite des differences exterieures, surtout en ce qui ne dépend que de l'opinion et de l'habitude*».

⁸⁸ Cfr. VOLTAIRE, *Le philosophe ignorant*, 1766, cap.XXXIV e XXXV «*Contre Locke*» in ID.,*Mélanges*, ed.J.van den Heuvel, «*Bibl.de la Pléiade*», Paris, 1961, p.914; Voltaire rigetta l'idea del consenso universale come criterio di verità morale; Art. «*Conscience*», Sect. «*De la conscience du bien et di mal*», nelle *Questions sur l'Encyclopédie*, t.IV, s.l. 1771,pp.71-2; Art. «*Athée*», Sect.2, nell' *Opinion par Alphabet*.

⁸⁹ Tutto questo in *Le philosophe ignorant*, cap XXX; ed .cit pp.916: «*ce grand homme a été trop credule en rapportant ces fables*».

applicato nel corso dell'*Essai* anche ad altre istituzioni come ad esempio a proposito della discendenza matrilineare .

*Un tel règlement contredit trop la nature; il n'y a point d'homme qui veuille exclure son fils de son héritage*⁹⁰.

All'osservazione etnografica rivelatrice delle complessità della natura si contrappone il « *train ordinaire de la nature* », e quella di un'interpretazione forte, dall'interno del materiale dei viaggiatori: l'emergenza di una garanzia dell'uniformità, un « *moral sense* » che abbia la forza di sostituire alla idee innate, ormai morte. Voltaire giustappone morale del sentimento e morale di interesse impiantando sull'idea di morale naturale un'interpretazione più forte, centrata su quello che potremmo definire utilitarismo sociologico.

*Il est vrai que le bien de la société est la seule mesure du bien et du mal moral que nous sommes forces de changer; selon le besoin, toutes idées que nous sommes formées du juste et de l'injuste*⁹¹.

Voltaire percorre fino in fondo la strada opposta a quella dell'omogeneità psichica della natura umana; pur rifiutando la teoria della grande catena dell'essere, ed è estremamente significativo che Voltaire critico di questa idea la riecheggi quando si tratta di inchiodare la gerarchia delle razze umane. Riprende all'inizio del capitolo ventidue il tema proposto da Rousseau della distruzione dell'analogia tra i selvaggi e i contadini d'Europa , facendo comparire anche un raro elemento di mitizzazione nella forma del nobile selvaggio ma il tema vero del capitolo è quello della

⁹⁰ Cfr. *Essai sur les Mœurs*, cap. CXLII [De l'Inde] ; ed.cit., t.II .p.322.

⁹¹ VOLTAIRE , *Traité de Métaphisique*, T ed.cit. p.198.

socialità storica alla quale Voltaire riconosce la base di naturalità; il fondamento di essa sta per Voltaire in *instincts* definiti: quelli che inducono l'uomo a vivere in gruppi familiari e i « *deux sentiments qui sont le fondement de la société, la commiseration et la justice* ».

Le fondement de la société existant toujours, il ya donc toujours eu quelque société; nous n' étions donc point faits pour vivre à la manière des ours.

La negazione voltairiana dello stato di natura era innanzitutto la negazione della figura in cui Rousseau aveva individuato il vero stato di natura: l'*homme sauvage* primitivo, in quanto concepito come radicalmente e assolutamente isolato. La radice teorica dell'antirousseauismo di Voltaire è profonda e ha radici lontane. Il capitolo VII della *Philosophie* è in gran parte una ri-stesura del capitolo VIII « *De l'Homme considéré comme un être sociable* », del *Traité de Métaphysique* del 1737, dominato dall'idea della « *benevolence naturelle* » che riecheggia la offensiva antihobbesiana di Shaftesbury e Hutcheson.

Il suffit, pour que l'univers soit ce qu'il est aujourd'hui, qu'un homme ait été amoureux d'une femme. Le soin mutuel qu'ils auront eu l'un de l'autre, et leur amour naturel pour leurs enfants, aurait bientôt éveillé leur industrie, et donné naissance au commencement grossier des arts. Deux familles auront eu besoin l'une de l'autre sitôt qu'elles auront été formées, et des ces besoins seront nées de nouvelles commodités⁹².

⁹² VOLTAIRE, *Mélanges*, *op.cit.*, p.193.

Nel 1765 dunque Voltaire riprendeva contro Rousseau quello che mezzo secolo prima era stato rivolto contro Hobbes ma abbandonava l'idea del 1737, quella cioè della risoluzione in tempi brevi della genesi e dello sviluppo della civiltà⁹³. Fatta salva una qualche forma di socialità, ora Voltaire era disposto ad ammettere come « *très vraisemblable* » che « *pendant des milliers siècles* » gli uomini siano vissuti in uno stato di estrema barbarie: si ha a partire da questo punto il recupero da parte di Voltaire di parecchi temi del Secondo discorso di Rousseau, di tutti quelli cioè che non hanno attinenza al modello dell'asocialità originaria. Ogni ipotesi empirica si riferisce alla storia dell'uomo e non alla sua natura. La diversità delle due prospettive che conseguono in ordine alla questione della valutazione dello stato di natura : mentre identificato con una questione di asocialità, esso doveva essere radicalmente negato , ora invece interpretato come “grado zero” della civiltà viene a rappresentare la condizione dell'umanità primitiva. Condizione dalla quale non possono essere considerati distanti i selvaggi moderni.

Que serait l'homme dans l'état qu'on nomme de pure nature? Un animal fort au dessous des premiers Iroquois qu'on trouva dans le Nord de l'Amérique. Il serait très inférieur à ces roquois, puisque ceux-ci savaient allumer du feu et se faire des flèches. Il fallût des siècles pour parvenir à ces deux arts. L'homme abandonné à la pure nature n'aurait pour tout langage que quelques sons mal articulés [...]. C'est alors que l'homme ne serait précisément qu'un enfant robuste .Les Lapons , les Samoyedes, les habitants du Kamshatka, les Caffres, les Hottentots sont, a l'égard

⁹³*Ibidem*, p.193 : «à considerer ses besoins , ses passions et sa raison , on voit bien que [l'homme] n'a pas du rester longtemps sans un état entièrement sauvage ».

*de l'homme en l'état de nature, ce qu'étaient autrefois
les cours de Cyrus et de Semiramis en comparaison
des habitants des Cévennes.*⁹⁴

Lo spunto presente in Fontenelle e Mandeville giunge a maturazione s'impone con forza e con sorprendente ambiguità. Voltaire non rifiuta di riflettere su questa prospettiva storica ma più congenialmente la negazione dello stato di natura come condizione di vita dei selvaggi gli perviene come evidenza dalla nozione opposta di 'natura': non per la loro lontananza dallo stato originario della storia dell'umanità quanto piuttosto dalla lontananza dalla civilizzazione europea. È l'Urone dell'Ingenu del 1767 non appena «*change de brute en homme* » a fare la scoperta che « *l'état naturel de l'homme* » e da collocarsi non nel Nuovo Mondo ma nel Vecchio dal momento che « *l'espèce de ce continent-ici parait supérieure a celle de l'autre. Elle a augmenté son être depuis plusieurs siècles par les arts et par les connaissances* », conclusione del resto già implicita nel cap.VII della *Philosophie de l'Histoire*⁹⁵.

Natura, dunque, o come condizione nativa o come compiutezza dell'arte umana, come incremento ontologico dell'essere. Quello che Voltaire modernamente non restaura è l'idea della connessione, il nesso ontologico tra perfezione e origine facendo irrompere come acceleratore storico il principio del progresso come accrescimento di natura. Nell'argomentazione svolta nel VII « *Entretien* » dei *Dialogues entre A,B, C* [1768] 27, si domanda chi sia l'« *homme naturel* ».

*Le Brésilien est un animal qui n'a pas encore atteinte
le complètement de son espèce. C'est un oiseau qui
n'a ses plumes que fort tard, une chenille enfermée*

⁹⁴ VOLTAIRE, Art. «Homme», Section De l'Homme dans l'état de pure nature, in *Questions del'Encyclopédie*, ed .1771., cit. t.VII.pp.109.110.

⁹⁵ VOLTAIRE, *L'Ingenu.Histoire véritable*, op.cit., chap. XI.

dans sa fève , qui ne sera en papillon que dans quelques siècles. Il y aura peut-être un jour des Newton et de Locke, et alors il aura rempli tout l'étendue de la carrière humaine, suppose que les organes du Brésilien soient assez forts et assez souples pour arriver a ce terme : car tout dépend des organes.⁹⁶

A chi sostiene che i selvaggi vivono secondo la pure nature Voltaire risponde prima con paradosso:

Et si vous disais que sont les sauvages qui corrompent la nature, et que c'est nous qui la suivons ? »

E poi spiega:

Ceux qui inventeront les arts, [...], ceux qui proposeront des lois [...] seront ceux qui auront le mieux obéi à la loi naturelle [...] » ; mais le sauvage isole et brut (s'il y tels animaux sur la terre, ce dont je doute fort) , que fait-il , du matin à soir , que de pervertir la loi naturelle en étant inutile a lui-même et a tous les hommes [...]. Les hommes insociables corrompent l'instinct de la nature humaine.

Registriamo la formulazione voltairiana di una serie di elementi che hanno poi avuto una storia specifica e particolare: l'idea, per esempio della specie umana che ha un suo *complément*, che è irriducibile alla realtà degli

⁹⁶ VOLTAIRE, *Dialogues et Anecdotes philosophiques*, Paris, 1955, pp.293 e sgg., tr.it, in VOLTAIRE, *Scritti filosofici* a cura di P. Serini, Laterza, Bari, 1962, vol. I p.607-608.

individui che la costituiscono. Una parabola obbligatoria, caratterizzata da gradi intermedi individuabili misurabili secondo l'ordine di grandezza specifico dei *siècles*. L'altro plesso teorico è quello citato nella metafora infanzia-maturità come movimento “naturale”⁹⁷.

La natura si colloca contemporaneamente entro la storia e al di fuori di essa dal momento che il divenire delle cose umane non è generalmente compreso né come inesorabile decadenza né come perfezionamento progressivo, ma come una serie di oscillazioni attorno ad una natura in temporale e invariante. La storia si definisce subito come degradazione della natura prima. Allegorico e non storico, il primitivismo dei Lumi illustra gli aspetti complessi talvolta contraddittori, di un nuovo umanismo. A dispetto del desiderio chimerico di risalire il corso del tempo, esso supporrebbe almeno la condanna categorica di ogni forma di civilizzazione. Quando Montaigne fa l'elogio dei *Cannibales*, egli obbedisce ad un movimento di rivolta contro i supplizi atroci inflitti ai pretesi *barbares*, i cannibali lo sono, dai conquistatori spagnoli. Il pirronismo di Montaigne non è totale e se l'opposizione che stabilisce tra natura e arte ha un risvolto negativo, essa suppone una fiducia positiva nell'universalità della legge naturale e nell'efficacia morale della ragione. Come Lorraine Daston⁹⁸ rileva sono quattro aspetti della natura agiscono come fonti di valore. Primo, creare valore al di là delle promesse/premesse materiali: l'autorità della natura risiede nella sua resa visibile estetica socio biologica, ovvero come necessità e come evento sovranaturale. Come i confini tra natura e arte, anche quelli tra naturale e soprannaturale devono essere pensati più permeabili e variabili più di quanto i filosofi e i teologi del settecento abbiano affermato. Anche chi sostiene che l'universo è governato dalle

⁹⁷ Cfr. la raccolta di saggi AA.VV. *Au Siècle des Lumières*, Paris-Mascon: nel volume il saggio di DUCHET, «Monde civilisé et monde sauvage au siècle des Lumières», p.197-214.

⁹⁸ L. DASTON, «Marvelous Facts and Miraculous Evidence in Early Modern Europe» in *Questions of Evidence. Proof, Practice, and Persuasion across the Disciplines*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1994, pp. 243-274.

leggi naturali, che dio viola solo raramente, ritiene comunque che l'ordine naturale sia fuso con dei fini che la natura è benevolente e propositiva. Uniforme esperienza come riportata in un'età o in un paese. Secondo, la beatificazione degli oggetti, terzo, i fatti di valore creati dall'attenzione. Quarto, la valorizzazione di parti della natura determina la valorizzazione della natura come tutto: attraverso i modi dell'allegoria e della personificazione degli agenti naturali fisici. Questo rilievo è ancora più vero per il XVIII secolo che si immagina risolutamente costruttivo e si impegna a edificare un mondo nuovo sulle macerie del vecchio e dell'antico; per l'attuazione di questo compito e la realizzazione del disegno il tema polemico del « *bon sauvage* » è un'arma utile contro il dispotismo e la «*superstition*»; quando oppone passato e presente, nella maggior parte dei casi è per meglio prospettare l'avvenire. La natura si degrada nella storia; perché ha bisogno di tempo. La storia d'altra parte si prende carico della gravare della caduta la natura ha bisogno del tempo per realizzarsi pienamente. Queste due proposizioni antinomiche formano una doppia certezza per tutti coloro che verso 1750, si sforzano di situare il luogo ideale dell'evoluzione storica, in cui la storia più si avvicina alla natura. La concezione della natura come dato primitivo e come termine di sviluppo concorre all'edificazione di una morale naturale capace di sostituirsi alla morale rivelata supponeva una valorizzazione di questa nozione di natura che il XVII secolo aveva ignorato; il dato nuovo è l'interpretazione in termini di finalità delle determinazioni e dei determinismi psico-fisiologici della natura umana. La sfida è quella di liberare uno spazio in cui il lavoro storico dell'uomo possa esercitarsi.

CAPITOLO QUINTO

L'immaginazione *voyageuse*

L'histoire philosophique, come visione, colloca la *mimesis* in un campo in cui morale e metafisica si ricongiungono in una *civilisation*,⁹⁹ l'ordine umano mosso dalla passione e ricostruito a partire dal piacere della diversità. Il presentismo di Voltaire, questa forzatura del mondo entro la "visione piacevole", contro i postulati inumani dell'inconoscibilità e a dispetto della tirannia del contingente, è appunto di natura essenzialmente estetica.

*Par l'art, le monde est comprimé.*¹⁰⁰

Il mondo di Voltaire è agitato da un moto perpetuo, l'uomo è sottoposto ad un rinnovamento continuo; lo spaesamento nel tempo e nello spazio¹⁰¹, applicato a tutti i modelli narrativi. La geografia è lo scenario di questo viaggio nel presente, è luogo di sospensione, di visione sinottica e offre la possibilità di comparare le verità locali alle generali.¹⁰² È conoscenza vera e selettiva:

Un de plus grands avantages de la géographie est, à mon gré, celui-ci: votre sotte voisin, et votre voisin encore plus sot, vous reprochent sans cesse de ne pas

⁹⁹ J. SHERER, «L'univers raccourci. Quelques ambitions du roman voltairien» in SVEC, 179, 1979, p.129.

¹⁰⁰ Barber, nella sua introduzione al *Candide*, parla di un generale e deliberato effetto di compressione a proposito dello stile di Voltaire. Cfr. W. H. BARBER, *Voltaire: Candide*, E. Arnold, Londra, 1965, p.12.

¹⁰¹ Sull'utilizzo dello straniamento come procedimento narrativo, cfr. C. GINZBURG, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano, 2011.

¹⁰² L. BAGROW, *History of cartography*, R. A. Skelton, London 1964, p.132.

*penser, comme on pense dans la rue Saint-Jacques.
Prenez un mappemonde, vous opposerez l'univers à la
rue Saint-Jacques.*

Nel *Traité de métaphysique*, Voltaire aveva già espresso il desiderio di condurre le proprie indagini sull'uomo come nello studio dell'astronomia e aveva immaginato di scendere sulla Terra da Giove o da Marte per poter osservare gli uomini da una visuale disinteressata e gettare una rapida occhiata su tutti i secoli e su tutti i paesi del mondo.

Ma pensée se transporte quelquefois hors du globe de la terre, de dessus laquelle tous les mouvements célestes paraîtraient irréguliers et confus. Et après avoir observé le mouvement des planètes comme si j'étais dans le soleil, je compare les mouvements apparents que je vois sur la terre avec les mouvements véritables que je verrais si j'étais dans le soleil. De même je vais tâcher, en étudiant l'homme, de me mettre d'abord hors de sa sphère et hors d'intérêt, et de me défaire de tous les préjugés d'éducation, de patrie, et surtout des préjugés de philosophe. Je suppose, par exemple, que ne avec la faculté de penser et de sentir que j'ai présentement, et n'ayant point la forme humaine, je descends du globe de Mars ou de Jupiter. Je peux porter une vue rapide sur tous les siècles. Tous les pays, et par conséquent sur toutes les sottises de ce petit globe¹⁰³.

¹⁰³ VOLTAIRE, *Traité de métaphysique*, « Introduction. Doutes sur l'homme », *Mélanges*, cit., p.158.

L'« astronauta » del *Traité* intraprende, come *Micromegas*, un viaggio all'incontrario la cui funzione è quella di un dispositivo di distanziamento che incoraggia il lettore a osservare se stesso e i suoi simili da un punto di vista globale e oggettivo. L'opera si apre con un dubbio: che cos'è l'uomo? Le opinioni sulla natura umana cambiano notevolmente a seconda della prospettiva dalla quale la si osserva. Per esempio un re vede gli uomini come un insieme di esseri nati per obbedirgli, una ragazza della società parigina conosce soltanto la loro vanità, un turco è persuaso che l'uomo sia un essere superiore che ha diritto ad avere le donne in schiave, mentre un prete cattolico pensa che tutta l'umanità sia divisa in ecclesiastici e laici e che i primi siano fatti per governare i secondi. Voltaire constata che nemmeno i filosofi hanno le idee chiare. Voltaire decide d' « *aller chercher ailleurs la vérité* » di osservare ogni cosa daccapo, di analizzare tutto attraverso il puro sguardo intellettuale della ragione e, attraverso la via dell'analisi, « *ce bâton que la nature a donne aux aveugles* », di risalire prudentemente dal particolare al generale, dai fenomeni ai principi. Le osservazioni voltairiane prendono le mosse dall'uomo fisico, da ciò che lo differenzia dagli animali e da ciò che differenzia le diverse razze tra loro.

Descendu sur ce petit amas de boue et n'ayant pas plus de notion de l'homme que l'homme n'en a des habitants de Mars ou de Jupiter, je débarque vers les cotes de l'Océan, dans le pays de la Cafreterie, et d'abord je me mets à chercher un homme. Je vois des

*singes, des éléphants, des nègres qui semblent tous
avoir quelque lueur d'une raison imparfaite.*¹⁰⁴

Lo sguardo extraterrestre di Voltaire si posa sull’Africa, passa in India, in Europa, nelle Americhe e osserva le specie di uomini che abitano queste diverse contrade. Questo breve tour tra le razze umane smentisce sperimentalmente la dottrina biblica della presunta discendenza di tutti gli uomini da Adamo, infatti, adire di Voltaire, per gli uomini vale lo stesso principio che per gli alberi e se nessuno si sogna di dire che i peri, i pini, le querce e gli albicocchi derivano dalla stessa pianta, e altrettanto evidente che i bianchi barbuti, i neri lanosi, i gialli criniti e gli uomini dalla faccia glabra non discendono dallo stesso uomo. Con questa *boutade* Voltaire afferma l’obsoleta teoria biologica della pluralità poligenetica delle razze che egli utilizzerà in svariate occasioni come cavallo di battaglia contro i teologi i quali, in seguito alla scoperta dell’America, si sforzavano di conciliare l’esistenza dei suoi abitanti con gli insegnamenti delle Sacre Scritture e di ritrovare la traccia delle migrazioni che da un continente all’altro avevano popolato il mondo intero dei discendenti di Adamo ed Eva. Abbracciando la tesi poligenista, Voltaire interpreta e generalizza l’idea di differenza specifica che l’anatomista olandese Ruysch aveva creduto di dimostrare quando, all’inizio del secolo, aveva isolato in alcuni

¹⁰⁴ «*Si vous en exceptez Hobbes, Locke, Descartes, Bayle et un tres petit nombre d'espritssages, tous les autres se font une opinion particulière sur l'homme, aussi resserrée que celledu vulgaire, et seulement plus confuse. Demandez au P.Malebranche ce que c'est quel'homme; il vous repondra que c'est une substance faite a l'image de Dieu, fort gatee depuis le peche originel, cependant plus unie a Dieu qu'a son corps, voyant tout en Dieu, pensant, sentant tout en Dieu. Pascal regarde le monde entier comme un assemblage de mechants etde malheureux, crees pour etre damnes, parmi lesquels cependant Dieu a choisi de touteeternite quelques ames, c'est-a-dire une sur cinq ou six millions pour etre sauvee. L'un dit:L'homme est une ame unie a un corps; et quand le corps est mort, l'ame vit toute seule pour jamais. L'autre assure que l'homme est un corps qui pense necessairement; et ni l'un nil'autre ne prouvent ce qu'ils avancent*». *Ibidem*, pp. 157-158. Cfr. anche 49 *Ibid.*, cap. I, «*Des differentes espèces d'hommes* », p. 159.

cadaveri di uomini africani un *reticulum mucosum* costituente, a suo avviso, il principio della loro nerezza. Nell'*Essai sur les moeurs*, Voltaire raccoglierà tutte le singolarità possibili cercando ostinatamente in ciascuna specie umana un principio che le differenzi: il *reticulum mucosum*, le teste crinite o lanose, le particolarità anatomiche, le differenze di taglia o di conformazione, sono per lui prove sufficienti a dimostrare l'assoluta eterogeneità delle razze umane. Per Voltaire, le razze sono delle specie. È da sottolineare l'incredibile ingenuità dell'argomentazione voltairiana riguardo alla nozione di razza e alla conseguente gerarchia che egli istituisce tra gli uomini. L'etnografia di Voltaire si basa sulla nozione di "singolarità" alla quale egli collega grossolanamente quella di specie. Il suo sistema tende a moltiplicare all'infinito le varietà umane, accontentandosi per esempio di individuare il carattere specifico della razza ottentotta nella « sovrappelle pendente dall'ombelico » delle donne e affermando molte altre simili assurdità, per dimostrare l'infinita libertà del Creatore. Egli si limita ad interrogare la natura e si rifiuta di accettare l'esistenza di singolarità di secondo grado che potrebbero alterare durevolmente i caratteri di una razza, come le deformazioni o le mutilazioni volontarie. Voltaire nega anche la teoria di Buffon sull'influenza del clima: i « negri » trapiantati non fanno che altri « negri », è detto nell'*Essai*.

Secondo Buffon, invece, il fatto che bianchi e neri possano procreare insieme è una prova sufficiente per dimostrare la loro appartenenza a un'unica e identica specie. Buffon è un sostenitore della monogenesi, ma non per ragioni teologiche, bensì scientifiche.

Si j'étais un être supérieur à qui le Createur eut révélé ses secrets, je dirais bientôt en voyant l'homme ce que c'est que cet animal; je définirais son âme et toutes ses facultés en connaissance de cause avec autant de hardiesse que l'ont définie tant de philosophes qui n'en savaient rien; mais avouant mon ignorance et

essayant ma faible raison, je ne puis faire autre chose que de me servir de la voie de l'analyse, qui est le bâton que la nature a donné aux aveugles: j'examine tout partie a partie, et je vois ensuite si je puis juger du total.

L'intenzione di Voltaire e di mettere alla prova le possibilità della ragione e fortificarla attraverso questo esperimento intellettuale d'osservazione antropologica che simula il metodo analitico della scienza, come è detto chiaramente nel capitolo quinto:

N'ayant donc pour me conduire dans ces recherches que mes propres lumières, l'envie de connaître quelque chose et la sincérité de mon cœur, je cherche avec sincérité ce que ma raison me peut découvrir par elle même; j'essaie ses forces, non pour la croire capable de porter tous ces poids immenses, mais pour la fortifier par cet exercice, et pour m'apprendre jusqu'ou va son pouvoir.¹⁰⁵

La posizione dello sguardo per quanto riguarda la ricognizione antropologica delle differenze¹⁰⁶ è invece ambigua e duplice: si tratta di uno strabismo che Starobinski ha espresso con la metafora del fucile a due canne nella critica all'*Ingénu*.

La loi du fusil a deux coups, on le voit, est l'expression d'une vision du monde. Il n'y a pas de

¹⁰⁵ Ivi, p. 183

¹⁰⁶ J. STAROBINSKI, « Le fusil a deux coup de Voltaire », in *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge de Lumières*, Gallimard, Paris, 1989.

bien sans mal, ni de mal sans bien, et cela dans de proportions inégales. Le monde cloche. [...] Les propositions contradictoires sont vraies a tour de rôle, ou simultanément. Dans le rythme binaire de ce monde qui cloche et où la parfaite cohérence est jamais impossible, ce n'est ni le premier ni le second temps qui représente la vérité définitive : l'ironie philosophique constate que l'un ne va jamais sans l'autre, et que si le monde ne clochait pas son mouvement s'arrêterait. De ce mouvement incessant, le conte voltairien nous propose l'image accélérée et caricaturale, oscillant de la nature a la culture, du vice a la vertu, du rire aux larmes, du pessimisme a l'optimisme – pour nous laisser dans le double sentiment de la confusion générale et de la netteté du détail disparate¹⁰⁷.

Come afferma James Engell¹⁰⁸ l'immaginazione nel XVIII secolo agisce come « *un pouvoir qui pouvait combler la lacune entre l'homme et la nature et les rejoindre* ». E Voltaire, da parte sua, riassume questa prospettiva nel suo articolo sull'immaginazione nell'*Encyclopédie*. Se l'immaginazione « *passive* » è in effetti una fonte possibile « *de passion et [d'] erreurs* », l'intenzionalità potenziale di questa stessa facoltà,

¹⁰⁷ Ivi, pp.162-163

¹⁰⁸ J.ENGELL, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, 1981, p. 7.
E inoltre vedere W. ISER, *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1993, e l'articolo «Imagination» di Patrick Graille in M. DELON (sous la direction de), *Dictionnaire européen des Lumières*, Puf, Paris, 1997, pp. 576-578.

l'immaginazione « *active* » -serve ad avvicinare oggetti disparati e distanti identificando i legami che li uniscono¹⁰⁹.

L'antropologia di Voltaire è caratterizzata dal contrasto di due temi ricorrenti e spesso sovrapposti: l'unità del genere umano e allo stesso tempo le irriducibili differenze fisiche e intellettuali tra i diversi popoli. La natura è costituita da caratteri fisici immutabili, che differenziano le specie fra loro, ma se l'universo fisico e il regno della differenza, l'universo morale ubbidisce a un principio di identità e Voltaire non rinuncia all'idea di una morale universale. La documentazione etnografica offriva lo spettacolo di una indefinita variabilità fisica e culturale, eppure Voltaire, come del resto tutto l'ambiente del razionalismo illuministico, si rifiuta tuttavia di trarne le conclusioni scettiche dei libertini e non esita ad affermare l'esistenza di una morale universale che s'impone nonostante le differenze dei costumi. La morale "naturale" è stata impressa da Dio nel cuore di tutti gli uomini, a prescindere dalla razza alla quale essi appartengono, ed è perciò universale. Sul piano della morale le razze e i loro diversi gradi d'intelligenza e civiltà diventano allora indifferenti e l'interiorità dell' "anima" viene sottratta all'orizzonte etnografico. In uno dei capitoli conclusivi dell'*Essai sur les mœurs*,¹¹⁰ Voltaire afferma che se il dominio della *coutume* è più vasto rispetto a quello della natura, ma anche più superficiale. La varietà delle usanze e dei costumi del mondo non è una variabilità radicale perché non può in alcun caso intaccare la natura. Questa variabilità dei costumi e delle razze rimane dunque ad un livello superficiale è relativamente indifferente rispetto agli istinti e agli interessi più profondi degli uomini: « *le fond dell'uomo est partout le même* ».

Quindi Voltaire rivendica l'identità della natura umana affidandosi ad una nozione di "essenza" o comunque alla nozione di qualcosa che si oppone

¹⁰⁹ *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, facsimilé, Fromann, Stuttgart, 1966 [1751-1772], vol. VIII [1765], p. 561.

¹¹⁰ *Essai*, cit., Cap. CXLIII, « De l'Inde en deca et de là la Gange. Des espèces d'hommes différentes, et de leurs coutumes ».

alla “superficie”. Il principio d’identità che poggia sulla *ressemblance* universale, intesa come paradigma di una indefinita confrontabilità che accorda a tutte le razze umane un istinto benefico proprio della specie e il principio di differenziazione, che stabilisce tra loro prodigiose disuguaglianze invalicabili e insormontabili. Il principio di questa insormontabilità e inappianabilità di natura conduce Voltaire a sostenere un determinismo naturale che però non esclude, in linea di principio, un progresso della ragione in tutte le specie di uomini. Di qui l’ambiguità di certe affermazioni di Voltaire secondo il quale, per esempio, l’intelletto dei neri, pur non essendo di natura diversa dal nostro, è quantitativamente inferiore. Trattando della libertà e della moralità sarebbe infatti controproducente, spiega Voltaire, esaminare gli uomini a distanza e in modo disinteressato, perché in questo caso è invece necessario che il filosofo rientri in se stesso e che si renda testimone dei propri sentimenti in quanto essere umano:

Ce n'est plus ici le lieu de feindre un être doué de raison, lequel n'est point homme, et qui examine avec indifférence ce que c'est que l'homme; c'est ici au contraire qu'il faut que chaque homme rentre dans soi-même, et qu'il se rende témoignage de son propre sentiment¹¹¹.

A partire dal capitolo VII il *Traité* subisce una rottura. Dal discorso epistemologico e sulla teologia naturale, Voltaire passa alla fondazione filosofica dell’esistenza sociale e morale dell’uomo. La libera volontà dell’uomo è la chiave di volta per affrontare la questione morale. L’uomo partecipa in maniera limitata e passeggera dell’infinita libertà di Dio e tale libertà consiste unicamente nel potere di determinare le proprie azioni:

¹¹¹ Cfr. *Traité de métaphysique*, cap. VII, « Si l’homme est libre », cit., p. 187.

«*vouloir et agir, c'est précisément la même chose qu'être libre* ». La libertà e la ragione, unite alle passioni (dall'amor proprio alla compassione), all'istinto di conservazione e di propagazione e ai bisogni ad essi connessi, fanno dell'uomo un essere industrioso naturalmente portato a vivere in società. « *Le Créateur voulait que l'homme veçut en société* », è detto nel capitolo IX, intitolato “*De la vertu et du vice*”; e la natura passionale dell'uomo, lungi dall'essere peccaminosa e diabolica come affermano Pascal e i giansenisti, è un dono divino che spinge gli uomini a riunirsi in società e a creare tutte le arti necessarie ai loro bisogni: « *les passions sont les roues qui font aller toutes les machines* ». Infine, l'esistenza morale dell'uomo è direttamente legata alla sua esistenza sociale. L'uomo è un essere morale perché Dio l'ha creato per vivere in società. La virtù e il vizio non esistono “in sé”, e possono essere definite soltanto nel rapporto tra gli esseri. Per suffragare tale tesi Voltaire ricorre a un breve tour attraverso le nazioni antiche e moderne e afferma che nonostante l'estrema varietà delle leggi positive, si possono rintracciare presso tutti i popoli delle leggi naturali e dei legami eterni che stanno all'origine di ogni società. Il *Traité* si conclude rivendicando l'indipendenza della morale dalle religioni rivelate. Per essere virtuoso l'uomo deve consultare la propria ragione e il proprio cuore nel quale Dio ha impresso « *certaines sentiments dont il ne peut jamais se défaire* ». Perciò i filosofi sono stati in tutti i tempi e in tutti i luoghi gli uomini più virtuosi del mondo, mentre coloro che hanno osato promulgare delle leggi morali positive in nome di Dio non hanno fatto che nuocere alla società sovraccaricandola di regole del tutto inutili. Il *Traité de métaphysique* annuncia la trama di *Micromegas* dove ritroviamo lo stesso procedimento dell'esplorazione extraterrestre come metodo della ricerca della verità, non più nella forma rigorosa di un trattato, bensì nella più agevole forma narrativa di un racconto “fantascientifico”. La verità sulla Terra si trova nella stella di Sirio. Per trovarla bisogna trasportarsi astronomicamente fino ai confini dell'universo, ridiscendere sul nostro pianeta e posare su di esso uno sguardo lucido, abbastanza distante per

essere oggettivo, abbastanza vicino per essere pertinente. In quanto stranieri si può sfuggire ai pregiudizi terrestri, in quanto esseri pensanti si rimane connessi alle preoccupazioni umane. I viaggiatori extraterrestri, nel *Traité* e in *Micromegas*, sono delle figure della coscienza investite di una funzione metodologica. Essi sono in definitiva il simbolo dell'intelletto umano che, secondo il metodo proposto da Locke nell'*Essay « concerning human understanding »*, si dissocia da se stesso per poter diventare l'oggetto della propria conoscenza.

Micromegas observateur; examineur; exerce avec désintéressement cette fonction de l'«œil», de l'entendement pur, qui répond chez Locke aux différentes dénominations de «inquiry», «examination», «search», «survey». Il y a chez lui une pureté philosophique qui confine à l'ascétisme; jamais il ne se laisse distraire de sa fonction essentielle; toujours des voyages d'information, des investigations, des enquêtes, des conversations désintéressées¹¹².

Il geocentrismo e le tesi antropocentriche della scolastica medievale non che far morire dal ridere gli abitanti dell'universo di Newton, stupiti di trovare « *que les infiniment petits eussent un orgueil presque infiniment grand* ». Non solo gli uomini non sono affatto al centro dell'universo, essi sono addirittura inavvertibili su scala cosmica. Osservando l'uomo dalla straniata prospettiva dei giganti cosmici, Voltaire gli sottrae la possibilità e la presunzione di essere attore delle proprie azioni: gli uomini non godono più di un punto di vista privilegiato, non sono più i protagonisti della

¹¹² Cfr. J. VAN DEN HEUVEL, *Voltaire dans ses contes*, Paris, 1967 p. 81.

scienza, bensì puro oggetto di una conoscenza e di un criterio estraneo¹¹³. L'uomo non può fare a meno di interrogarsi su ciò che non può conoscere e il riconoscimento dei limiti della propria ragione non riesce placare il suo desiderio di sapere: come un « filosofo ignorante » egli è condannato a ragionare e ad ignorare allo stesso tempo.

*Je me vois arrête tout a coup dans ma vaine curiosité.
Miserable mortel, si je ne puis sonder ma propre
intelligence, si je ne puis savoir ce qui m'anime,
comment connaitrai-je l'intelligence ineffable qui
préside visiblement a la matière entière? Il y en a une,
tout me le démontre; mais ou est la boussole qui me
conduira vers sa demeure éternelle et ignorée?*¹¹⁴

Nell'« *Avantpropos* » dell'*Essai*, Voltaire illustra a Madame du Chatélet, per la quale egli compone l'opera, il vasto e originale disegno della sua compilazione di storia universale:

*L'illustre Bossuet, qui dans son Discours sur une
partie de l'Histoire universelle en a saisi le véritable
esprit, au moins dans ce qu'il dit de l'empire romain,
s'est arrêté a Charlemagne. C'est en commençant a
cette époque que votre dessein est de vous faire un
tableau du monde ; mais il faudra souvent remonter a
des temps antérieurs. Cet éloquent écrivain, en disant
un mot des Arabes, qui fondèrent un si puissant
empire et une religion si florissante, n'en parle que*

¹¹³ H. BLUMENBERG, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt, 1979, trad. it., a cura di F. Rigotti, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafore dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna, 1985.

¹¹⁴ VOLTAIRE, *Le Philosophe ignorant*, «Doute XVII. Incomprehensibilité», p. 62, *op. cit.*, p. 50.

*comme d'un déluge de barbares. [...] Il eut été souhaiter qu'il n'eut pas oublié entièrement les anciens peuples de l'Orient, comme les Indiens et les Chinois, qui ont été si considérables avant que les autres nations fussent formées*¹¹⁵.

L'« *imagination voyageuse* » di Voltaire copre la quasi totalità dei paesi e dei continenti conosciuti all'epoca e funziona come una specie di caleidoscopio in cui il narratore proietta una grande varietà di immagini della realtà e della fantasia. Nei *Contes philosophiques* il mondo è un'immensa riserva di immagini quasi fotografiche che si susseguono senza sosta per offrire un panorama umano estremamente vario, un panorama delle diverse civiltà colte al volo come per rapidi *flashes*. Un itinerario inedito è quello che la ragione voltairiana compie di dubbio in dubbio, nel lungo pellegrinaggio del *Philosophe ignorant*. La forma dinamica del dubbio permette il rischiararsi graduale della ragione e innesca un viaggio attraverso il mondo della filosofia antica e moderna, un viaggio fatto d'incontri, di dialoghi, di “passeggiate filosofiche” attraverso le remote regioni del pensiero, le isole e le città delle diverse scuole di filosofia, come quella del « migliore dei mondi », dal quale Voltaire riporta le conversazioni intrattenute con i suoi “felici abitanti” e narra le sue peripezie nel « migliore degli ospedali possibili », alla maniera di un conte.

Verso la metà del percorso, dopo aver peregrinato a lungo da una metafisica all'altra, il *philosophe ignorant* si ritrova « possessore di quattro o cinque verità », come è detto nel Dubbio XXX, intitolato « Qu'ai-je appris jusqu'à present? ». Giunto a questo punto, può finalmente abordare la regione della morale, convocata nel testo aldilà di qualsiasi coordinata storico-

¹¹⁵ VOLTAIRE, *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations*, « Avant-propos qui contient le plan de cet ouvrage, avec le précis de ce qu' étaient originairement les nations occidentales, et les raisons pour lesquelles on commence cet essai par l'orient », a cura di R. Pomeau, Garnier, Paris, 1990, p. 196 in *Œuvres complètes de Voltaire* a cura di Louis Moland, Garnier, Paris, 1877, voll.XI – XIII, p.85.

geografica, dove i filosofi e i saggi di tutti i tempi e di tutti i luoghi si riuniscono nell'insegnamento e nella pratica esemplare della virtù, in un corale accordo sull'universale nozione della giustizia. Passando rapidamente attraverso le tenebre del Medioevo, epoca della superstizione e dell'intolleranza, egli approda infine al proprio secolo, il quale, sebbene ancora afflitto da rigurgiti di fanatismo, contempla « *l'aurore de la raison* ». Qual è la portata del voltairiano dubitare rispetto alla tradizione scettica antica e moderna?

Aristote commence par dire que l'incrédulité est la source de la sagesse; Descartes a délayé cette pensée, et tous deux m'ont appris a ne rien croire de ce qu'ils me disent. Ce Descartes surtout, après avoir fait semblant de douter, parle d'un ton si affirmatif de ce qu'il n'entend point ; il est si sur de son fait quand il se trompe grossièrement en physique; il a bâti un monde si imaginaire; ses tourbillons et ses trois éléments sont d'un si prodigieux ridicule, que je dois me défier de tout ce qu'il me dit sur âme, après qu'il m'a tant trompé sur les corps. Pendant que je ne faisais que considérer les moeurs des hommes, je n'y trouvais guère de quoi m'assurer; et j'y remarquais quasi autant de diversité que j'avais fait auparavant entre les opinions de philosophes ¹¹⁶.

[...] J'apprenais à ne rien croire trop fermement de ce qui m'avait été persuadé que par l'exemple et par la coutume; et ainsi je me délivrais peu à peu de beaucoup d'erreurs, qui peuvent offusquer notre

¹¹⁶ Ivi, *Doute V*, «Aristote, Descartes et Gassendi », *op.cit.* p. 35.

*lumière naturelle, et nous rendre moins capables
d'entendre raison*¹¹⁷.

Gianni Paganini, nel suo studio sulla Scepsi moderna¹¹⁸, ha sottolineato quanto la sublimazione teorica” del dubbio cartesiano abbia modificato l’istanza scettica rispetto alle sue coordinate storiche più autentiche: da un lato la fortuna delle opere di Descartes riportò al centro dell’attenzione dei filosofi la “sfida scettica” e, d’altro lato, la riformulò in termini originali che costituirono un paradigma per tutti gli sviluppi successivi dello scetticismo moderno tra Sei e Settecento, da Gassendi a Hume¹¹⁹. La *promenade voltairiana* del *Philosophe ignorant*, invece, afferma senza esitazioni la verità del deismo, dapprima attraverso l’esposizione degli argomenti in favore dell’esistenza di Dio, poi attraverso un viaggio di ricognizione dei principali sistemi metafisici che confermerà l’inintelligibilità e l’inutilità di tutte le teorie riguardanti la natura di Dio, della materia e dello spirito, giacché oltrepassano la soglia delle prove “palpabili” dell’esistenza dell’ineffabile Intelligenza di un Supremo Artefice, come più volte anticipato dal dubbio quarto, al ventitreesimo:

*Je vois même qu'a peine il y a eu une douzaine
d'hommes en Europe qui aient écrit sur ces choses
abstraites avec un peu de méthode; et quand je
supposerais qu'ils ont parlé d'une manière intelligible,
qu'en résulterait-il? Nous avons déjà reconnu (Doute
IV) que les choses que si peu de personnes peuvent se
flatter d'entendre, sont inutiles au reste du genre*

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 39-40.

¹¹⁸ G. PAGANINI, *Scepsi moderna : interpretazioni dello scetticismo da Charron a Hume*, Busento, Cosenza, 1991.

¹¹⁹ R.H. POPKIN, *La storia dello scetticismo : da Erasmo a Spinoza*, Anabasi, Milano, 1995.

*humain. Nous sommes certainement l'ouvrage de Dieu, c'est là ce qui m'est utile de savoir; aussi la preuve en est-elle palpable. Tout est moyen et fins dans mon corps...*¹²⁰

*Déjà convaincu que ne connaissant pas ce que je suis, je ne puis connaître ce qu'est mon auteur. Mon ignorance m'accable à chaque instant, et je me console en réfléchissant sans cesse qu'il n'importe pas que je sache si mon maître est ou non dans l'étendue, pourvu que je ne fasse rien contre la conscience qu'il m'a donnée. De tous les systèmes que les hommes ont inventés sur la Divinité, quel sera donc celui que? Aucun, sinon celui de l'adorer.*¹²¹

*Voilà bien des voyages dans des terres inconnues; ce n'est rien encore. Je me trouve comme un homme qui ayant erre sur l'Océan, et apercevant les îles Maldives dont la mer Indienne est semée, veut les visiter toutes. Mon grand voyage ne m'a rien valu; voyons si je ferai quelque gain dans l'observation de ces petites îles, qui ne semblent servir qu'à embarrasser la route*¹²².

Il viaggio nell'oceano della metafisica si conclude con il ritorno del filosofo ignorante sulla terra ferma dell'empirismo, da Locke:

Comme l'enfant prodigue qui retourne chez son père, je me suis rejeté entre les bras d'un homme modeste, qui ne feint jamais de savoir ce qu'il ne sait pas, qui,

¹²⁰ VOLTAIRE, *Le Philosophe ignotant, Doute XIX*, «Ma dépendance», V.F. 62, cit., pp. 51, 52.

¹²¹ Ivi., *Doute XXV*, «Absurdités», cit., p. 64.

¹²² Ivi., *Doute XXIX*, «De Locke», cit., pp. 70- 71.

*la vérité, ne possède pas des richesses immenses,
mais dont les fonds sont bien assurés, et qui jouit du
bien le plus solide, sans aucune ostentation.*

A tali premesse lockiane¹²³, Voltaire aggiunge che la ragione di ogni uomo, sviluppandosi, trae le stesse conseguenze e apprende i medesimi principi necessari della morale:

*Je répète encore, qu'au lieu de ces idées innées
chimériques, Dieu nous a donné une raison qui se
fortifie avec l'âge, et qui nous apprend à tous, quand
nous sommes attentifs, sans passion, sans préjugé,
qu'il y a un Dieu, et qu'il faut être juste¹²⁴.*

*Comment l'Égyptien qui élevait des pyramides et des
obélisques, et le Scythe errant qui ne connaissait pas*

¹²³« Locke qui m'instruit, et qui m'apprend à me défier de moi-même, ne se trompe-t-il pas quelquefois comme moi-même? Il veut prouver la fausseté des idées innées; mais n'ajoute-t-il pas une bien mauvaise raison à de fort bonnes? il avoue qu'il n'est pas juste de faire bouillir son prochain dans une chaudière, et de le manger. Il dit que cependant il y a eu des nations d'anthropophages, et que ces êtres pensants n'auraient pas mangé des hommes, s'ils avaient eu les idées du juste et de l'injuste, que je suppose nécessaires à l'espèce humaine. (Doute. XXXVI). Sans entrer ici dans la question, s'il y a eu en effet des nations d'anthropophages, sans examiner les relations du voyageur Dampier, qui a parcouru toute l'Amérique, et qui n'y en a jamais vu, mais qui au contraire a été reçu chez tous les sauvages avec la plus grande humanité Voici ce que je réponds. / Des vainqueurs ont mangé leurs esclaves pris à la guerre; ils ont cru faire une action très juste; ils ont cru avoir sur eux droit de vie et de mort; et comme ils avaient peu de bons mets pour leur table, ils ont cru qu'il leur était permis de se nourrir du fruit de leur victoire. Ils ont été en cela plus justes que les triomphateurs romains, qui faisaient étrangler sans aucun fruit les princes esclaves qu'ils avaient enchaînés à leur char de triomphe. Les Romains et les sauvages avaient une très fautive idée de la justice, je l'avoue; mais enfin, les uns et les autres croyaient agir justement; et cela est si vrai, que les mêmes sauvages, quand ils avaient admis leurs captifs dans leur société, les regardaient comme leurs enfants; et que ces mêmes anciens Romains ont donné mille exemples de justice admirables ». Doute XXXIV, « Contre Locke », cit., pp. 81, 82.

¹²⁴ Doute XXXI, « Y a-t-il une morale ? », cit., pp. 77, 78.

même les cabanes, auraient-ils eu les mêmes notions fondamentales du juste et de l'injuste, si Dieu n'avait donné de tout temps à l'un et à l'autre cette raison qui, en se développant, leur fait apercevoir les mêmes principes nécessaires, ainsi qu'il leur a donné des organes, qui, lorsqu'ils ont atteint le degré de leur énergie, perpétuent nécessairement, et de la même façon la race du Scythe et de l'Égyptien? Je vois une horde barbare ignorante, superstitieuse, un peuple sanguinaire et usurier, qui n'avait pas même de terme dans son jargon pour signifier la géométrie et l'astronomie; cependant ce peuple a les mêmes lois fondamentales que le sage Chaldéen qui a connu les routes des astres, et que le Phénicien plus savant encore, qui s'est servi de la connaissance des astres pour aller fonder des colonies aux bornes de l'hémisphère ou l'Océan se confond avec la Méditerranée. Tous ces peuples assurent qu'il faut respecter son père et sa mère, que le parjure, la calomnie, l'homicide sont abominables. Ils tirent donc tous les mêmes conséquences du même principe de leur raison développée.¹²⁵

La terza prova della legge morale e il consenso universale, non del volgo, universalmente soggetto a ogni tipo di credulità e superstizione, bensì della moltitudine dei saggi, i quali hanno sempre ammesso la verità e la necessità della nozione della giustizia come unica base fondamentale della vita etica, burlandosi della magia, dei sortilegi, degli influssi astrali e di altre simili

¹²⁵ *Ibidem*, p. 83.

chimere, « *aliment de l'imbecillite du vulgaire* »¹²⁶, frutti di una perversione della ragione e non del suo retto sviluppo. Tali affermazioni innescano un viaggio nella « regione della morale », convocata nel testo aldilà di qualsiasi coordinata storico-geografica, e nella quale *Le Philosophe ignorant* raduna i filosofi di tutti i tempi e di tutti i luoghi per mostrare il loro corale accordo nell'insegnamento e nella pratica della virtù. Avvicinandosi gradualmente alla propria epoca, il filosofo ignorante e costretto ad abbandonare la regione della morale per sprofondare in una serie di « ignoranze » riguardo al passato prossimo del Medioevo. Dal cinquantesimo al penultimo dubbio si susseguono i seguenti titoli: «*Ignorance*»; « *Autres ignorances* »; « *Plus grande ignorance* »; «*Ignorance ridicule*»; « *Pis qu'ignorance* ». Nell'ordine tali dubbi alludono rapidamente alle pratiche dell'Inquisizione e di quei fanatici, « *malades du cerveau* », che sostengono di avere sempre ragione; all'inutilità dell'immenso numero di libri scritti nel contesto delle dispute teologiche; all'ignoranza dei fatti storici e all'oscurità dei libri di storia; all'ancora più oscura ed incerta storia ecclesiastica delle nazioni europee; all'ignoranza in quanto fonte di odio e intolleranza di cui gli uomini hanno dato prova in quei tempi terribili. Finalmente, al cinquantaseiesimo e ultimo dubbio si legge:

LVI. Commencement de la raison. Je vois qu'aujourd'hui, dans ce siècle qui est l'aurore de la raison, quelques têtes de cette hydre du fanatisme renaissent encore. Il parait que leur poison est moins mortel, et leurs gueules moins dévorantes. Le sang n'a point coulé pour la grâce versatile, comme il coula si longtemps pour les indulgences plénières qu'on

¹²⁶ *Doute XXXIII*, « Consentement universel est-il preuve de verite ? », cit., p. 81. Questo disprezzo per le masse, si noti, non è d'ordine sociale, bensì intellettuale, giacché parlando di «imbecillite du vulgaire», Voltaire subito aggiunge: «et il y a le vulgaire des grands et le vulgaire du peuple».

vendait au marche mais le monstre subsiste encore; quiconque recherchera la vérité risquera d'être persécuté. Faut-il rester oisif dans les ténèbres? ou faut-il allumer un flambeau auquel l'envie et la calomnie rallumeront leurs torches? Pour moi, je crois que la vérité ne doit pas plus se cacher devant ces monstres, que l'on ne doit s'abstenir de prendre de la nourriture dans la crainte d'être empoisonné¹²⁷.

La storia di Voltaire comincia a partire da questo ritorno alla *raison*, alla ricerca di una verità non più *cachée*.

¹²⁷ *Doute LVI*, « Commencement de la raison », cit., pp. 104, 105.

PARTE SECONDA

CAPITOLO PRIMO

Cartesio e Du Bos: estetica dello spettatore

Per molto tempo l'affermazione della radicale contrapposizione e di reciproca esclusione di cartesianesimo e storia e una sorta di luogo comune della storiografia filosofica; Cassirer individua nel cartesianesimo una rigida estraneità alla storia e una sua esclusione in nome dal richiamo fondante al criterio di chiarezza e distinzione che le materie "moralì" non potevano pretendere di raggiungere¹²⁸; Hazard aveva del resto riconosciuto proprio nel cartesianesimo una delle tre correnti culturali, che insieme al libertinismo e al giansenismo, si opposero alla storia nel tardo Seicento¹²⁹. Il riesame dei rapporti tra illuminismo e mondo storico, intrapreso dagli studi di Dilthey e di Cassirer e sviluppatesi poi in modo decisivo, aveva messo in discussione lo schema storiografico idealistico di un Illuminismo essenzialmente cartesiano e profondamente antistorico, e, per quanto riguarda l'Italia, la contrapposizione crociata tra lo storicismo vichiano da un lato e il cartesianesimo, o meglio, l'Illuminismo in quanto cartesianesimo *tout court*, dall'altro¹³⁰.

L'influenza di Cartesio del Settecento costituisce un capitolo di storia della metafisica e dell'interpretazione della messa in scena delle modernità come

¹²⁸ E.CASSIRER, *La filosofia dell'Illumismo*, pp.282-283; ma da considerare di Cassirer anche *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neuen Zeit*, trad.it. di Pasquinelli, Storia della filosofia moderna, Einaudi, Torino, 1952, Vol.I, p.641.

¹²⁹ P.HAZARD, *La Crise*, cit., vol.I, pp. 46-47, trad.it cit,pp.37-38.

¹³⁰ er una lettura dei contributi di Dilthey, Cassirer, e Meinecke alla revisione storiografica del paradigma idealistico cfr.C. LUPORINI, « *Il concetto della storia e la polemica intorno all'Illuminismo*», in *Belfagor*, VI,1951, pp.249-264 (ripubblicato con il titolo *Il concetto di storia e l'Illuminismo* con il saggio *Voltaire e le Lettres philosophiques*, Sansoni, Firenze, 1955, pp.199-240; P. ROSSI, «La "rivalutazione" dell'Illuminismo e il problema del rapporto con lo storicismo», *Rivista critica di storia della filosofia*, XII,1957,pp.146-74 e dello stesso autore, «L'Illuminismo e il mondo storico», in *Nuove questioni di storia moderna*, Milano 1968, vol.II, pp.1285-1341.

resa dei conta tra storia natura e ragione nel solco della secolarizzazione: una situazione in cui la metafisica dismessa e laicamente continua a parlare e non potrebbe essere altrimenti il linguaggio della metafisica¹³¹.

Et comme les histoires tristes et lamentables, que nous voyons représenter sur un theatre, nous donnent souvent autant de récréations que les gaies, bien qu'elles tirent des larmes de nos yeux... (...) lorsque nous lisons des aventures étranges dans un livre, ou que nous les voyons représenter sur un theatre, cela excite quelquefois en nous la tristesse, quelquefois la joie, ou l'amour, ou la haine, et généralement toutes les passions, selon la diversité des objets qui s'offrent a notre imagination; mais avec cela nous avons du plaisir de les sentir exciter en nous, et ce plaisir est une joie intellectuelle qui peut aussi bien naître de la tristesse que de toutes les autres passions¹³².

Utilizzeremo l'*analogon* del teatro come immagine del collocamento dell'uomo nella storia e del suo dualismo biologico e morale come elemento del sistema rappresentazione del Settecento e come presentazione del senso filosofico del periodo, del rapporto gnoseologico con natura, ragione e sentimento e come possibile itinerario per ricostruire la genealogia dello spettatore giudicante delle storia secolarizzata che i Lumi consegnano alla modernità. Il teatro rappresenta la vera messa in scena della vicenda "illuministica" e realizza quella separazione concettuale tra scena e spettatori che costruisce la divaricazione entro cui la rappresentazione della

¹³¹ Sull' effetto dirompente della fisica cartesianana in Francia, vedi G. LANSON «L'influence de la Philosophie Cartésienne sur la littérature française» in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1986.

¹³² R. DESCARTES, *Traité des Passions de l'Âme*, art 147, A.T., xi, p. 441.

natura diventa storia della civilizzazione universale. Inaugureremo l'itinerario con Cartesio, perché è a mio avviso nel passaggio dalla riflessione sul suo pensiero a quello lockiano che si gioca la partita fondamentale del passaggio del secolo e dell'elaborazione di una teoria del giudizio storico autonomo. Nelle opere che analizzeremo e collegheremo in questa ipotesi di percorso metteremo in risalto come l'utilizzo delle metafore del teatro e dello spettatore da un lato e del *tableau* dall'altro costituisca uno spunto di riflessione sul modo stesso in cui il Settecento concepì la relazione tra la storia e la rappresentazione di essa ponendo nello spettatore e nel suo giudizio il compito di discernere il *philosophique* entro l'*historique*. Descartes parte dall'analogia tra l'emozione teatrale e il piacere fisico e utilizza il paradosso dello Spettatore come un elemento dell'esperienza comune, ordinaria che permette di spiegare altri fenomeni di più difficile esplicazione, ovvero la gioia che segue al piacere fisico, le emozioni interne, la pietà. È un modello , un'analogia della struttura passionale costruita sull'esperienza concreta, più familiare, quella del teatro. Nell'articolo 94 de *Traité de Passions de l'Âme*, Cartesio propone una spiegazione del piacere fisico al quale dà il nome generico di “*turbament*”; questi turbamenti sono a volte ma non sempre seguiti nell'anima da una passione gioiosa. Cartesio sottolinea come si soffre talvolta per gioia , e ci siano talvolta dei godimenti che ci fanno soffrire e questo significa che non c'è automatismo nel originarsi delle passioni dell'anima ma che la correlazione dipende da un giudizio.

Mais la cause qui fait que pour l'ordinaire la joie suit du chatouillement est que tout ce qu'on nomme chatouillement ou sentiment agréable consiste en ce que les objets des sens excitent quelque mouvement dans les nerfs qui serait capable de leur nuire s'ils n'avaient pas assez de force pour lui résister ou bien que le corps ne fut pas bien disposé; ce qui fait

*une impression dans le cerveau, laquelle étant institue de la nature pour témoigner cette bonne disposition et cette force, la représente à l'âme comme lui appartient, en tant qu'elle est unie avec le corps, et ainsi excite en elle la joie.*¹³³

L'idea è che la natura del piacere e del dolore è intercambiabile. Non solo piacere e dolore sono connessi l'uno all'altro lungo una catena temporale, ma il piacere sembra costituirsi come dolore latente, dolore trattenuto. Ciò che ci fa bene e nello stesso tempo ciò che ci potrebbe far male. Il godimento e quella afflizione che non è immediatamente avvertita come minacciosa per l'integrità del corpo e che per questo fa sentire all'anima la resistenza, la buona salute del corpo stesso. Ma perché ciò accada occorre una sollecitazione esterna, un'affezione o una passività che renda possibile questa prova del corpo; il piacere si nutre della possibilità del dolore, e quella tensione rispetto al mondo esterno che rende possibile la gioia. Per legittimare questa analisi del piacere Cartesio ricorre ad un modello che permette di proiettare su una scena esterna un meccanismo simile a quello che in noi unisce le afflizioni di godimento alla gioia:

*C'est presque la même raison qui fait qu'on prend naturellement plaisir à se sentir émouvoir à toutes sortes de passions, même à la tristesse et à la haine, lorsque ces passions ne sont causées que par les aventures étranges qu'on voit représenter sur un theatre, ou par d'autres pareils sujets, qui ne pouvant nous nuire en aucune façon, semblent chatouiller notre âme en la touchant.*¹³⁴

¹³³ *Ibidem*, art. 94, p. 210.

¹³⁴ DESCARTES, *Passions de l'Âme*, art. 94, A.T. xi, p. 399.

L'analogia ci fa passare da una relazione istituita tra corpo e anima a una relazione tra due istanze interne all'anima stessa: le passioni avvertite al teatro e il piacere che si prova a provarle. Detto altrimenti il modello del teatro permette di inscrivere nell'anima una dualità. Cartesio ci dice che gli oggetti che ci appassionano a teatro non possono in alcun modo nuocerci, e questo per il fatto che non ignoriamo che la rappresentazione è recitata¹³⁵. Il mondo funzionale del teatrale, in cui siamo isolati nascosti gli uno agli altri, reciprocamente opachi e segreti, contrasta fortemente con l'universo reale dell'esistenza umana che è contrassegnato dal conflitto, dal rischio dalla lotta dell'anima in un corpo e nel mondo. Questo affrontamento esistenziale è il prodotto dell'appropriazione reciproca dell'anima e del corpo. La passione risulta dall'istinto naturale che prepara il corpo ad adottare un'attitudine utile rispetto al mondo, ad assumere una disposizione rispetto ad esso. Sono gli eventi del mondo che istigano alla passione, ed esse ci accompagnano nel giudizio di esistenza degli eventi stessi. Le passioni, e la violenza dei movimenti che le accompagnano sono ragioni per credere, ragioni per credere alle azioni che le suscitano teatro il meccanismo non funziona così: anche le passioni più violente non ci impediscono di conservare la presa di coscienza del carattere di finzione della rappresentazione. Di più: questa idea di falsità favorisce le reazioni passionali e l'abbandono ad esse. Cause fittizie e riconosciute come tali sono più efficaci delle cause reali. La modalità del teatro è sollecitata nel paragrafo sulle emozioni per mostrare come esse non siano una semplice

¹³⁵ La concezione cartesiana del teatro suppone sempre da parte dello spettatore un giudizio di distanziamento, di straniamento, di sospensione della credulità, una registrazione della *mimesis*. sottolinea come ciò sia dovuto al fatto che il teatro classico è pensato secondo il modello della scena italiana, vale a dire un teatro di non-partecipazione, all'interno del cui dispositivo l'illusionismo della scenografia si coniuga con la necessità di una rottura tra scena e punto di vista, la luce in cui si svolge lo spettacolo e l'ombra che è condizione di visione e di dello spettatore. La rappresentazione esige un punto di fuga che corrisponde alla cecità rispetto allo spettatore.

cassa di risonanza delle passioni ordinarie, ma che esse possono avere una tonalità opposta:

Et bien que ces émotions de l'âme soient souvent jointes avec les passions qui leur sont semblables, elles peuvent souvent aussi se rencontrer avec d'autres, et même naître de celles qui leur sont contraires. Par exemple, (...) lorsque nous lisons des aventures étranges dans un livre, ou que nous les voyons représenter sur un théâtre, cela excite quelquefois en nous la tristesse, quelquefois la joie, ou l'amour, ou la haine, et généralement toutes les passions, selon la diversité des objets qui s'offrent à notre imagination; mais avec cela nous avons du plaisir de les sentir exciter en nous, et ce plaisir est une joie intellectuelle qui peut aussi bien naître de la tristesse que de toutes les autres passions¹³⁶.

Si trova in una dei primi trattati di estetica del XVIII secolo le *Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture de l'Abbé Du Bos* una eco rilevante della distinzione cartesiana tra passioni ordinarie e gioia intellettuale:

[L]e plaisir qu'on sent à voir les imitations que les peintres et les poètes savent faire des objets qui auraient excité en nous des passions dont la réalité nous aurait été à charge, est un plaisir pur.

E più avanti:

¹³⁶ *Ibidem*, art. 147, A.T. xi, p. 241-242.

*[C]'est sans nous attrister réellement que la pièce de Racine fait couler des larmes de nos yeux: l'affliction n'est pour ainsi dire que sur la superficie de notre cœur, et nous sentons bien que nos pleurs finiront avec la représentation de la fiction ingénieuse qui les fait couler*¹³⁷.

La riemergenza cartesiana non è banale: nella definizione del piacere estetico del XVIII secolo, l'eredità cartesiana è incontestabile proprio per la centralità decisiva del concetto che la reggenza della consapevolezza e della padronanza delle passioni e emozioni superficiali sia alla base dell'idea di un'arte specchio razionale della natura, analogia la cui regola aurea è:

« [...] *que notre âme demeure toujours la maitresse de ces émotions superficielles que les vers et les tableaux excitent en elle* ».

L'aspetto interessante dell'analisi di Cartesio è quello rappresentato dalla distinzione tra « *surface* » e « *profondeur* » dell'anima.

Perché l'esigenza di questa distinzione? Come si colloca all'interno dell'analogia tra anima e rappresentazione teatrale? Le passioni superficiali presentano indicative aporie. Ci sono vari modi per sottrarsi agli effetti della superficialità delle passioni; non è qualcosa di analogo alla superficialità della reazione corporea, rispetto alla quale l'anima rimarrebbe completamente desolidarizzata. Si trema per un'eroina come si trema di freddo, e le lacrime versate a teatro non effetto di una sensibilità patologica o di una debolezza e tenuità nervosa: quelle dello spettatore sono una tristezza e una pietà vere, vale a dire esprimono dei giudizi sul bene e sul male associati alle azioni che si svolgono sulla scena. La superficialità non comporta che la reazione sia più debole: al contrario, le emozioni del teatro sono fisicamente violente.

¹³⁷ DU BOS, *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1740, Paris 1993, I, p. 10-11.

Un terzo aspetto contraddittorio di questa superficialità e quello di pensarla come indicatrice di una partizione dell'anima di stampo platonico: quella investita dalla superficialità delle passioni e insomma la stessa anima che prova le passioni e le emozioni interne. Occorre senza dubbio comprendere la strana topologia cartesiana come una indicazione di una doppia possibile determinazione del posizionamento dell'anima. Nella passione, l'anima è come orientata verso il mondo e lo subisce, nell'emozione interna essa è incurvata su se stessa e affetta se stessa. Questo doppio orientamento riproduce una struttura che è messa in atto nella riproduzione teatrale in cui lo spettatore nello stesso tempo che è proiettato verso la rappresentazione, si conferma nella coscienza perfetta di sé come spettatore. Se la struttura mimetica è duplicabile in me, è perché la natura stessa delle passioni esige la presenza di uno spettatore interiore. L'idea che l'anima sia una scena in cui si recita la passione rimane giustificata dalla definizione teorica che Cartesio dà alla passione. La passione appartiene al genere di cose pensate in modalità sensibile, la modalità dell'unione nell'anima e del corpo; le passioni non sono apprese né per l'intelletto né attraverso l'immaginazione, che lavora a finestre chiuse ma attraverso i sensi, sono effetto del numero delle nostre percezioni e prolungano nell'anima dei movimenti che nascono nel corpo in seguito ad una sollecitazione esterna. Quando Cartesio dice che le passioni abitano i sensi e afferiscono all'esteriorità dell'anima, indica la natura comune a tutto ciò che ci deriva dai sensi, a ogni sentimento (passione o sensazione): nel senso io riconosco qualcosa che mi colpisce senza riconoscere come causa affettante, non è in mio potere non sentire quello che sento: si tratta della passività della passione. Questo rapporto di esteriorità conferisce alla passione un carattere rappresentativo, anche se non immediatamente leggibile nella tonalità affettiva della passione, la quale, a differenza di una sensazione come il colore, non è proiettata nel mondo ma resta attribuita all'anima stessa. Occorre che perché gli oggetti esteriori affettino i nostri spiriti e suscitino passioni, siano figurati sulla superficie della piccola ghiandola cerebrale sulla quale convergono i

movimenti dei nervi, c'è dunque necessariamente qualcosa di funzionale e di immaginato che accompagna la passione. Di più: questa pittura interna è una caricatura: la passione procede da un'amplificazione, da una esagerazione nel movimento degli spiriti e dell'apertura dei pori del cervello: è la teatralità propria delle passioni che deriva dalla loro funzione d'uso: i movimenti cerebrali che le suscitano agiscono in noi come degli attori che portano delle maschere per potersi far riconoscere senza errore. Le passioni sono dunque il risultato di un processo di rappresentazione, che mostra e deforma per meglio far vedere le pulsioni corporee istintive che sveglino in noi il contatto più o meno rischioso e minaccioso con le cose del mondo. Si attesta in questo modo che malgrado le apparenze non si esce dal registro della visione e dal paradigma della rappresentazione; e per ragioni teoriche profonde che Cartesio utilizza il modello visivo e visuale della rappresentazione scenica, del teatro per definire la passione come affezione di superficie. La visione è il senso che proietta l'anima nel mondo, e riversa, reciprocamente. Il mondo nell'anima è la passione e essa stessa qualcosa di proiettivo, di superficiale, di esterno. Al contrario i termini che significano l'esperienza dell'emozione interiore sono legati al senso più interno e introverso, ovvero il senso gustativo: dolcezza e amarezza sono le prime qualità delle emozioni intellettuali, e possiamo rilevare a questo proposito che il XVIII secolo, definisce il piacere estetico come « *goût* ». L'idea che ogni passione reale è analoga alle passioni avvertite al teatro, superficiale che riproduzione di una rappresentazione sensibile, una scena visiva, è l'idea forte che emerge nel *Traité des Passions*. L'aspetto interessante è che proprio questa interpretazione lo connota come trattato di morale. C'è sicuramente un problema morale legato alle passioni. La soddisfazione che esse procurano e che riposa sul giudizio confuso e sensibile dell'esistenza di un bene esterno, e questo giudizio può essere falso senza che il piacere prodotto dalla passione sia più debole. Se la gioia provata nelle passioni ordinarie fosse il solo bene che l'uomo potesse

ricevere dal mondo, sembrerebbe indifferente se questa gioia sia procurata da un bene vero o da beni illusori.

È questo l'*incipit* di una lettera di Cartesio alla principessa Elisabetta:

Je me suis quelquefois propose un doute: savoir, s'il est mieux d'être gai et content, en imaginant les biens qu'on possède être plus grands et plus estimables qu'ils ne sont, et ignorant ou ne s'arrêtant pas a considérer ceux qui manquent, que d'avoir plus de considération de savoir pour connaître la juste valeur des uns et des autres, et qu'on devienne plus triste. Si je pensais que le souverain bien fut la joie, je ne douterais point qu'on ne dut tacher de se rendre joyeux, a quelque prix que ce put être, et j'approuverais la brutalité de ceux qui noient leurs déplaisirs dans le vin, ou les étourdissent avec du petun.

Se la passione è quella che proviamo, perché cercare di capire se nasce dalla verità o dall'errore? Solo il contenuto interno della gioia, ovvero la coscienza di aver agito al massimo delle nostre possibilità permette di raggiungere la vera felicità. Cartesio derubrica sotto lo stesso titolo i beni procurati dalla sorte e le false immaginazioni di cui l'anima si ubriaca. Possiamo forse aggiungere le azioni rappresentate a teatro: in tutti i casi, cioè, in cui le passioni sono superficiali. Questa considerazione ci porta alla costruzione di un'altra analogia: le passioni reali, prodotte da eventi esterni, quelli che chiamiamo fortuna, non sono da considerare più profonde di quelle provate a teatro. Sembra che Cartesio abbia trovato nell'immagine del teatro un modello per apprendere a vincere l'illusione dei desideri della sorte e il gusto per le passioni brutali; l'immagine del teatro appare nei due momenti-cerniera del trattato che introducono la questione della morale: il

paragrafo sulle emozioni interne e la sezione dei paragrafi sulla generosità e la pietà. In entrambi i casi è in gioco il modo di creare uno stato di tensione tra volontà e desiderio, ma perché la volontà sia coinvolta è necessario rappresentarsi delle contro motivazioni, delle controfattualità. Come spiega ad Elisabetta:

[U]ne personne qui aurait une infinité de véritables sujets de déplaisir, mais qui s'étudierait avec tant de soin à en détourner son imagination, qu'elle ne pensât jamais à eux, que lorsque la nécessité des affaires l'y obligerait, et qu'elle employât tout le reste de son temps à ne considérer que des objets qui pussent apporter du contentement et de la joie, outre que cela lui serait grandement utile, pour juger plus sainement des choses qui lui importeraient, pour ce qu'elle les regarderait sans passion, je ne doute point que cela seul ne fut capable de la remettre en santé¹³⁸.

In questa distorsione possibile dello spettacolo del mondo, del *theatrum mundi* e dei suoi effetti si rivela il nostro potere interiore di messa in scena, di teatralizzazione dell'esteriorità e della storia. Per Cartesio, non ci resta che il mondo sia una scena che ci colpisca nello stesso modo in cui lo fanno le maschere del teatro. Così facendo, risaliremo la china dei sensi: questi hanno la tendenza ad attribuire alle cose più realtà di quanto ne abbiano, mentre la teatralizzazione cartesiana rende la realtà meno pregnante: l'uomo è spettatore più che attore, è colpito dalle storie rappresentate ma non ne è veramente raggiunto. L'esperienza estetica dello spettatore è realizzata da e

¹³⁸ DESCARTES, *Lettre à Elisabeth*, mai ou juin 1645, p. 219.

nel *tableau*¹³⁹. La riattivazione classica dell'idea aristotelica dell'arte della pittura come rappresentazione delle azioni umane maggiori deve molto all'opera di Du Bos le cui *Réflexions critique sur la poésie et la peinture* (1719) influenzeranno fortemente il pensiero francese della seconda metà del secolo. Du Bos dimostrava empiricamente che il potere che possiede un *tableau*, la sua capacità di prendere lo spettatore di catturare la sua attenzione e funzione diretta del potere che possiede il suo soggetto nella vita reale¹⁴⁰. Le problematiche emergenti da questo tipo di interpretazione sono riconducibili ad almeno tre contesti indipendenti che proviamo ad identificare. Occorre innanzitutto rilevare come l'affermazione della preminenza di soggetti di azione e passione, sia espressione di una concezione nuova ed esplicitamente drammatica della pittura; le dottrine della gerarchia dei generi e della superiorità della pittura della storia manifestano la priorità più che di una classe di soggetti quella di una classe di effetti drammatici in quanto tali. Questa nuova concezione drammatica della pittura deve essere compresa come l'espressione di una preoccupazione più profonda per l'unità pittorica: la critica e la teoria francesi del periodo sottolineavano la necessità per la pittura di realizzare un modo di unita pitturale chiaro che esibisse la necessità di ogni elemento e di tutte le relazione sviluppate nel quadro in modo da catturare

¹³⁹ Per una trattazione delle differenze che separano le idee estetiche dell'Illuminismo dalla dottrina classica dell'arte del secolo precedente vedere H.DIECKMANN, «Esthetic Theory in the Enlightenment: Some Examples of Modern Trends», in R. MOLLENER, *Introduction to Modernity: A Symposium on Eighteenth-Century Thought*, Austin, 1965, pp.63-105.

¹⁴⁰ J-B. DU BOS , *Réflexions critiques*, Pissot , Paris 1755, I, 25-28. Tra gli studi contemporanei su Du Bos, si segnalano A. LOMBARD, *L'Abbe Du Bos , un initiateur de la pensée moderne*, Hachette, Paris, 1913; B. MUNTANEO, «Les premisses réthoriques du système de l'abbe Du Bos», *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, 10, n0 1, 1957, 5-30; ID., «Survivance antique: l'Abbe Dubos , estheticien de la persuasion passionnelle», *Revue de litterature comparée*, 30 n.o 3 (1956), 318-350.; E. FUBINI, *Empirismo e classicismo. Saggio su Du Bos*, Università di Torino, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, 16, fasc.5, Torino, 1965; e C. HOGSETTH , «Jean-Baptiste Du Bos on Art as Illusion», *Studies on Voltaire and Eighteenth Century*, 73, 1970, 147-64.

immediatamente lo sguardo. Infine, questo sforzo di unita doveva essere compreso come il compimento di un rapporto ontologicamente primo, simultaneamente reale e fittizio, tra lo spettatore e il pittore. Questa nuova interpretazione della pittura fece la sua apparizione in Francia intorno al 1750. « *Une Tragédie renferme une infinité de tableaux* », sottolinea Du Bos; il *tableau* altro non è che la componente visiva dell'azione che si svolge sulla scena in diversi momenti della rappresentazione. Espressa attraverso concetti derivati dal dramma classico, l'esigenza di unità aveva costituito tra il XVII e il XVIII secolo la pietra angolare delle teorie classiche della pittura. Accademici come Le Brun e Testelin analizzavano abitualmente i *tableau* considerando la logica drammatica delle relazioni che intrattenevano, in virtù delle loro rispettive emozioni, tutti i personaggi del quadro; si basavano in questo sul principio secondo il quale ogni elemento di un quadro, che sia formale o espressivo, contribuisce immancabilmente a verificare e dimostrare la tematica generale. L'unità di azione e di tempo, entrambe fondate su un'analogia tra dramma e pittura, erano intimamente legate: rappresentando un'azione il pittore doveva semplicemente presentarli in un momento unico. Il nuovo accento posto sul rapporto di reazione che lega lo spettatore al quadro non significa che la presenza dello spettatore era stata fino ad allora garantita, quindi progettata o trascurata secondo la scelta del pittore. L'inversione di tendenza che si realizza alla metà del XVIII secolo è di altro tipo: i critici e i teorici francesi cominciano a pensare che spetta al *tableau* oramai se non di realizzare, almeno di affermare la presenza dello spettatore (cioè la convenzione secondo la quale i quadri sono fatti per essere visti); più in generale possiamo dire che la presenza dello spettatore pone per la prima volta un problema vero per la pittura. Possiamo vedere in questo processo un altro elemento di avvicinamento tra pittura e dramma. Entrambe fanno riferimento ad un pubblico: quello che si riconosceva era stato intravisto all'inizio del secolo ma non era mai stato percepito come un problema fondamentale. Il *tableau* doveva risolvere in entrambi i casi il problema,

così l'unità del punto di vista, implicito nella costruzione di un *tableau* drammatico, era conseguenza logica del riconoscimento di un pubblico di spettatori. Per Dubos, l'arte è rappresentazionale, è un'imitazione della natura. L'opera d'arte colpisce il lettore come un oggetto o un evento dipinto in esso lo colpirebbe se ne fosse testimone nella vita reale. Si pone a questione la relazione tra reazione estetica e il funzionamento pratico dell'emozione. Nella terza sezione della seconda parte, dopo aver individuato nell'*ennui*, nell' indolenza emotiva uno dei mali dell'anima umana, Dubos ritaglia il compito specifico dei poemi e dei quadri rileva « *que le mérite principale de poèmes et des tableaux consiste à imiter les objets qui auraient excité en nous des passions réelles. Les passions que ces imitations font naître en nous ne sont que superficielles* ». L'arte crea «degli esseri di nuova natura» (*des êtres de nouvelle nature*), delle passioni artificiali (*ces fantômes de passions*) che interrompono la sequenza delle sensazioni isolandole al momento della percezione di esse, e che non hanno la capacità di causarci pene e afflizione vere (« *véritables* »). Il problema fondamentale è la preoccupazione teorica più urgente e quella di analizzare su quali basi lo spettatore formula un giudizio di valore sull'opera d'arte; per far ciò occorre determinare la natura della sua iniziale reazione estetica. Dubos si chiede come un genere come quello drammatico così evidentemente incredibile rispetto alla vita reale, generi il piacere estetico nello spettatore che non giudica secondo i criteri ordinari:

*Enfin les sens sont si flattés par le chant des récits,
par l'harmonie qui les accompagne , par les coeurs
par les symphonies et par le spectacle entier , que
l'âme qui se laisse facilement séduire à leur plaisir ,
veut bien être enchantée par une fiction dont l'illusion*

*est palpable, pour ainsi dire. Ex voluptate fides nascitur*¹⁴¹.

Il piacere trascrive i lineamenti della credenza entro i limiti dell'illusione. È a questo punto che Dubos ha l'esigenza di dimostrare che la totale illusione tragica non solo è inattuabile ma è anche indesiderabile, formulando in paradigma una tendenza estetica ampiamente diffusa nel XVIII secolo. Per far ciò parte dall'assunzione epistemologica dell'arte imitazione della natura. Entro il quadro di una preminenza di elementi rappresentazionali, Dubos come altri teorici sforzano fino alle conseguenze più eclatanti l'aspetto imitativo dell'arte fino a definire l'arte stessa e la reazione estetica un termini di somiglianza alla vita e all'emozione pratica. L'elemento di riflessione che emerge in questa prospettiva è completamente diverso da quello che risulterebbe da una costruzione estetica basata sull'idea che la rappresentazione costituisca solo un elemento peraltro non essenziale di essa e dell'esperienza ad essa riferita. È il potere rappresentazionale, di *mise en scene*, dell'arte che crea l'illusione di realtà.

Proviamo a seguire le tracce della trattazione dell'illusione da parte di Dubos. Possiamo iniziare dicendo che l'illusione nella dottrina classica può essere intesa in due modi; nel primo l'illusione ha a che fare con l'insieme dell'adattamento e della messa in scena. L'appagamento sensoriale della perfezione della rappresentazione artistica modifica l'immaginazione dello spettatore che non sa di essere ingannato. Nella seconda accezione, lo spettatore attribuisce la credenza e applica l'assenso alla rappresentazione asserendo una uguaglianza (pari dignità di) di esistenza agli eventi a cui assiste e a quelli che ritiene possano verosimilmente accadere nella vita

¹⁴¹ DUBOS, *Reflexions critiques sur la poesie et le picture*, pp.461-462. sulla questione della *fides* come reazione e come presupposto della fruizione poetica, da notare questo riferimento: «Ou le créance manque, l'attention ou l'affection manque aussi; mais ou l'affection n'est point il ny peut y avoir d'emotion et par consequent de purgation des moeurs des hommes, qui est le but de la poesie. La foi donc est l'absolue necessité en poesie», JEAN CHAPELAIN, *Opuscules critiques*, A.C.Hunter, Paris, 1936, p.85.

reale. L'illusione si qualifica come accordo di esistenza; e per acquisire questa credenza dallo spettatore, il poeta osserva regole basate sul principio di verosimiglianza. Illusione e credenza (« *foi* ») sono necessarie per la determinazione del piacere e dell'utilità della fruizione teatrale; ma fino a che punto si estende il loro effetto sulla presa in carico della finzione da parte dello spettatore? Dubos reagisce alla dottrina classica esattamente su questo punto, insistendo sul fatto che una completa illusione non può e non deve realizzarsi e per primo utilizza l'idea dell'incompleta e parziale illusione per risolvere il noto paradosso aristotelico: più uno è dolorosamente colpito da un'opera d'arte, più è forte il piacere che trae da questa esperienza. La sua risoluzione poggia sulla distinzione tra emozione pratica e reazione estetica su un piano quantitativo (di intensità). La funzione dell'arte è quella di far perdurare il bisogno di un continuo soddisfacimento emozionale per sfuggire all'*ennui* come al peggiore dei mali attraverso la creazione di finzioni (« *des êtres d' une nouvelle nature*») che colpiscono lo spettatore senza determinare gli effetti dolorosi che nella realtà seguono alle emozioni avvertite. È una liberazione dagli effetti, l'arte. La riflessione sugli effetti è centrale. Nell'utilizzo da parte di Du Bos dell'espressione « *des êtres d' une nouvelle nature*» sembra possibile rintracciare una programmatica distinzione qualitativa tra arte e realtà, ma è l'Abbé stesso ad affermare:

*L'imitation la plus parfaite n'a qu' un être artificiel,
elle n'a qu'une vie empruntée, au lieu que la force et
l'activité de la nature se trouvent dans l'objet imité.
(i. 26-27).*

L'effetto dell'arte è umbratile rispetto a quello dell'evento reale; è relativamente più tenue, superficiale e di breve durata. Dubos ha bisogno dell'idea di incompleta illusione: deve mantenere costantemente vivi e operanti nella sua teoria i due requisiti dell'arte, quello della sua strutturale

capacità di produrre una modificazione nell'immaginazione dello spettatore e il lavoro di riconoscibilità della copia per emanciparlo dalla catena degli effetti della realtà. L'illusione deve essere parziale. In quest'ottica la sua teoria rappresenta un prezioso tentativo di distinguere gli effetti di realtà dagli effetti della finzione; la sua reazione ai suoi predecessori si appunta nel ribadire che l'oggetto dell'imitazione colpisce più violentemente del processo trasformativo.¹⁴²

Lo spettatore reagisce all'oggetto. Scrive Addison:

*When we look on such hideous Objects , we are not a little pleased to think we are in no Ranger of them*¹⁴³.

Il piacere ingannerebbe nell'accompagnare la riflessione compiuta dallo spettatore, nell'assistere all'orrore di un evento rappresentato (« *event imitated* »), fortificandolo nell'idea che la sua persona non è sottoposta al pericolo. L'implicazione, che Addison sviluppa, è che esiste una differenza qualitativa, diremmo noi di natura epistemologica, tra la reazione alla vita e la reazione all'arte che coincide nel mancato coinvolgimento personale dello spettatore negli eventi. Questo « *disinterestedness* » è l'idea seminale della distinzione tra estetica e stati d'animo fattuali (« *practical states of mind* »). Dubos insiste però sul diretto ed emozionale coinvolgimento, e vi insiste al punto di mettere in campo il rischio di un'obliterare la distanza tra spettatore e opera d'arte. L'effetto dell'arte comincia per Dubos dai sensi e procede fino alle emozioni per arrestarsi prima di attingere alla ragione:

Le Peintre et le Poète ne nous affligent qu'autant que nous le voulons ,il ne nous font aimer leurs Heros et leurs Heroines qu' autant qu'ils nous plait: au lieu que

¹⁴² Ivi, Sezione 10 e 11, i. § 64-69.

¹⁴³ J. ADDISON, «Pleasures of the Imagination», in *The Spectator*, Donald Bond , Oxford 1965, p. 568.

nous ne serions pas le maitres de la mesure de nos sentiments; nous ne sentions pas les maitres de leur vivacité comme de leur durée, si nous avons été frappes par les objets mêmes que ces notables Artisans ont imités (i.26)

Non si tratta di supporre l'esistenza di due tipi di reazioni, ma piuttosto di proporre la possibilità di una differenza quantitativa tra esse, i termini di questa differenziazione sono precari così come precario è l'equilibrio che configurano.

L' impression faite par l'imitation n'est pas sérieuse d'autant qu'elle ne va point jusqu'à la raison pour la quelle il n'y a point d'illusion dans ces réactions (i. 26).

Dubos ritorna più avanti nel suo discorso sul tema dell'illusione. In questo ritorno sul tema Dubos isola tre temi che lega al tema principale trattato nel primo e secondo capitolo, a implementare una teoria che presentava aspetti di debolezza e criticità teorica. I tre *topoi* sono quello della preminenza dell'effetto visivo, quello della retorica della persuasione e quello della teoria dell'attore.

Per quanto riguarda la riflessione sulla visione, Dubos associa strategicamente alla pittura un potente elemento illusorio.

Je parle peut-être mal , quand je dis que la peinture emploie des signes: C'est la Nature elle- même que la Peinture met sous nos yeux. Si notre esprit n' est pas trompe, nos sens du moins y sont abuses..Il semble même que l' oeil ébloui par l'ouvrage d'un grand

*Peintre , croie quelquefois apercevoir du mouvement
dans ses figures (i. 382-283).*

Il problema si pone quando si passa dall'effetto della pittura a quello della tragedia, considerata, lo ricordiamo come « *une infinité de tableaux*», sottolineandone la natura essenzialmente visuale. Ricordiamo che il primo capitolo prende avvio dal paradosso per cui più gli eventi imitati sono orribili più forte è il piacere estetico. Ora, combinando il naturale effetto visivo che può essere illusorio, con il potere emozionale della tragedia, è Dubos ancora capace di rivendicare che la ragione sia ancora padrona e l'illusione completa impossibile? Dubos riprende da Quintiliano l'idea che la rappresentazione pittorica possa persuadere e possa arrivare ad essere «*la voie du raisonnement de la conviction* »(i.38):

*Il faut donc que croyons voir, pour ainsi dire, en
écoutant des Vers: Ut pictura poesis, dit Horace. (i.
271)*

Pittura e poesia modificano e coinvolgono memoria e giudizio. Come non lasciare aperta in questo modo la via alla completa illusione? Per Dubos la «*la poesie du style* » è l'elemento determinante della poesia drammatica e possiede un potere retorico simile alla pittura.

*L' art d'émouvoir les hommes et les conduire ou l'on
veut , consiste principalement a savoir faire un bon
usage de ces images (ivi, 273).*

Anche la teoria dell'attore formulata dal Dubos presenta un attacco all'idea della completa illusione. Per Dubos, solo chi è emotivamente coinvolto è in grado di coinvolgere gli altri: il solo modo di colpire un uditorio un pubblico e quello di seguire le proprie emozioni e di rimanere toccato dal

«*quelque légère atteinte* » dall'emozione da imitare. Siamo ancora sul piano della distinzione quantitativa, in questo caso tra i sentimenti dell'attore e quelli della “persona” che sta imitando.

Le génie consiste dans une sensibilité de cœur , qui les fait entrer machinalement, mais avec affection , dans les sentiments de leurs personnages. Il consiste dans une disposition mécanique à se prêter facilement à toutes les passions qu'on veut exprimer..c'est de se mettre à la place des ceux qu'il veut faire parler.
(401-402)

Questa discussione precede immediatamente la sezione 43 intitolata « *Que le plaisir que nous avons au theatre n'est pas produit par l'illusion* ».

In questa sezione Dubos considera l'illusione a partire da due prospettive: prima pone il problema al quale aveva dato risposta negativa nella prima sezione, e cioè se l'illusione abbia o meno luogo; avendo stabilito che non ci può essere illusione della mente senza che prima non siano stati ingannati anche i sensi, descrive l'esperienza dello spettatore in modo da dimostrare che uno può non cadere nella trappola dell'illusione. Lo spettatore non arriva a teatro predisposto a credere alla realtà di ciò che vede.

L'affiche ne nous a promis qu'une imitation ou des copies de Chimène et de Phédre. Nous arrivons au théâtre, préparés à voir ce que nous y voyons ; ey nous y avons perpétuellement cent choses sous les yeux, lesquelles d'instant en instant nous font souvenir du lieu ou nous sommes, et ce que nous sommes.
(417).

Arrivato al punto di centrare la questione della possibilità reale della totale illusione, Dubos cambia direzione e si rivolge ad un altro problema: è l'illusione l'origine del piacere dello spettatore? Questo nuovo approccio mira a distinguere tra illusione e piacere estetico con l'introduzione del principio della ripetizione dell'esperienza estetica.

Le plaisir que les tableaux et le poèmes dramatiques excellents peuvent faire, est même plus grand, lorsque nous les voyons pour la second fois, et quand il n' y plus lieu à l'illusion. La première fois qu'on les voit on est ébloui de leurs beautés. (i.420)

L'idea dell'imitazione connessa al piacere dell'immaginazione che compone le idee è presente anche negli articoli di Jancourt largamente tratti dalle *Réflexions critiques*, gli articoli « *Poème didactique* » e « *Poésie* » per esempio. Quando poi, nell'esame della « *généalogie* » delle conoscenze umane, il *Discours préliminaire* tratta la seconda specie delle « *connaissances réfléchies* », quella de « *les idées que nous nous formons à nous-mêmes en imaginant et en composant des êtres semblables à ceux qui sont l'objet de nos idées directes* », allora entra in scena « *l'imitation de la nature* » e Dubos fornisce il presupposto che gli oggetti ci colpiscono più essendo reali che semplicemente rappresentati (« *nous frappent plus étant réels que simplement représentés* »); l'imitazione è fin da subito messa in relazione con il piacere, così da diventare il suo termine necessariamente correlato nell'espressione « *plaisir de l'imitation* »: la natura di questo piacere è indagata distinguendo gli oggetti gradevoli da quelli sgradevoli, « *objets agréables et l'indésagréables* »; il piacere della rappresentazione è funzione di quello degli oggetti rappresentati, secondo la perdita ontologica in imitazione, di stampo dubossiano. Per quanto riguarda gli oggetti che « *n'exciteraient étant réels que des sentiments tristes ou tumultueux* », l'analisi riassume quella di Dubos : « *Leur imitation est plus agréable que*

les objets mêmes, parce qu'elle nous place à cette juste distance ou nous éprouvons le plaisir de l'émotion sans en ressentir le désordre ». Il piacere estetico-morale è identico a quello di un'emozione che non differisce dall'emozione ordinaria, in quanto quest'ultima mette a distanza un oggetto che, reale sarebbe pericoloso. Il piacere non trova la sua specificità né nella natura dell'emozione nella quale consiste, né nella relazione che intrattiene con l'imitazione a partire da questa relazione: il piacere differisce solo secondo gli oggetti rappresentati, piacevoli o dolorosi. Batteux conserva questa ultima distinzione dal momento che incontra anch'egli il problema del piacere prodotto dalla rappresentazione degli oggetti dolorosi. « *D'ou vient que les objets qui déplaisent dans la nature sont agréables dans les arts?* ». Il problema lo risolve come e con Dubos, richiamandosi all'idea che non si da mai illusione totale: le tecniche rappresentazionali non ingannano mai « *au point de nous les faire prendre pour la nature elle même*») : « *L'art s'échappe toujours* » per dirci che non ci sono altro che « *fantômes* », « *apparences* », e riesce a separare la paura del pericolo, causa di dolore , dall'emozione che « *nous plaît par elle-même* »¹⁴⁴. La logica di questa spiegazione obbliga Batteaux a recuperare anche la tesi di Dubos secondo la quale il piacere della finzione consiste nell'emozione, mantenendo però la operatività della distinzione preliminare tra *cœur* ed *esprit*. Sempre secondo questa logica, l'emozione reale « *ne l'emporte-t-elle pas sur celle que provoque la "copie", pour parler comme Dubos* ». Scrive Batteaux:

Quelle différence entre l'émotion que produit une histoire ordinaire qui ne nous offre que des exemples imparfaits ou communs, et cette extase que nous cause la poésie lorsqu'elle nous enlève dans ces régions enchantées, ou nous trouvons réalisés en

¹⁴⁴ CHARLES BATTEAUX, *Les Beaux-arts réduits a un meme principe*, J.-P. Manton, «Aux amateurs de livres», 1989, p. 134-135.

*quelque sorte les plus beaux fantômes de l'imagination*¹⁴⁵.

*L'histoire nous fait languir dans une sorte d'esclavage, et dans la poésie notre âme jouit avec complaisance de son élévation et de sa liberté*¹⁴⁶

Queste due facoltà intervengono nell'esperienza del piacere in modo differente. E, se si dichiara che il fine dell'imitazione così come viene praticata nelle beaux-art è « *plaire, remuer, toucher, en un mot le plaisir* », l'affermazione non può essere recepita come una semplice eco dubossiana. Essa ne è piuttosto un rimaneggiamento. Ora questo orientarsi della riflessione di Batteux su « *le plaisir que causent les arts* » e particolarmente interessante a proposito del piacere dell'imitazione tout court, generale potremmo dire: « *Cette imitation est une des principales sources du plaisir que causent les arts* ». Imitazione è qui tecnica di imitare, operazione, è questa tecnica che produce piacere presso lo spettatore, il fatto stesso cioè di trovarsi di fronte ad un « *portrait* », il quale richiama, in quanto tale, la comparazione: « *L'esprit s'exerce dans la comparaison du modèle avec le portrait, et le jugement qu'il en porte fait sur lui une impression d'autant plus agréable qu'elle lui est un témoignage de sa pénétration et de son intelligence* »¹⁴⁷. Il testo tematizza questo esprit che si esercita sull'operazione elementare di comparare e riconoscere e riconnettere. All'imitazione, menzogna, finzione corrisponde dunque un piacere specifico. Non solo quello psicologico delle emozioni che muovono smuovono e commuovono ma anche quello della messa a distanza preventiva; una sorta di pratica della *praemeditatio malorum* stoica. Questa nozione di piacere si opera in un campo che non è né intellettuale né

¹⁴⁵ Ibidem, p.138

¹⁴⁶ Ibidem, 127-128.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 87.

sensibile , avendo a che vedere e da che spartire con l'uno e con l'altro
Dubos cita a proposito qualche riga dei primi paragrafi del capitolo quarto
della *Poétique*, escludendo la spiegazione del piacere del riconoscimento:

*Des monstres et des hommes morts ou mourants que
nous n'oserions pas regarder ou que nous ne verrions
qu'avec horreur; nous les voyons avec plaisir imites
dans les ouvrages des peintres. Mieux ils sont imites,
plus nous les regardons avidement* ¹⁴⁸.

L'espressione di "*plaisir d'apprendre*" la ritroviamo più avanti a proposito
di quello che viene definito "*plaisir dogmatique*", nel senso di pedagogico,
didattico. Sul piacere della *ressemblance* come piacere di conoscenza e di
apprendimento, è notevole la parafrasi che si trova nel 1687 nel 20 del Père
Bouhours, più vicina al testo di Aristotele (« *Le pur plaisir qu'on a de voir
une belle imitation ne vient pas précisément de l'objet mais de la réflexion
que fait l'esprit qu'il n'y a rien de plus ressemblant : de sorte qu'il arrive
en ces rencontres qu'on apprend je ne sais quoi de nouveau qui pique et qui
nous plait* ») ma su cosa fa leva, su cosa porta questo sapere generatore di
piacere ? Sull'oggetto rappresentato? Sulla rappresentazione che gli
rassomiglia? O su l'esprit che rileva questa rassomiglianza? Per quello che
riguarda l'oggetto rappresentato aveva risposto Lamy nelle "*Nouvelles
réflexions sur l'art poétique*" del 1668:

*La raison pour laquelle les images sont agréables,
c'est que ceux qui considèrent une image prennent
plaisir à apprendre et à découvrir par raisonnement
quelle chose elle représente* ¹⁴⁹.

¹⁴⁸ DU BOS, *Reflexions critiques*, op. cit., p. 10.

¹⁴⁹ B.LAMY, *Nouvelles Réflexions sur l'art poétique*, Slaktine, Genève, 197, p.
82-84.

In questa parafrasi di Aristotele il « *plaisir d'apprendre* » si declina come « *plaisir de savoir* »: l'*esprit* desidera con piacere soddisfare uno dei suoi bisogni, la *curiosité*, ma questo piacere, legato al contenuto di sapere, non sopravvive al riconoscimento dell'oggetto rappresentato: per questo Lamy procede proponendo un'altra spiegazione giustapposta alla prima, nella quale sembrano risuonare eco malebranchiane¹⁵⁰:

Mais outre cette raison, ce plaisir vient apparemment de ce que les hommes, quoique très attaches a leur sens, ont un certain sentiment naturel qui leur fait préférer ce qui est spirituel aux choses matérielles et qui les oblige par exemple d'estimer davantage que les corps mêmes, l'art avec lequel une personne ingénieuse les représente, d'ou vient que toutes ces imitations et des peintures des poètes leur sont plus agréables que les choses mêmes .¹⁵¹

L'immagine, gravata dal peso della debolezza ontologica, si trova qui come (forma di) lavoro cristallizzato, attribuire una forma di realtà superiore capace di saturare i rapporti di perfezione. L'idea dell'implicazione dell'apprensione estetica con il piacere che riconosce la sua propria perfezione è esplicitata da La Motte : il piacere-sapere estetico consiste nella capacità di « *se proposer une fin* » e « *d'imaginer et d'arranger les*

¹⁵⁰ Sulla ricezione voltairiana di Malebranche, cfr. E.D. JAMES, «Voltaire and Malebranche: From Sensationalism to "Tout en Dieu"» in *The Modern Language Review* Vol. 75, No. 2 Apr., 1980, pp. 282-290.

¹⁵¹ B.LAMY, op. cit, p. 90.

moyens d'y parvenir », vale a dire di formare un disegno ¹⁵² (*dessein*), e, desiderando l'esprit « *reconnaitre partout cette perfection qu'il trouve en lui-même* », « *un ouvrage ne plait, dans quelque genre que ce soit, qu'autant qu'il fait apercevoir un dessein* »¹⁵³. Il piacere riflessivo non cade esattamente sull'*imitation* ma sull'apprendere una *ressemblance*, e a pensare ad un rapporto anche elementare, rapporto che si esprime nella ricezione di un disegno: è questa nozione di *dessein* che è associata in Batteaux a quella di imitazione e di esperienza estetica. È costitutivo della relazione con l'imitazione come rappresentazione di un *dessein* la propensione a « *séparer* »: « *l'un dans des copies ou les sens s'entrechoquent sans dessein, l'autre dans des secousses et des sauts de fantaisie* ». L'imitazione delle copie che ne lavora l'intelligibilità e imitazione delle « *passions humaines* » delle quali sono « *le portrait artificiel* ». Ed è a questa condizione che danno piacere: « *C'est alors qu'on les reconnaît avec plaisir et qu'elles nous donnent l'espèce et le degré de sentiment qui vous satisfait* »¹⁵⁴.

L'imitazione viene a garantire, attraverso il piacere della *reconnaissance*, quello della percezione, percezione di una forma organizzatrice, di un senso. Dubos assume come elemento di riflessione l'attenuamento progressivo dell'elemento illusorio nella reiterazione della visione della finzializzazione. L'affermazione risulta spiazzante dal momento che in un passaggio precedente Dubos aveva rivelato come propria dello spettatore un'operazione d'oblio guidato e funzionale all'intensificazione del piacere.

¹⁵² Sul concetto di *dessein*, inteso come insieme di rapporti convergenti tesi verso un fine e sulla sua deteologizzazione in *tableau* come composizione concepita in funzione del piacere vedere G. FERREYROLLES (a cura di) *Bossuet : le verbe et l'histoire* (1704-2004). *Actes du colloque international de Paris et Meaux pour le troisième centenaire de la mort de Bossuet*, e, in particolare, dello stesso Ferreyrolles l'intervento «Histoire et causalité chez Bossuet».

¹⁵³ BATTEUX, «*Réflexion sur l'églogue*», in *Œuvres complètes*, Prault, Paris, 1754, tome III, p. 286.

¹⁵⁴ BATTEUX, *Les Beaux arts*, op. cit., p. 87.

Il semble que l'esprit oublie ce qu'il sait des événements d'une Tragédie dont il connaît parfaitement la fable , afin de mieux jouir du plaisir de la surprise que les événements causent, lorsqu'ils ne sont pas attendus. (i. 282)

L'illusione completa diminuisce il piacere l' idea del quale e legata al idea di una parziale epoche delle incredulità, di un parziale riconoscimento dell'inganno e della finzione narrativa. Di più: l'artificiosità a cui fa riferimento Dubos introduce un elemento di forte ambiguità epistemologica nella nozione "classica" di *vraisemblance*: la registrazione "storica" della sua costruzione come elemento di rafforzamento della sua "verità" sarà un elemento decisivo in Fontenelle e vedremo più avanti assolutamente capitale in Voltaire.

Croyons nous que ces portraits et ces motifs soient exactement vrais ? y avons-nous la même foi qu'aux faits ? Non; nous savons fort bien que les Historiens les ont devines comme ils ont pu, et qu'il est presque impossible qu'ils aient devine tout-a-fait juste. Cependant nous ne trouvons point mauvais que les Historiens aient recherché cet embellissement qui ne sort point de la vraisemblance; et c'est à cause de cette vraisemblance que ce mélange de faux que nous reconnaissons qui peut être dans nos histoires, ne nous les fait pas regarder comme des Fables¹⁵⁵.

¹⁵⁵ B LE BOVYER DE FONTENELLE, *De l' Origine des Fables*, in ID., *Œuvres complètes*, A. Niderst, vol. 3 (Paris, 1989), 197, p. 5.

Al teatro Fontenelle dedica soprattutto le *Réflexions sur la poétique* pubblicate solo nel 1742 ma , come dichiara l'autore furono scritte almeno cinquanta anni prima (*Préface*, t.I,p.V): esse sono in realtà riflessioni sulla poesia drammatica e rappresentano l'ultima elaborazione del secolo che produsse la teoria classica del teatro anche se , bisogna subito dire, l'opera di Fontenelle possiede una sua specifica originalità. L'idea dello scritto è quella di scomporre il piacere che ci procura la rappresentazione teatrale, mostrandone, principi, cause e fonti . Si ravvisa fin dalle dichiarazioni d'intento iniziali di Fontenelle quella che sarà nella scritto la funzione decisiva dell'*esprit geometrique*, e la volontà dell'autore di avvalersi della prerogativa del principio cartesiano di produrre principi di ordine e chiarezza in tutte le regioni del sapere.

L'introduzione della *méthode* e la sua estensione ai diversi ambiti di conoscenza a garanzia del loro progresso determina l'applicazione di strumenti come il calcolo delle probabilità a materie morali e politiche¹⁵⁶. In questa prospettiva e a partire dal rapporto con Cartesio è possibile inquadrare la produzione critica e concettuale di Fontenelle rispetto alla questione del ruolo della storia ; proprio l'utilizzo esteso della cassetta degli attrezzi del metodo cartesiano per risolvere i guasti del mondo della

¹⁵⁶ Dalla constatazione che Fontenelle fu uno dei massimi teorici e divulgatori dell' estensione dello spirito geometrico oltre i limiti posti da Cartesio non ne fa un infedele seguace del cartesianesimo. Sul rapporto tra Cartesio e Fontenelle la critica ricopre tutto il ventaglio delle posizioni; per una ricostruzione genetica dell'evoluzione del pensiero di Fontenelle, cfr. G.LISSA, *Cartesianesimo e anticartesianesimo in Fontenelle*, Napoli,1971; A.NIDERST, *Fontenelle à la recherche de lui-même (1675-1702)*, Paris 1972 e M.T.Marcialis, *Fontenelle. Un filosofo mondano*, Sassari 1978. La questione della valutazione della maggiore minore aderenza di Fontenelle a Cartesio rispetto alla matematizzazione della morale è complicata dall'effetto della sovrapposizione di Cartesio e Newton, sovrapposizione che si prolunga lungo tutto il Settecento fino all'utilitarismo ottocentesco. Sull'influenza di Newton cfr. BRUNET, *L'introduction des théories de Newton en France au XVIIIe siècle*, Paris, 1931, gli studi di G.GUSDORF, *Introduction aux sciences humaines*, Paris, 1960 (tr. it. Bologna 1972) parte III cap I ; e *Les Principes de la pensée au siècle des lumières*, Paris, 1971, parte II, capp.I e II; per l' ambiente inglese vedere P. CASINI, *L'universo macchina*, Laterza, Roma-Bari 1969.

probabilità, determina la messa a punto di una nozione fondamentale come quella di verosimiglianza , in rapporto allo statuto della credenza e alla critica delle conoscenze acquisite a partire dal nesso abitudine- autorità¹⁵⁷. La difficoltà del reperimento di fonti obiettive e inasprita dalla nostra continua implicazione nel groviglio dei pregiudizi che precarizzano ogni nostro tentativo di ricerca del vero, per cui «non solo non possediamo i principi che portano al vero , ma ne abbiamo altri che si accordano assai bene con il falso ì»¹⁵⁸. Il problema iniziale posto dallo scritto è quello della possibilità del piacere indipendentemente dalle regole di costruzione della *pièce*: preso atto del grande successo ottenuto da *pièces* irregolari, sembra giustificabile l'opinione che esista un *art de plaire* superiore alle regole di composizione e di rappresentazione. Fontenelle intende ridurre questa magia alle misura della ragione: l'irregolarità dipende da una indefinita, cattiva e mancata formulazione delle regole; per definire il valore delle quali occorre identificare le fonti che le producono.

Nell'identificazione dell'esercizio poetico con un lavoro di dominio razionale del materiale refrattario , si gioca la restituzione di dignità filosofica e di affrancamento dall'insignificanza della poesia: il giudizio fontenelliano sul carattere edonistico e evasivo della poesia si capisce se lo si colloca entro la querelle che oppone nel Seicento sostenitori di Corneille e sostenitori di Racine e che si affianca alla più celebre *Querelle des Anciens et des Modernes*. Al di là dei fattori concomitanti che hanno

¹⁵⁷ Sulla riflessione di Fontenelle relativa alla storia , oltre agli studi di Marcialis, Hazard, Lissa e Niderst cfr. *Les tendances generales de Bayle et de Fontenelle*, in «Revue d'histoire de la philosophie », gennaio 1927, pp.50-68; J.R.CARRE, *La philosophie de Fontenelle ou le sourire de la raison*, Paris, 1932; P.MESNARD, *L'esprit cartésien*, cit., pp.273-80; G.PFLUG, «The Development of Historical Method in the Eighteenth Century», *History and Theory .Studies on Philosophy of History*, Beiheft 11; A. PIZZORUSSO, «Considerazioni sul “metodo” e sulla filosofia di Fontenelle», in *Saggi e ricerche di letteratura francese*, Feltrinelli, Milano, 1961, e dello stesso autore *Il ventaglio e il compasso*, Esi, Napoli, 1964; G.LISSA, *Fontenelle tra scetticismo e nuova critica*, Morano, Napoli, 1973.

¹⁵⁸ FONTELLE, *Histoire des oracles*, in *Œuvres de Fontenelle*, 8 voll. Paris 1790, vol.II, p. 316-7.

determinato la costruzione delle due parti in causa, Fontenelle prende a partito a sostegno di Corneille con motivazioni anche estetiche facendo della difesa del Cid l'occasione per la formulazione teorica della poetica drammatica e del rifiuto del teatro di Racine lo spunto per il conferimento della patente di insignificanza a tutta quella poetica che interpreta l'imitazione come adeguamento e compiacimento dello spettatore; l'imitazione naturale, tutta al presente uniformata alla psicologia dello spettatore e alla sua natura *pareisseuse* abdica per Fontenelle alla sua funzione teoretica che risiede non nella definizione di una tecnica e nel suo farsi veicolo di trasmissione di verità filosofiche ma nell'attingere ad una dimensione di universalità dell'uomo e della storia.

Nella discussione fontenelliana delle regole della tragedia assistiamo a quella permanenza di valori immaginativi e sensibili¹⁵⁹ che ci aiuta a capire come l'allargamento del campo del «normale» sia comprensibile nell'ottica di una impresa di costruzione dell'integrità e dell'autonomia della natura come il dato immutabile da opporre al progresso mutevole della scienza e delle epoche : il nemico comune dei geometrie dei filosofi non è dunque il sentimento, che viene definito nell'ambito della legittimità naturale del sensorio e come campo di fruizione e di formazione mondana , ma semmai il soprannaturale e l'ultramondano. L'irrazionale e il meraviglioso e il patetico che strutturano regimi di verità e falsità e del loro mélange, miscuglio, della loro emulsione.

Nel *Discours sur l'Églogue*, Fontenelle sottolinea il carattere fittizio, idealizzato dei pastori delle egloghe stabilendo una corrispondenza precisa tra caratterizzazioni delle egloghe e caratterizzazioni dello spettatore¹⁶⁰. La valutazione delle egloghe diventa il giudizio sulla loro capacità di suscitare piacere ma in una direzione rinnovata rispetto al classicismo. Nella poetica fontenelliana si registra quello spostamento del centro dell'estetica

¹⁵⁹ P.HAZARD, *La crise de la conscience européenne*, op.cit.

¹⁶⁰ Cfr. VOLTAIRE, *Discours sur l'Églogue* in *Œuvres*, cit., III.

dall'oggetto al soggetto che si realizza alla fine svuotando la poesia di qualsiasi valore conoscitivo e riconoscendo la priorità estetica alla rappresentazione del verosimile *notable* e piacevole rispetto alla rappresentazione del vero. La selezione del materiale naturale da rappresentare – che fa sì che, ad esempio, dalla vita dei pastori si eliminino gli aspetti di bassezza e di grossolanità delle occupazioni per presentare solo le azioni di quiete e tranquillità – chiarifica come da un lato l'immaginazione sia sensibile al *vrai*, e dall'altro, come la presentazione di una verità che tanto deve all'immaginazione sia fortemente rappresentativa e che riformuli in ambito estetico prima di tutto i vocabolari del vero e del falso, della storia e della finzione, risemantizzando anche la nozione di verosimiglianza aristotelica che viene per questa via, reimmessa fruttuosamente nel dibattito delle idee, a partire anche dalle contemporanee traduzioni seicentesche. Scrive infatti Fontenelle:

Il faut du vrai pour plaire a l'imagination; ma elle n'est pas difficile a contenter; il ne lui faut souvent qu'un demi vrai. Ne lui montrez que la moite d'une chose , mais montrez-la lui vivement, elle ne s'avisera pas que vous lui en cachiez l'autre, et vous la mènerez aussi loin que vous voudrez sur le pied que cette seule moite qu'elle voit est la chose toute entière¹⁶¹

Il *demi-vrai* è un punto di vista, è una collocazione nel mondo prima che una qualità dell'oggetto della vista. La definizione di questo punto di vista ci condurrà alla rottura dell'identità ragione- natura a partire da una duplice serie di questioni: da un lato, attraverso la sostituzione del vero con il verosimile , in una accezione particolare dell'ultimo termine, dall'altra nella distinzione strategica e avalutativa, tra piano del teatro e piano della storia-natura.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 58-59 e sgg.

Le vrai et le vraisemblable sont assez différents. Le vrai est tout ce qui est; le vrai-semblable , est ce que nous jugeons qui peut être , et nous en jugeons qui peut être , et nous en jugeons que par certaines idées qui résultent des nos expériences ordinaires. Ainsi ,le vrai a infiniment plus d'étendue que le vraisemblable , puisque le vraisemblable n'est qu'une petite portion du vrai, conforme a la plus part de nos expériences¹⁶².

¹⁶² Cfr. FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des mondes possibles* ,Paris, 1867.

CAPITOLO SECONDO

Tableau e visione prospettica

HISTOIRE, s.f: c'est le récit des faits donnés pour vrais; au contraire de la fable, qui est le récit des faits donnés pour faux. Il y a l'histoire des opinions, qui n'est guère que le recueil des erreurs humaines; l'histoire des Arts, peut-être la plus utile de toutes, quand elle joint la connaissance de l'invention & du progrès des Arts, la description de leur mécanisme; l'Histoire naturelle [221] improprement dite histoire, & qui est une partie essentielle de la Physique. L'histoire des événements se divise en sacrée & profane. L'histoire sacrée est une suite des opérations divines & miraculeuses, par lesquelles il a plu à Dieu de conduire autrefois la nation juive, & d'exercer aujourd'hui notre foi. Je ne toucherai point à cette matière respectable. Les premiers fondements de toute Histoire sont les récits des pères aux enfants, transmis ensuite d'une génération à une autre; ils ne sont que probables dans leur origine, & perdent un degré de probabilité à chaque génération. Avec le temps, la fable se grossit, & la vérité se perd: de-la vient que toutes les origines des peuples sont absurdes. Ainsi les Egyptiens avaient été gouvernés par les dieux pendant beaucoup de siècles; ils l'avaient été ensuite par des demi-dieux; enfin ils avaient eu des rois pendant onze mille trois cents quarante ans: & le soleil, dans cet espace de temps, avait changé quatre fois d'orient & de couchant.

Ci proponiamo di costruire una genealogia di quel « *récit des faits donnés pour vrais* » chiedendoci quali elementi concorrono a costruire quel “dato”. La mia ipotesi è che sia necessario capire la natura della collocazione del vero in ambito storico letterario e la sua dislocazione rispetto al falso e al verosimile. Gli ambiti in cui Voltaire riflette su verità e menzogna, su probabile e verosimile sono, oltre alle opere storiche e agli interventi programmatici di metodo, le forme narrative dell’epopea, del teatro e della tragedia. A mio parere, confrontando Voltaire questi ambiti e su questi aspetti specifici con alcuni dei suoi predecessori e contemporanei è possibile comprendere la sua impostazione del problema del rapporto tra fatto /evento storico e giudizio di verità dello spettatore. Voltaire paragona la storia ad una tragedia e ad un *tableau*: cosa significa? Nell’esaminare il modo fondamentalmente letterario in cui il Settecento ha approcciato i nodi complessi dell’operazione storica, la critica moderna ha “celebrato” questo periodo come una sorta di età d’oro prima della separazione della forma letteraria dalla sensibilità storica¹⁶³. Smith nelle sue letture sulla retorica e le *belles lettres*, annotate da uno studente tra il 1762 e il 1763, commenta:

*For what is it which constitutes the essential difference betwixt a historical poem and a history? It is no more than this than the one is in prose et the other in verse*¹⁶⁴.

¹⁶³ Cfr. S. GEARHART, *The Open Boundary of History and Fiction: A Critical Approach to the French Enlightenment*, Princeton University Press, Princeton 1984, e L. BRAUDY, *Narrative Form in History and Fiction: Hume, Fielding and Gibbon*, Princeton University Press, Princeton, 1970; H. WHITE, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1973.

¹⁶⁴ J. ADDISON, *Lectures on Rethoric and Belles Lettres*, J.C. Bryce, *The Glasgow Edition of the Works of Adam Smith*, IV, Oxford, 1983., p.117.

Il problema che si pone è quello di riconcettualizzare la questione della relazione tra storia e retorica, e tra certezza e finzione nel linguaggio dell'Illuminismo: gli storici del settecento interpretano il rapporto tra storia e letteratura in senso dinamico, di relazionalità dinamica - la storia narrativa - più che nei termini di un riferimento generale. La storia era concepita in questo periodo come una forma di spettacolo destinato a eccitare l'immaginazione e stimolare la sensibilità. Scrive Joseph Addison :

*He describe everthig in so lively a manner, that is whole History i san admirable Picture, and touches on such proper Circumstances in every Story, that his Reader becomes a kind of Spectator, and feels in himself all the Vanity of Passions, which are correspondent to the several Parts of the Relation*¹⁶⁵.

La visione spettacolare della storia dello scrittore e del lettore non converge mai , e la non convergenza incrementa la distanza tra chi osserva la storia e l'attore della storia stessa. Questa doppia distanza viene spesso registrata come ironia; l'ironia dell'Illuminismo costituisce una tappa essenziale nell'evoluzione della nozione¹⁶⁶. Quale che sia la sua forma, il dato rilevante è che essa richiede sempre la partecipazione di un lettore- ascoltatore- spettatore che concorra a contrarre un patto di illusione realista con l'autore¹⁶⁷. L'idea che narrative del passato , di rappresentazioni narrative del passato, generino l'illusione di una coscienza collettiva e condivisa capace di apprendere struttura e processo del mondo è un tratto saliente

¹⁶⁵ J.ADDISON, *The Spectator*, ed. Donald F.Bond,5 vols; Oxford 1965, III, 574.

¹⁶⁶ Cfr. Articolo «Ironie» del *Dictionnaire Européen des Lumières*, op.cit.

¹⁶⁷ Cfr. E. BEHLER, *Ironie et modernité*, PUF, Paris, 1997. N. D. KNOX, *The World Irony and its context: 1500-1755*, Durham, North Carolina , 1961, M. YAARI, *Ironie paradoxale et ironie poétique*, Birmigham, Alabama, 1988.

della immaginazione storica secondo l'interpretazione di Hayden White¹⁶⁸. L'idea illuminista del presente come un'età più illuminata della precedente rende letterale questa illusione di coscienza collettiva, alla quale appartiene però una forte idea di discontinuità rispetto al passato piuttosto che quella di un'immediata compenetrazione del passato nel presente¹⁶⁹. Nel '700 gli intellettuali guardano alla storia innanzitutto come al campo delle questioni cognitive che si riferiscono alla natura e al valori di tutti i dati di fatto¹⁷⁰. Molti scettici e pirronisti¹⁷¹, animati da principi libertini e anti-religiosi, revocavano in dubbio l'utilità e la possibilità stessa della conoscenza storica; il *Dictionnaire historique et critique* di Bayle (1697) ha il grande merito di riabilitare la storia come campo discreto di conoscenza capace di costruire verità lo statuto epistemologico delle quali non può essere

¹⁶⁸ H. WHITE, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1987.

¹⁶⁹ Sullo "storicismo" Meinecke, facciamo riferimento ai contributi fondamentali di F. TESSITORE, in particolare il suo *Friedrich Meinecke storico delle idee*, Le Monnier, Firenze 1969.

¹⁷⁰ Cfr. R. ARON, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1948; *Dimensions de la conscience historique*, Plon, Paris, 1961-1964. B. BINOCHE, *Le trois sources des philosophies de l'Histoire (1764-1798)*, PUF, Paris, 1994; CASSIRER, *La philosophie des lumières*, Fayard, Paris, 1966; J. DAGEN, *L'histoire de l'esprit dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet*, Klincksieck, Paris, 1977; J. DEPRUN, *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIIIe siècle*, Vrin, Paris, 1979; W. DILTHEY, *Critique de la raison historique. Introduction aux sciences de l'esprit*, in *Œuvres*, t.1, Le Cerf, Paris, 1992; *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, in *Œuvres*, t. 3 Le Cerf, Paris, 1988. Foucault, M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966. J. GOULEMOT, *Discours, histoire et révolutions. Représentations de l'histoire et discours sur les révolutions de l'Âge classique au Lumières*, UGE, Paris, 1975, reed. *Le règne de l'histoire. Discours historiques et révolutions*, XVIIe- XVIIIe siècle, Paris, Albin Michel, 1996. M. GUEROULT, *Philosophie de l'histoire de la philosophie*, Aubier, Paris, 1979. H. GUNTHER, *Le Temps de l'histoire. Expérience du monde et catégories temporelles en philosophie de l'histoire de Saint Augustin à Petrarque, de Dante à Rousseau*, Paris, éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1996. L. MERCIER, *La réhabilitation de la nature humaine (1700-1750)*, La Balance, Paris, 1960; H. VYVERBERG, *Historical Pessimism in the French Enlightenment*, Harvard Univ. Press, 1958.

¹⁷¹ R. POPKIN, *The History of Scepticism from Erasmus to Descartes*, California, 1979; B. BARRETT-KREIGEL, *La défaite de l'érudition*, Paris, 1988.

determinato dalla metodologia cartesiana¹⁷². L'opera di Voltaire contrassegna una fase di intensa rielaborazione del campo storico e marca la torsione dalla ricostruzione storica alla narrazione storica, dalle preoccupazioni di legittimità ontologica della storia alla interpretazione epistemologica e antropologica della conoscenza storica¹⁷³. Il soggetto storico godeva di scarso *appeal* presso gli editori stessi dell' *Encyclopédie*: Diderot e d'Alembert dispongono a prefazione della loro opera una tavola dell'umana conoscenza (1751) che colloca l' *histoire* (sacra, ecclesiastica e civile) nella sezione tassonomica che fa capo a *memoire*, assieme alla storia naturale, le arti e i *crafts*. La favola separa la storia dalla più avanzata categoria di *raison*, sotto la quale sono raggruppate la filosofia e le scienze matematiche, degradando così implicitamente la sua dignità cognitiva e la sua funzione epistemologica.

La *Histoire de France* di Mezeray (1643-1651) e quella di Daniel del 1713 si dispongono all'inizio e alla fine del regno personale di Louis XIV.: la storia di Daniel annuncia l'ambizione di superare il pirronismo e di produrre 'un tissu et une suite des faits véritables' e l'intenzione di includere nella narrazione 'les Coutumes, les Usages, les Loix, la Jurisprudence, la maniere du Gouvernement Civile et Militaire'¹⁷⁴.

Nell'interpretazione della O'Brien, la soluzione voltairiana alla debolezza della storia nazionale e alla sottovalutazione della storia fu quella di realizzare un rapprochement tra la storia e la letteratura¹⁷⁵: Voltaire pensava e interpretava le sue tragedie e le sue opere poetiche in accordo ai principi

¹⁷² H.MASON, *Pierre Bayle and Voltaire*, Oxford, 1963.

¹⁷³ G.PFLÜG, «The Development of Historical Method in the Eighteenth Century», *History and Theory*, 11 Beiheft (1971), 1-23.

¹⁷⁴ G. DANIEL, *Histoire de France depuis l'Etablissement de la monarchie Française dans les Gaules* (3 vols.; Paris, 1713), vol. I, 1.

¹⁷⁵ K. O'BRIEN, *Narratives of Enlightenment: Cosmopolitan History from Voltaire to Gibbon*, Cambridge University Press, 1997.

L'uso combinato della critica letteraria e con le metodologie della "intellectual history" serve all'autrice per analizzare l'uso politico della narrazione nel contesto degli Illuminismi europei.

neoclassici del criticismo, elaborati alla fine del secolo XVIII¹⁷⁶ e concettualizzava le sua storia nella stessa maniera. Aveva importato dalla teoria classica la nozione di *vraisemblance*: la nozione estetico-morale di *vraisemblance* – assieme al suo correlato tecnologico-compositivo della *bienseance* – riveste il determinante ruolo strategico di riconciliare le istanze narrative e cognitive della storia , e la funzione critica di selezione e rilevazione della potenziale inconsistenza delle fonti e delle narrazioni costruite su di esse. Come la poesia , la storia è un elemento di civilizzazione e di produzione di *standards* culturali, di armonizzazione sociale morale di produzione di valore estetico condiviso. La mia impressione è che le analogie definiscano delle forme di oggettività e di effetti di verità che Voltaire attribuisce all’esperienza storica e in particolare a quel tipo di esperienza storica che è quella del pubblico illuminista: la moralizzazione del giudizio storico: e a partire dalla stesura del *Siècle de Louis XIV* che Voltaire inaugura la storia moderna come storia del giudizio storico. Il *Siècle* marca il segni di un’evoluzione specifica nella storiografia francese , per le qualità e i limiti nuovi del genere e delle figure categoriali e di pensiero che definiscono l’impresa , e per gli usi che stabiliscono lo statuto epistemologico dei fatti e l’autenticità del discorso che li dispone .Voltaire «brosse» un “tableau”:

[...] *Desormais, l’histoire se suffit a elle-même, par son objet qui est le devenir des hommes vivant en société*¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Cfr. N. BOILEAU, *L’Art poétique* (1674), R. LE BOSSU, *Traité du poème epique* 1675 e D BOUHOURS, *La Manière de bien penser dans les ouvrages de l’esprit*, Paris, 1687; lo studio classico di R. BRAY, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927; vedere anche G. POCOOCK, *Boileau and Nature of Neoclassicism*, Cambridge, 1980.

¹⁷⁷ C. MERVAUD, «Diversion par le temps», in *Voltaire en son temps*, edizione a cura di R. POMEAU, t.3, *De la cour au jardin*, Oxford , 1991, p.62-63.

Il carattere estetico della riforma della storiografia è già manifestamente chiaro nella prefazione di Garnier alla popolare *Histoire de France* dell'ex-gesuita abate Paul-François Velly (1709-1759). Come sottolinea Ariès, la storia di Francia, dal XV al XIX secolo, non è una serie di episodi le cui relazioni reciproche e la loro importanza relative sono sono soggette alla periodica revisione e scrutinio di studiosi, critici e filosofi. È una storia di Francia che ha come temi e soggetti opere e tragedie, ciascuna reinterpretata da ogni artista secondo il proprio linguaggio e stile¹⁷⁸.

Per Garnier si tratta di riavvolgere la storia dal punto di vista estetico, dando ad essa la forma di una narrazione letteraria; il suo proposito è una chiara eco dell'affermazione di Aristotele: un fatto è un evento qualunque, del quale si possono non conoscere cause e relazioni. Un' azione, invece, ha un inizio, un centro e una fine. Garnier critica gli storici precedenti per aver sempre lavorato su fatti irrelati, isolati, disposti cronologicamente. Lo storico deve illuminare da un punto di vista il materiale, in modo che il lettore possa a partire da esso abbracciare tutta la sequenza dei fatti¹⁷⁹. La ricorrente comparazione tra la narrazione storica e la *peinture d'histoire*, e le allusioni alla necessità di una prospettiva ordinante la visione sono caratteristiche della riflessione storica del diciottesimo secolo. Il cambio di passo che si chiede alla storiografia è una rivoluzione come quella operata in campo pittorico dall'invenzione del modello prospettico. Invece di essere posto in relazione immediata con l'oggetto della narrazione, il lettore, non diversamente dal narratore, era messo a distanza, così che esso gli apparisse come se fosse situato in un contesto o in uno spazio chiuso dal quale potesse osservarlo come da una finestra. La narrazione veniva ad assumere le caratteristiche di una pittura o di un *tableau*, che potesse essere abbracciato da sguardi e visioni simultanei e similari, nelle quali l'occhio si muoveva come su una tela.

¹⁷⁸ P. ARIÈS, *Le Temps de l'histoire*, Monaco, 1954, p.194.

¹⁷⁹ J.GARNIER, *Histoire De France Avant Clovis: Pour Servir d'introduction à celle de De Mm. Vely*, Paris, 1770, I, XXII-XXV.

Invece di seguire una sequenza di eventi, il lettore era l'anticipatore dell'intera storia, in modo che ogni evento che era narrato trovava la sua giusta collocazione dal punto di vista in cui egli era collocato. L'azione progressiva era stabilita dalla stazionaria secondo il linguaggio delle arti visive utilizzato da Lessing¹⁸⁰. Allo stesso tempo, occupano la posizione dal quale la narrazione era stata concepita per essere vista, il lettore, come lo spettatore, poteva percepire dettagli e relazioni di gruppi di fatti e figure con l'azione principale. Lettore e spettatore sono i doppi del testimone oculare: il rapporto tra *tableau* e *temoignage*, tra verità autoptica e verità prospettica

Instead of being placed in immediate relation to the object of narration, the reader, like the narrator, was to be placed at a distance from it, so it appeared to him as if it were situated in a framed and closed space upon which he could look out, as through a window. As it was unfolded, the narrative would assume the characteristics of a painting or tableau which could be embraced in a simultaneous vision similar to that enjoyed by the eye as it moves over the canvas.¹⁸¹

All'interno della scrittura storiografica di Voltaire, l'atto della testimonianza il fatto cioè di citare dei testimoni oculari nella narrazione della storia, è l'uso frequente della metafora del quadro definiscono la verosimiglianza del resoconto/racconto storico e il grado di certezza dei fatti secondo criteri prospettici (o a-prospettici come vedremo) e della esperienza reale, empirica degli attori spettatori storici. Voltaire formula i criteri

¹⁸⁰L.GOSSMAN, *Between History and Literature*, Harvard University Press, 1990, p.238.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 243.

dell'oggettività storica: nel XVIII secolo la rappresentazione artistica fornisce delle immagini fedeli dei fenomeni naturali. L'ideale di purezza autoptica di Voltaire (- immaginazione – entusiasmo + senso comune + emulation + gout) è affine a quello che descrive Daston come momento di formazione dell'oggettività: l'oggettività a-prospettica, un "ideale" appunto che tende ad eliminare le idiosincrasie individuali e i particolarismi etici del singolo nella comunicazione e nella ricezione dei fatti. Scrive ancora la Daston :

A perspectival objectivity was the ethos of the interchangeable and therefore featureless observer – unmarked by nationality, by sensory dullness or acuity, by religion or tradition ; by quirky apparatus , by colorful writing style , or by any other idiosyncrasy that might interfere with the communication, comparison and accumulation of results¹⁸².

Il punto per noi interessante è che l'ideale a-prospettico non punta tanto alla soppressione dei giudizi e delle interpretazioni quanto a codificare uno statuto autentico dei fatti che è considerato come funzione della modalità di trasmissione dei fatti stessi.

Indeed , the essence of a-perspectival objectivity is communicability, narrowing the range of genuine knowledge to coincide with that of public knowledge.¹⁸³

¹⁸² L.DASTON, «Objectivity and the escape from perspective», *Social Studies of science* 22, (1992), p. 597-619), p. 609.

¹⁸³ *Ibidem*.

Il punto è per Voltaire dissodare il campo storiografico, un terreno stratificato da millenari e millenaristici depositi annalistici, agiografici, memorialistici, per estrarne questa verità pubblica, ad *usum publicum*, questa opinione estremamente probabile e condivisa e comune sul passato e questa educazione critica e illuminista al presente che definiamo storia. Educare il sovrano ed educare lo spettatore a beneficio di quel lettore universale che costituisce il fine della medesima impresa conoscitiva e artistica e letteraria. L'intuizione fondamentale di Voltaire è proprio quella che l'elemento di collocazione primo entro una secolarizzazione, per molti versi ancora incompiuta, diventa proprio quello di pensare alla-relazione tra statuto epistemologico dei fatti e la loro forma di presentazione.

*Quand on contredit la voix publique, il faut avoir été
témoin, et témoin éclairé, ou prouver ce qu'on avance*

184.

Nell'atto di « *prouver ce qu'on avance* », le analisi , i ragionamenti, i giudizi dello storico, costituiscono le prove e restano distinte dalla testimonianza dalle conoscenze che apporta, tanto più che la certezza di esse appartiene all'esperienza individuale - «*il faut avoir été témoin*» - inaccessibile agli altri. Voltaire percepisce e stabilisce in modo strategico la distinzione tra la conoscenza storica che deriva dalla testimonianza , vale a dire la verità storica secondo la prospettiva individuale, e le conoscenze storiche stabilite dalla sua ricostruzione narrativa. Questa distinzione corrisponde esattamente a quella che da Voltaire negli articoli « *Verité* » del *Dictionnaire* e « *Histoire* » dell'*Encyclopedie* tra « *vérités historiques qui ne sont que des probabilités et celle d'un homme , qui ayant vu la chose, peut se vanter d'avoir une espèce de certitude* ». La questione centrale sembra quella di tentare di stabilire questa *adequatio* tra il racconto dello storico e la voce pubblica.

¹⁸⁴ VOLTAIRE, *OH*, cit.p.854.

All'incrocio tra *vrai* e *vraisemblable* c'è la « *histoire véritable* » come « *histoire des mœurs* ». « *Avec les apparences du réalisme l'art classique aboutissait à l'idéalisme* »¹⁸⁵: con questa assunzione e di principio Rene Bray chiude la sezione in cui tratta il macro-concetto, il concetto-grappolo della *vrai-semblance* mettendo a problema quello che già Aristotele aveva avvertito come tale quando registrava la difficile convivenza del principio di idealizzazione con quello di identificazione. L'idea è che la preminenza del concetto di verosimile e la sua collocazione privilegiata come posta in gioco definitiva dell'elaborazione neoclassica¹⁸⁶ abbia di fatto impedito di cogliere che la *vraisemblance* emerge come concetto in relazione a due elementi criticità: il primo, retorico, riguarda gradi di credibilità dell'artefatto drammatico-narrativo, come sua capacità interna di «*émouvoir*» emozioni e passioni, l'altro è l'utilizzo della *mimesis* aristotelica per legittimare la rappresentazione. In relazione al primo punto *vraisemblable* è associato al termine *vrai* e assume il significato di simile al vero ; in relazione al secondo termine *vraisemblance* è opposta a *vrai* e assume un grado epistemologico alternativo e superiore. Attiene ad un ordine delle cose specifico e di più ampia applicazione. Il *Siècle* marca il segno di un'evoluzione specifica nella storiografia francese, per le qualità e i limiti nuovi del genere e delle figure categoriali e di pensiero che definiscono l'impresa, e per gli usi che stabiliscono lo statuto epistemologico dei fatti e l'autenticità del discorso che li dispone.

*La plupart de nos historiens n'étaient à leurs lecteurs
que ces combats et ces prodiges de courage et de*

¹⁸⁵ R.BRAY, *op.cit.*, p. 214.

¹⁸⁶ Una formulazione decisiva della teoria della *vraisemblance* all'interno della narrativa storiografica si deve a quella che fornisce J. GENETTE nell'intervento «*Vraisemblance et motivation*» in *Figures II*, Paris, 1969 ; vedere anche J PALMER, «The Function of "vraisemblable" in the French Aesthetic Theory», *French Studies*, 29, 1975, 15-26, K.VARGA, «Problèmes de terminologie, problèmes de poétique» in *Critique et création littéraire en France au XVIIIe siècle*.

politique, mais qui saurait quels ressorts honteux il fallait faire jouer, dans quelles misères on était obligé de plonger les peuples, et a quelles bassesses on était réduit, verrait la gloire des héros de ce temps là avec plus de pitié que d'admiration. On en peut juger par les seuls traits que rapporte Gourville, homme attaché a Monsieur le prince. Il avoue que lui-même, pour lui procurer de l'argent, vola celui d'une recette, et qu'il alla prendre dans son logis un directeur des postes, qui il fit payer une rançon; et il rapporte ces violences comme des choses ordinaires¹⁸⁷.

Voltaire distingue dunque tra la conoscenza che deriva dalla testimonianza (verità storica prospettica) e la conoscenza storica derivante dal *récit*. Abbiamo visto che le verità storiche, sottoposte come sono all'errore e al decadimento dovuto alla trasmissione, non costituiscano che delle probabilità mentre quelle veicolate dalla testimonianza di "un uomo che avendo visto la cosa la riferisce", costituiscano una specie di certezza. Perché diventino verità storica è necessaria la loro iscrizione nel *tableau*, inteso come *récit* anacronico: solo in esso si realizza quella sorta di *adaequatio* tra racconto dello storico e *voix publique*. La « *vérité générale*», costruita sul plesso coordinato di giudizio pubblico –lettura/visione collettiva -visione morale) stabilita nell'interpretazione dell'evento; la verità prospettica individuale, immediata della storia resta estrema alla comprensione generale. Nella *Histoire de Charles XII*, nel « *Discours* » che la precede Voltaire afferma: « *on n'a pas avancé un seul fait sur lequel on n'a consulté des témoins oculaires et irréprochables* »¹⁸⁸. In questo modo, Voltaire segnala al lettore l'iscrizione degli eventi e degli attori del racconto nel solco dell'esperienza empirica degli individui, sulla loro presenza nel

¹⁸⁷ VOLTAIRE, *OH*, cit., p.663.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p.53.

momento dell'evento e di conseguenza, indica come le verità storiche e le conoscenze storiche si situino al livello della prospettiva individuale. Citando i testimoni all'interno del testo, fonda la autenticità dei fatti sul criterio delle loro percezioni originali e costruisce un modello della comunicazione dei fatti che passa da un individuo all'altro senza attraversare il medium della *vox publique*. Questa prospettiva individuale (conoscenza dettagli- autenticità autoptica dei fatti- attestazione oculare di verità contro l'accusa di inverosimiglianza) e riprodotta dalle tecniche narrative dello storico. Il modello prospettico diventa (aderenza al principio della prospettiva che limita le conoscenze vere e certe dei fatti all'esperienza empirica degli osservatori originali; Voltaire stesso è sensibile ai limiti del modello prospettico nella riproduzione del materiale storico.

Je crois qu'il faut désespérer de savoir jamais tous les détails au juste. Les juges qui interrogent des témoins ne connaissent jamais toutes les circonstances d'une affaire, a plus forte raison , un historien, quel qu'il soit , les ignore-t-il; c'est bien assez qu'on puisse constater les grands événements et se former une connaissance générale des moeurs des hommes. Voilà ce qu'il y a de plus important , et heureusement c'est qu'on peut les plus aisément connaître; pourvu que les grandes figures du tableau sont dessinées avec vérité et fortement prononcées ,il importe peu que les autres soient vues toutes entières. Les règles de la perspective ne le permettent pas; la perspective e de l'histoire ne souffre guère non plus que nous connaissons les petits détails¹⁸⁹.

¹⁸⁹VOLTAIRE al *Journal des savants* (c.15 fevrier 1742), *Correspondence, Œuvres complètes de Voltaire* , Genève, Bambery, Oxford, (1968-), t.85, D2593.

Le regole prospettiche che presiedono alla composizione del *tableau* determinano le regole di scrittura della storia. Esse impongono dei limiti epistemologici alla conoscenza possibile e agli oggetti che lo storico può rappresentare scrivendo. Inversamente, la scrittura della storia si elabora secondo la metafora del *tableau*. Più che di una metafora, si tratta di una forma iconologica¹⁹⁰ che si applica, in modo successivo, alla redazione, all'oggetto, all'organizzazione e alla ricezione della storia scritta. Dalle riflessioni precedenti emergono due tendenze opposte. In un primo momento la prospettiva si enuncia e si qualifica come composizione delle regole della scrittura della storia: impone limiti epistemologici in ordine alla apprensione, ricezione trasmissione comunicazione valutazione del fatto storico alle conoscenze e agli oggetti storici. La scrittura della storia si concepisce e si elabora essenzialmente secondo la metafora del quadro. Più che una metafora si tratta di una figura iconologica che si applica successivamente (in ordine di successione) alla redazione, all'oggetto, all'organizzazione e alla ricezione della storia scritta. L'opera storica è un quadro. Dietro i limiti epistemologici posti dall'identificazione della certezza dei fatti con l'esperienza empirica di un testimone riposa questo dispositivo iconologico e retorico che lega l'atto della scrittura della storia all'atto della pittura, e l'oggetto della storia, la sua organizzazione all'immagine del quadro. La preponderanza di questa figura nella storiografia di Voltaire impone queste «*règles de la perspective*».

¹⁹⁰ Cfr. M.A.HOLLY, *Iconografia e iconologia*, Jaca Book, Milano, 1993, dove si legge, a pag. 31: «L' iconografia descrive le forme di un'opera d'arte e ne identifica i contenuti [...], l'iconologia invece interpreta e analizza l'opera d'arte dal punto di vista genetico. L'iconologia è la disciplina che studia le forme in quanto portatrici di significato [...] Secondo le parole di Panofsky "la differenza tra iconografia e iconologia, è una differenza non tanto di oggetto quanto di procedura [...] la quale procedura ipso facto come tutte le procedure genera un altro genere di oggetto».

On ne s'attachera, dans cette histoire, qu'à ce qui mérite l'attention de tous les temps, à ce qui peut peindre le génie et le moeurs des hommes, à ce qui peut servir d'instruction et conseiller l'amour de la vertu, des arts et de la patrie.

Je pense en histoire comme partout ailleurs: supprimit orator quae rusticus edit inepte. Lorsque je travaille à l'histoire du siècle de Louis 14, je me mets à la place d'un hambourgeois, et d'un portugais et je me dis à moi même, voyons ce qui m'intéresserait si j'étais né à Lisbonne ou sur les côtes de la mer germanique. Je veux faire un tableau, il ne faut donc pas le charger de trop de figures.

« *Se mettre à la place* »: lo sforzo è quello immaginarsi nella prospettiva universale nella quale il campo delle conoscenze autentiche coincida con il campo delle conoscenze pubbliche, mirando a costruire storicamente una prospettiva universale che superi le prospettive individuali e le idiosincrasie dello sguardo prospettico e particolaristico. L'espressione più radicalmente avanzata della demolizione della certezza storica come esperienza originale della prospettiva individuale, si trova in una lettera a Michel Lambert dove Voltaire espone una relazione dei fatti molto vicina alla definizione dell'oggettività meccanica che insiste sulla soppressione/assorbimento dell'individuo nella trasmissione dei fatti; vantando l'utilità del *Siècle*, Voltaire dichiara che « *l'auteur disparaît absolument pour ne laisser voir qu'un siècle illustre dans tous les genres, qui doit rendre la France respectable à tous les nations étrangères* ». ¹⁹¹ Interessante come la verità rimanga sempre definita secondo una determinazione esterna e “retrograda”, una posterità: ci muoviamo nell'ordine di una consequenzialità stabilita a partire dalla ricezione. Si può parlare in questo

¹⁹¹ VOLTAIRE, *Correspondence Complete*, op.cit., D4494.

sensò di una edificazione voltairiana di una vera e propria storiografia degli effetti.

CAPITOLO TERZO

Voltaire e Malebranche: la malattia dell'immaginazione

Il confronto con Malebranche è centrale per comprendere la statuto dell'immaginazione in Voltaire e le leggi della sua degenerazione. Quello che Voltaire ingaggia lungo tutto il suo itinerario filosofico con Malebranche è un percorso carsico e pieno di smottamenti, controverso e problematico; ma è lungo questa via accidentata che Voltaire elabora però un suo originale approccio ad un determinismo deista che costituisce l'ossatura e il sistema di nodi che sorreggono il suo impianto morale e metafisico. Importanti indicazioni sulla posizione filosofica di partenza di Voltaire possono essere ritrovate in due lettere sulle quali Pomeau richiama all'attenzione. La prima è una lettera di Bolinbroke del 1724 nella quale sprona il giovane Voltaire a leggere Locke invece di poeti come Descartes e Malebranche¹⁹². In quegli anni Voltaire legge *La Recherche de la vérité*, come dimostra una lettera del 1738, lettera nella quale peraltro Voltaire enfatizza il rifiuto da parte di Malebranche il concetto di idee innate; mentre nelle tredicesima delle *Lettres philosophiques* del 1734 aveva sostenuto la posizione contraria del filosofo. È ancora un passaggio del *Traité de Métaphysique*, sempre del 1734 che avvalora la posizione di Malebranche come un sostenitore dell'innatismo. A partire da questo momento Voltaire accelera l'elaborazione di una dottrina deterministica basata sul carattere

¹⁹² Indicazioni di metodo preziose vengono da I. W. ALE, «Voltaire and metaphysics», *Philosophy*, 1944; J. DEPRUN, «Le Dictionnaire philosophique et Malebranche», *Annales de la Faculté des Lettres d'Aix*, 40, 1966, 73-78; O. WADE, *The Intellectual Development of Voltaire*, Princeton, 1969, (per la sezione che si occupa di Malebranche, vedere pp. 711-19; per Spinoza, pp. 693-711). Troviamo riferimenti alla filosofia di Malebranche, in relazione a Spinoza, in H. T. MASON, *Pierre Bayle and Voltaire*, Oxford, 1963. Per l'inquadramento generale dell'esame dell'influenza di Spinoza sul pensiero di Voltaire, che risulta significativo dal 1770, e più ampiamente sulla filosofia illuminista precedente la Rivoluzione, decisivo e suggestivo il volume di P. VERNIÈRE, *Spinoza et la pensée française avant la Révolution*, Paris, 1954.

involontario della formazione delle idee. Nel quarto capitolo de *La métaphysique de Newton*, intitolato “*De la liberté dans l’homme*”, Voltaire prova a definire il rapporto tra idee e volontà umana:

*Tout a sa cause: ta volonté en a donc une. On ne peut donc vouloir qu'en conséquence de la dernière idole qu'on a reçue. Personne ne peut savoir quelle idée il aura dans un moment: donc personne n'est le maître de ses idées, donc personne n'est le maître de vouloir et de ne pas vouloir*¹⁹³.

Il carattere di necessità delle nostre idee, « *horribiles difficultés* »¹⁹⁴, asserisce nelle interpolazioni del capitolo quarto dell’edizione del 1756. Questo capitolo intitolato « *Doutes sur la liberté qu’on nomme indifférence*» costituisce un’affermazione positiva del determinismo¹⁹⁵. Voltaire continua a utilizzare il termine *liberté* equivocando la formula lockiana « *liberté est le pouvoir d’agir* » al fine di stemperare la sua

¹⁹³ VOLTAIRE, *Œuvres*, XXI, p. 415.

¹⁹⁴ ID., *Œuvres*, XXII, p.416.

¹⁹⁵ ID., *Œuvres*, XXII, 417 n.418.

dottrina deterministica¹⁹⁶. Riutilizza questo argomento anche per rendere conto dell'occorrenza involontaria e necessaria delle idee nel sonno e nei sogni. Il punto elaborato nell'articolo « *Songes* » del *Dictionnaire philosophique*, ripreso nella *Métaphysique de Newton*:

*Les hommes reçoivent et combinent des idées dans
leur sommeil. On ne peut pas dire qu'ils soient libres*

¹⁹⁶ Nel capitolo XXI del secondo libro del *Saggio sull'intelletto umano*, Locke sviluppa la sua concezione della libertà; la sua logica e radicalmente opposta a quella del determinismo. L'idea espressa al § 47 e quella che attesta la capacità umana di decidere e deliberare, differendo, sospendendo il giudizio e l'azione del suo giudizio, a ritardarla, a comparare tra loro le differenti opzioni che si propongono ad essa e nomina questa capacità scettica la vera libertà dell'uomo, quella si sottrarsi temporaneamente alla pressione della persistenza dei desideri. La capacità umana per eccellenza è quella di situare la propria libertà rispetto agli oggetti individuati dalla volontà. L'anima ha il potere di sospendere la realizzazione di questo o quello dei suoi desideri. Essa è di conseguenza libera di considerarli tutti, uno dopo l'altro, di esaminarne gli oggetti, di osservarli da tutti i lati, di compararli: è in ciò che consiste la libertà dell'uomo ed è dal cattivo uso che se ne fa che deriva tutta questa diversità di errori e di colpe in cui precipitiamo durante la nostra condotta di vita. La libertà non è un potere di indeterminazione ma una capacità di aggiornamento del desiderio e della decisione, una facoltà di modificare la determinazione finalistica della volontà e dell'azione. È al Locke che definisce l'uomo come un animale un essere vivente, che vive in uno stato perpetuo di inquietudine che si riferisce Voltaire nella XXV delle *Lettres philosophiques*; un animale però pur sempre capace appunto di sospendere il proprio desiderio di intercalarlo in una serie di cause esterne che agiscono su di lui. L'uomo è libero due volte: nella capacità di errore e nel giudizio e nella capacità di scelta. Nel *Traité de métaphysique*, Voltaire assume il punto di vista lockiano. Il concetto di libertà si riduce allora a quello di potere, un potere delimitato dalla nostra capacità fisica di agire su esseri e cose. Per Voltaire, che segue Locke contro Cartesio, l'azione è verificata dall'esperienza, e agisce dal corpo sul pensiero, dal fisico sul morale e sull'anima, il cui statuto sfugge all'investigazione. Le intermittenze della libertà esigono un'azione continuata sulla volontà, un suo *accoutumement* alla riflessione. Vedi p.189-91: «La liberté est dans le pouvoir de se déterminer soi-même à faire ce qui lui paraît bon (...) Faire ce qui fait plaisir c'est être libre». Nel secondo *Discours en vers sur l'homme* («De la Liberté») Voltaire definisce lockianamente la libertà come potere di fare ciò che si vuole. La mia libertà consiste nel non fare una cattiva azione quando la mia mente la di pingere necessariamente come cattiva, nel soggiogare una passione, quando la mia mente mi fa sentire il pericolo di ciò. Ma non siamo affatto più liberi quando freniamo i nostri desideri che quando cediamo loro, non facciamo altro che seguire la serie delle *chaînes invisibles* di idee necessarie (*Le Philosophe ignorant*, 1776).

*alors. N'est-ce pas une nouvelle preuve qu'on peut avoir des idées sans être libre?*¹⁹⁷

Fino al momento dell'elaborazione dell'articolo «Imagination» per l'*Encyclopédie*, commissionato nel 1756, pubblicato nel 1765, ma completato presumibilmente nel 1758¹⁹⁸, la dottrina delle idee rimane caratterizzata in senso malebrancheano.

Scrive Voltaire:

S'il est incontestable que des idées suivies se forment dans nous, malgré nous, pendant notre sommeil, qui nous assurera qu'elles ne sont pas produites de même dans la veille?

E conclude :

*Si le P. Malebranche s'en était tenu a dire que toutes les idées sont données de Dieu, aurait-on pu le combattre?*¹⁹⁹

A partire dal *Dictionnaire*, come l'articolo « *Idee* » del 1765 mostra, Voltaire accetta, ma con riserva, le indicazioni di massima della filosofia di Malebranche :

Vous seriez donc de l'avis de Malebranche, qui disait que nous voyons tout en Dieu? Je suis bien sur au

¹⁹⁷ MALEBRANCHE, *Œuvres*, XXII, 417.

¹⁹⁸ Cfr. *Correspondence*, D.7768 (26 June 1758). In questa lettera Voltaire scrive a Diderot. «*Pour moi j'ai dit si insolemment la verite dans les articles histoire, idolatrie et imagination, que je vous prie de ne pas donner sous mon nom a l'examen.*»

¹⁹⁹ MALEBRANCHE, *Œuvres*, XIX, 429.

*moins que, si nous ne voyons pas les choses en Dieu même, nous les voyons par son action toute-puissante*²⁰⁰.

Ne *Le Philosophe ignorant* del 1766, si registra una qualche oscillazione del movimento di Voltaire:

*Certes, il y avait quelque chose de sublime dans ce Malebranche, qui osait prétendre que nous voyons tout dans Dieu même. Mais n'y avait-il rien de sublime dans les stoïciennes, qui pensaient que c'est Dieu qui agit en nous, et que nous possédons un rayon de sa substance? Entre le rêve de Malebranche et le rêve des stoïciennes, ou est la réalité ?*²⁰¹

Il termine “*rêve*” è utilizzato da Voltaire nel senso di ipotesi immaginativa. Il principio « *c'est Dieu qui agit en nous* » è conservato nella formula « *nous voyons tout en Dieu* ». Un passaggio simile lo ritroviamo nella Sezione II dell'articolo « *Âme* » delle *Questions sur l'Encyclopédie* del 1770:

Malebranche a prouvé très bien que nous n'avons aucune idée par nous mêmes, et que les objets sont incapables de nous en donner: de là il conclut que nous voyons tout en Dieu. C'est au fond la même chose que de faire Dieu l'auteur de toutes nos idées: car avec quoi verrions-nous dans lui, si nous n'avions pas des instruments pour voir? Et ces instruments, c'est lui seul qui les tient et qui les dirige. Ce système

²⁰⁰ VOLTAIRE, *Dictionnaire, philosophique*, cit. p. 235.

²⁰¹ ID., *Le Philosophe ignorant*, cit., p. 60.

*est un labyrinthe, dont une allée vous mènerait au spinosisme, une autre au stoïcisme, et une autre au chaos.*²⁰²

Non sorprende rilevare che nel piccolo trattato *Tout en Dieu. Commentaire sur Malebranche* del 1769 (molta parte del quale riappare nell'articolo «*Idée* » delle *Questions sur l'Encyclopédie* nel 1771)²⁰³ il principio di Malebranche subisca un'interpretazione elastica. Il determinismo universale e geocentrico che costituisce la dottrina del « *Tout en Dieu* » diventa una materia di logica matematica e di applicazione tramite essa delle leggi di natura:

*C'est évidemment une mathématique générale qui dirige toute la nature, et qui opère toutes les productions*²⁰⁴.

La sezione intitolata « *Comment tout est-il action de Dieu?* » contiene un argomento formale come il seguente :

L'unité de dessein dans le grand tout, infiniment varie, annonce un seul principe; ce principe doit agir sur tout être, ou il n'est plus principe universel. S'il agit sur tout être, il agit sur tous les modes de tout être: il n'y a donc pas un seul mouvement, un seul mode, une seule idée, qui ne soit l'effet immédiat d'une cause universelle toujours présente. [...]

Une cause sans effet est une chimère, une absurdité, aussi bien qu'un effet sans cause. Il y a donc eu

²⁰² VOLTAIRE, *Dictionnaire*, cit., p. 428.

²⁰³ *Ivi*, pp. 556-59.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 557.

éternellement, et il y aura toujours des effets de cette cause universelle. Ces effets ne peuvent venir de rien; ils sont donc des émanations éternelles de cette cause éternelle. La matière de l'univers appartient donc à Dieu tout autant que les idées, et les idées tout autant que la matière. Dire que quelque chose est hors de lui, ce serait dire qu'il y a quelque chose hors de l'infini. Dieu étant le principe universel de toutes les choses, toutes existent donc en lui et par lui²⁰⁵.

La legge della contingenza storica è una lettura di Spinoza: la contingenza storica che si determina a partire dall'infinita del tempo. La materia e una conseguenza eterna dell'essenza divina è non più una *creatio ex nihilo* che Voltaire rivendica assieme all'infinita del tempo. L'infinità temporale è considerata da Voltaire un fatto esperenziale, come si evince dalla proposizione precedente all'interno della quale Voltaire distingue tra essere dato o trovato (« *trouvé* ») in opposizione all'eternità della materia che è dimostrata (« *démontrée* »). Il passaggio implica una distinzione radicale tra il tempo dell'esperienza, che è un flusso (« *fluéce du temps* »), e lo spazio; che invece è entità discreta; il punto chiave è quello per cui, anche laddove non disponiamo di una certezza circa la nozione di temporalità infinita , e un dato dell'esperienza e come tale non può essere negato. Dio è causa diretta di ogni movimento particolare, è eterno animatore della materia creata e causa agente:

S'il agit sur tout être, il agit sur tous les modes de tout être: il n'y a pas un seul mouvement, un seul mode, une seule idée qui ne soit l'effet immédiat d'une cause universelle toujours présente²⁰⁶.

²⁰⁵ Ivi, p. 558.

²⁰⁶ VOLTAIRE, *Tout en Dieu*, p. 217.

Ogni campo di attività, fisico e morale, è spiegato in termini di azione diretta o indiretta di una sempre presente causa applicata e ripiegata sulle cose umane e materiali, viventi compresi. Questa causa eterna concentrata sulla materia finita in estensione scrive i confini della nostra dipendenza:

*Notre dépendance du grand être ne vient point de ce qu'il est présent hors du monde, mais de ce qu'il est présent dans le monde*²⁰⁷.

*Mais qu'est-ce qu'une idée? Qu'est-ce qu'une sensation, une volonté etc. ? C'est moi apercevant, moi sentant, moi voulant. On sait enfin qu'il n'y a pas plus d'être réel appelle idée, que d'être réel nomme mouvement; mais il y a des corps mus. De même il n'y a point d'être réel particulier nomme mémoire, imagination, jugement; mais nous nous souvenons, nous imaginons, nous jugeons.*²⁰⁸

L'idea che gli oggetti esterni costituiscano solo una causa occasionale delle nostre idee e sensazioni, lungo una filiera dissestata di azioni reazioni, rafforza l'assunzione voltairiana dell'assoluto protagonismo drammatico di Dio : « *Dieu fait tout* »²⁰⁹: tutti i movimenti e le trasformazioni umane sono causate da Dio e solo occasionate dalle azioni del nostro corpo su altri corpi in movimento.

*Puisque nous sommes ainsi sous sa main,
Malebranche, malgré toutes ses erreurs, a donc*

²⁰⁷ VOLTAIRE, *Il faut prendre parti*, cit., p. 163.

²⁰⁸ ID., *Tout en Dieu*, cit., pp. 209-210.

²⁰⁹ *Ivi* p. 216.

raison de dire philosophiquement que nous sommes dans Dieu, et que nous voyons tout dans Dieu, comme St. Paul le dit dans le langage de la théologie, et Aratus et Caton dans celui de la morale. Que pouvons-nous donc entendre par ces mots, voir tout en Dieu ? Ou ce sont des paroles vides de sens, ou elles signifient que Dieu nous donne toutes nos idées. Que veut dire, recevoir une idée? Ce n'est pas nous qui la créons quand nous la recevons; donc c'est Dieu qui la crée; de même que ce n'est pas nous qui créons le mouvement, c'est Dieu qui le fait. Tout est donc une action de Dieu sur les créatures²¹⁰.

L'influenza dell'occasionalismo (nel senso anche di quella occidentale e oscillatoria frequenza di apici e decadenze epocali e storiche nelle vicende umane) sul pensiero di Voltaire trova il limite nella scorporazione empirica di sostanze e effetti propria dell'attitudine del *philosophe*: se per Malebranche la visione in Dio è movimento e momento di comunione dell'anima con la sostanza divina, per Voltaire, attento a separare i due momenti, il *voir tout en Dieu* è la segnalazione dell'origine, sostanziale indicazione della fonte delle nostre idee, la dislocazione di un principio originario di causa in uno di causazione entro il quadro di un dualismo dei termini di Dio e materia.

Il faut que vous choisissiez entre ces deux partis, ou d'être Dieu quand il vous plait, ou de dépendre continuellement de Dieu. Le premier est extravagant, le second seul est raisonnable Nous sommes des machines produites de tout temps les unes après les autres par l'éternel géomètre; machines faites ainsi

²¹⁰ *Ibidem*, pp. 216-17.

*que tous les autres animaux, ayant les mêmes organes, les mêmes besoins, les mêmes plaisirs, les mêmes douleurs, très supérieurs à eux tous en beaucoup choses, inférieurs en quelques autres, ayant reçu du grand être un principe d'action que nous ne pouvons connaître; recevant tout, ne nous donnant rien, et mille millions de fois plus soumis à lui que l'argile ne l'est au potier qui la façonne. Encore une fois, ou l'homme est un dieu, ou il est exactement tout ce que je viens de prononcer*²¹¹.

La metafisica empirica di Voltaire rappresenta un quadro di ipotesi e probabilità, secondo quelle linee di ricostruzione dei fatti e delle catene di eventi tipico del metodo storico. Il suo è uno scetticismo che gli deriva come bilancio e effetto della costruzione e dalla riflessione sulle condizioni della validità di essa. Il campo delle evidenze, ristretto a quello delle nozioni astratte, lascia aperto quello dei viventi e delle esistenze, non impugnabile con la certezza ma solo addomesticabile per gradi di probabilità²¹². La declinazione empirica della metafisica di Voltaire non solleva ma anzi addensa la pressione sul sistema di un'ostinata e centrale ricerca costante della verità.

*Adorons les secrets de la Providence; mais défions-nous des écarts de l'imagination, que Malebranche appelait la folle du logis*²¹³.

²¹¹ VOLTAIRE, *Il faut prendre*, op. cit., pp. I73-5.

²¹² VOLTAIRE, *Dictionnaire*, cit., «Certain, Certitude», XXXVIII.

²¹³ *Ibidem*, art. «Apparition».

Il corollario delle *petites vérités* è quello della parcellizzazione della verità negli oggetti più bassi e piccoli, come strategia di resistenza alla defigurazione operata costantemente dalle agenzie dell'errore²¹⁴. L'isolamento e la resa di statuto dei piccoli fatti, dei « *petits faits* » non si deve confondere con la ricerca della verità del dettaglio, ma assume un significato di attribuzione di qualificazione storica: la quantificazione storica di un fatto non deriva dal processo di selezione e di capacità di circoscrizione della verità al dettaglio fattuale:

L'objet était l'histoire de l'esprit humain, et non pas le détail des faits presque toujours défigurés; il ne s'agissait pas de rechercher, par exemple, de quelle famille était le seigneur de Puiset, ou le seigneur de Montlhery, qui firent la guerre a des rois de France; mais de voir par quels degrés on est parvenu de la rusticité barbare de ces temps a la politesse du notre. C'est donc l'histoire de l'opinion qu'il fallut écrire; et par la ce chaos d'événements, de factions, de révolutions, et de crimes, devenait digne d'être présente aux regards des sages.

Vous voulez enfin surmonter le dégoût que vous cause l'Histoire moderne, depuis la décadence de l'empire romain, et prendre une idée générale des nations qui habitent et qui désolent la terre. Vous ne cherchez dans cette immensité que ce qui mérite d'être connu de vous; l'esprit, les moeurs, les usages des nations principales, appuyées des faits qu'il n'est pas permis d'ignorer. Le but de ce travail n'est pas de savoir en quelle année un prince indigne d'être connu succéda

²¹⁴ VOLTAIRE, *Le Siècle de Louis XIV*, op. cit.: « Il faut de la vérité dans les plus petites choses », p. 878.

*a un prince barbare chez une nation grossière. Si l'on pouvait avoir le malheur de mettre dans sa tête la suite chronologique de toutes les dynasties, on ne saurait que des mots. Autant il faut connaître les grandes actions des souverains qui ont rendu leurs peuples meilleurs et plus heureux, autant on peut ignorer le vulgaire des rois, qui ne pourrait que charger la mémoire. A quoi vous serviraient les détails de tant de petits intérêts qui ne subsistent plus aujourd'hui, de tant de familles éteintes qui se sont disputé des provinces englouties ensuite dans de grands royaumes? Presque chaque ville a aujourd'hui son histoire vraie ou fausse, plus ample, plus détaillée que celle d'Alexandre. Les seules annales d'un ordre monastique contiennent plus de volumes que celles de l'empire romain. Dans tous ces recueils immenses qu'on ne peut embrasser, il faut se borner et choisir. C'est un vaste magasin ou vous prendrez ce qui est a votre usage*²¹⁵.

Il vasto *magasin* costituisce il grande archivio dell'errore che va a costituire un versante della storia dell'opinione , frastagliata sul piano delle forme degli usi e delle tradizioni secondo le linee di contorno e di sviluppo della *coutume*. In ogni caso, si tratta di un'analisi della contingenza che delimita la storia umana a partire da un precedente teorico della distinzione fondamentale tra verità necessarie e verità contingenti che, se risale ad Arnauld, deve a Malebranche la sua formulazione nel senso di una metodologia della conoscenza storica: quella tra evidenza e verosimiglianza è la discriminazione fondamentale sulla quale Malebranche fa leva per riconoscere alla storia solo una forma di sapere indiretto, congetturale e

²¹⁵ VOLTAIRE, «Avantpropos», in *Essai*, cit., vedere anche capitoli 195-196.

fondato su una serie di testimonianze in successione la cui ricostruzione in un quadro di verosimiglianza solo casualmente coincide con la verità dei fatti²¹⁶. La storia massimamente soggetta all'errore e il rifiuto del pirronismo probabilistico come terza via tra cartesianesimo e scetticismo²¹⁷ derubricano il dubbio di tenebre ad un atteggiamento filosofico pre-cartesiano, frutto di cattiva pedanteria e inutile erudizione, e assegna la conoscenza storica al dominio incontrastato dell'opinione. La storia dell'errore poggia su un perverso *renversement d'esprit*, che fa sì che si utilizzi più la memoria che la ragione (*esprit*) e che trasforma la ricerca della verità nei tentativi vani e affannosi di ricostruzione delle opinioni altrui. Questo scardinamento della gerarchia delle facoltà cognitive definisce un uso improprio della ragione che può essere caratterizzato in generale dalla preferenza assegnata alla memoria rispetto alla ragione²¹⁸. La fallibilità della memoria produce enormi distorsioni, la prima delle quali consiste nell'attribuire credito alla forza delle opinioni piuttosto che alla pienezza delle evidenze.

Ma l'aspetto più saliente della diagnostica dell'errore in Malebranche sta nelle indicazioni delle basi organiche dei *renversements*: è attraverso la ricostruzione di questa vicenda di corruzione delle capacità, nella quale le

²¹⁶ MALEBRANCHE, *De la Recherche de la vérité*, in *Œuvres complètes*, vol.II, Paris, 1963.

²¹⁷ R. POPKIN, *op. cit.*, p. 231,

²¹⁸ VOLTAIRE *Remarques sur l'histoire* (1756): «Si on voulait faire usage de sa raison au lieu de sa memoire, et examiner plus que transcrire, on ne multiplierait pas a l'infini les livres et les erreurs; il faudrait n'ecrire que des choses neuves et vraies» e nei *Remarques per il Supplement del Luigi XIV* del 1763 affronta la questione del potere dell'opinione come agente storico di spiegazione e causazione: l'irrigidimento generativo degli errori in opinioni e di queste in produzioni di norme e leggi persevera la permanenza in una falsità contraddittoria e parziale difficile da demêler»

sostituzioni *physiques* diventano disfunzioni morali²¹⁹, che è possibile ricostruire la storia degli effetti di distorsione della verità prodotti dall'immaginazione e dalle passioni, e il modo in cui essi si riverberano sulla possibilità di una conoscenza storica. Il recupero voltairiano della critica dell'errore appare decisivo nei tratti fisici e morali della genealogia delle eccedenze delle passioni e dei difetti delle passioni. La *Recherche de la vérité* è infatti un ampio atlante fenomenologico e fisiologico dell'errore che viene prodotto e riprodotto, secondo la dottrina cartesiana, dalla maggiore estensione della volontà rispetto alla percezione dell'intelletto. Le due facoltà fonti del *deréglement* della *raison* e dell'errore sono i sensi e l'immaginazione²²⁰. Strettamente connessa alle sensazioni è l'*imagination*, che Malebranche – nel secondo libro della *Recherche* – riferisce all'azione prodotta dagli spiriti animali sull'estremità interna dei nervi. A questo tipo

²¹⁹ Come ci ricorda Sergio Moravia nell'articolo citato, la congiunzione teorica delle due nozioni fa la sua comparsa nel XVII secolo con un significato metafisico. Uno dei primi utilizzi si trova infatti in Malebranche, che usa i due termini "*physique*" "*moral*" come sostantivi, impiegando peraltro le due nozioni per designare le due dimensioni della creazione divina: « *Mais si vous aviez tellement combine la Physique avec la Moral , , que le déluge universel et les autres événements considerables fussent des suites necessaires des loix naturelles , qu'il auroit , ce me semble, de Sagesse dans votre conduite?* », In *Meditations chretiennes et metaphysiques, Œuvres complètes*, H.Gohuier, Paris, 1959, X, p. 79.

Indicativo a questo proposito il sottotitolo della settima Meditazione: '*De la combination du naturel avec le moral, du moins dans les événements les plus generaux*'. Per il riferimento a Moravia, cfr. S. MORAVIA, «'Moral' - 'Physique': genesis and evolution of a 'rapport'» in *Enlightenment Studies in honour of Lester Crocker*, Alfred J.Bingham; V.W. TOPAZIO, *Voltaire Foundation*, Oxford, 1979; S. MORAVIA, *Filosofia e scienze umane nell'eta dei Lumi*, Firenze, Sansoni, 1982 e ID(a cura di) *Atlante delle passioni*, Laterza, Roma-Bari, 1993.

²²⁰ La memoria configura il sapere della tradizione, mentre la ragione si determina come forza di emancipazione dalla sudditanza della ragione; ma la memoria e anche il principio autoritativo della trasmissione delle testimonianze, procedimento che presiede alla ricostruzione storiografica comune alla storia sacra e a quella profana. Questa catena di riproduzione di errore e dipendenza e quella che Voltaire intende spezzare attraverso la sua *philosophie de l'histoire*, declinata come *histoire en philosophie*.

di sollecitazioni corrisponde un « *changement dans l'âme* »²²¹. La facoltà d'immaginare altro non è, quindi, che « *la puissance qu'a l'âme de se former des images des objets* »; Malebranche conferisce all'immaginazione un doppio statuto, che ripropone – su un terreno nuovo rispetto al piano della sensazione – il consueto problema dell'unione di corpo e anima. Quando è riferita al piano spirituale, la facoltà immaginativa è « *l'action, et le commandement de la volonté* », altrimenti – se prevale l'aspetto materiale o passivo – essa è « *l'obéissance que lui rendent les esprits animaux qui tracent ces images, et les fibres du cerveau sur lesquelles elle doivent être gravées* »²²². La distinzione tra immaginazione passiva e attiva che ritroviamo in Voltaire connette il problema della rappresentazione delle immagini degli oggetti esterni ai legami dipendenza e ai rapporti di autonomia della volontà entro la cornice dell'interazione sociale e dell'obbligazione reciproca della comunicazione. Per Malebranche l'immaginazione è direttamente riferibile alle *vestiges* prodotte dagli spiriti animali, ovvero ai *traits* che “incanalano” le immagini: quanto più questi *traits* sono netti e distinti, tanto più l'uomo « *imaginera fortement et distinctement* »²²³. Le tracce, inoltre, sono associate alle idee della mente e alle passioni dell'animo.

Malebranche individua tre differenti cause della relazione tra *vestiges* e idee. La prima è « *la nature, ou la volonté constante, et immuable du Createur* ». Il legame naturale prescinde dalla volontà umana e collega « *les traces que produisent un arbre ou une montagne que nous voyons, et les idées d'arbre ou de montagne* »²²⁴.

²²¹ MALEBRANCHE, *Recherche*, II, I, I, § I, OD, I, cit., p. 192.

²²² *Ibidem*, II, I, I, § II, OD, I, cit., p. 193.

²²³ *Ibidem*, II, I, I, § III, OD, I, cit., p. 194.

²²⁴ *Ibidem*, II, I, V, § I, OD, I, cit., p. 216.

*Ces liaisons naturelles sont le plus fortes des toutes ;
elles sont semblables généralement dans tous les
hommes; et elle sont absolument nécessaires a la
conservation de la vie*²²⁵.

Sono le relazioni necessarie solo dal punto di vista della sociabilità razionale e dalle *liasons* reciproche degli uomini. Malebranche fornisce ulteriori esempi di questa modalità di rapporto, collegando determinati enti naturali a idee corrispondenti: ad esempio, l'urlo di un uomo, la sofferenza di un animale, un'espressione di minaccia alle idee di dolore, forza, debolezza. Siffatta relazione ha un ruolo determinante nello sviluppo della mentalità pagana, poiché l'uomo è naturalmente portato a riferire, procedendo all'instaurazione d'un nesso d'indebita causalità, la paura o la minaccia a idee di enti naturali e alle tracce ad esse collegate²²⁶. Insieme ai giudizi implicati dalla sensazione e determinati dall'abitudine, la relazione tra tracce, idee naturali e sentimenti e un ulteriore aspetto che, inclinando l'anima verso la sfera del sensibile, determina il sorgere di culti idolatrici, superstizioni e false prospettive ontologiche. La seconda causa del rapporto tra idee e tracce è l'« *identité du temps* »²²⁷. Il terzo legame è dato dalla volontà umana, che presuppone le prime due modalità di rapporto e media i rapporti socialità²²⁸.

Il linguaggio è l'esempio di un'associazione volontaria, che implica la naturalezza e l'« identità nel tempo » come suoi requisiti. L'identificazione e l'errore sono legati al problema della mimesi e della rappresentazione a partire dalla messa a problema dell'uguaglianza e della differenza nella loro relazione con la differenza e la distanza. Tuttavia, esso è – per certi versi –

²²⁵ *Ibidem*, II, I, V, § I, OD, I, cit., p. 217.

²²⁶ *Ibidem*, II, I, V, § I, OD, I, cit., p. 218.

²²⁷ *Ibidem*, II, I, V, § I, OD, I, cit., p. 217.

²²⁸ *Ibidem*, II, I, V, § I, OD, I, cit., p. 218.

un'ulteriore causa di errore. L'inclinazione naturale, infatti, porta l'uomo a produrre associazioni tra idee e tracce mediante il riferimento a enti corporei. Questa disposizione determina, da un lato, la rappresentazione della verità in termini di rapporti tra corpi e, dall'altro, la conseguente difficoltà a comprendere quelle verità astratte che non sono immediatamente riconducibili all'azione dell'immaginare:

Mais parce que les traces qui ont une liaison naturelle avec les idées touchent et appliquent l'esprit, et le rendent par conséquent, la plus part des hommes ont assez de facilite pour comprendre et retenir les vérités sensibles et palpables, c'est-a-dire, les rapports qui sont entre les corps.[...] Tous les hommes ont assez de peine a comprendre, et encore plus a retenir les vérités abstraites, c'est-a-dire, les rapports qui sont entre les choses qui ne tombent point sous l'imagination²²⁹.

Per Malebranche, sensi e immaginazione svolgono funzioni fondamentali nella conservazione della vita privata e pubblica. Il “contrattualismo” linguistico conferma l'imprescindibile ruolo de *l'imagination* nella mediazione nei legami sociali. All'opposto, sensazioni e rappresentazioni immaginative producono effetti negativi quando, attraverso i giudizi e la figurazione fisica di ciò che è spirituale, squilibrano l'anima, distogliendola dall'unione con dio e indirizzandola verso la corporeità. Il pensiero immaginativo, il « giudizio naturale », il connubio di tracce, idee e passioni sono cause d'errore e, in virtù della corrispondenza tra ragione e fede, di peccato ed eresia. La *liason mutuelle* tra le tracce, come principio di conservazione dell'obbligazione sociale, determina effetti differenti: a partire dall'identità fino alle connessioni di rapporto esterne degli oggetti

²²⁹ *Ibidem*, II, I, V, § I, OD, I, cit., p. 219.

sui sensi e la sua rappresentazione nell'immaginazione esiste un legame di coerenza necessario tra oggetti sensi cause ed effetti che trova i suoi primi elementi di coesività nella memoria e nella sua generazione successiva come abitudine. Nella terza parte del secondo libro intitolata « *De la communication contagieuse des imagination fortes* », che riposa sulla naturale e universale disposizione mimetica che « *nous avons a imiter les autres in toutes les choses* »: le immaginazioni forti sono contagiose e dominano quelle che sono più deboli.

Les imaginations fortes sont extrêmement contagieuses: elles dominent sur celles qui sont faibles: elles leur donnent peu a peu leurs mêmes tours, & leur impriment leurs mêmes caractères. Ainsi ceux qui ont l'imagination forte & vigoureuse, étant tout-a-fait déraisonnables,

E conclude :

Il y a très peu de causes plus générales des erreurs des hommes, que cette communication dangereuse de l'imagination. Il y a très peu de causes plus générales des erreurs des hommes, que cette communication dangereuse de l'imagination²³⁰.

Il contagio e la deriva fisiologica dei bisogni reciproci della corrispondenza mutuale dei corpi e dei legami naturali prolungamenti dell'*amour-propre*, comuni agli animali. La conservazione della società e correlata alla conservazione del nostro corpo, pur essendo, rispetto a quest'ultima, meno stretta. Il deteriorarsi, dopo la caduta, del connubio di unione tra anima e corpo in legame di dipendenza, si riverbera nei legami di contiguità e di

²³⁰*Ibidem*, II, I, III, § I, OD, I, cit., p .243

assoggettamento rispetto ai corpi e agli oggetti esterni. I *liens naturels* comuni agli animali producono l'imitazione mentre la compassione e l'amor proprio stringono il nodo (« *le nœud* ») della società civile.

*Ces liens naturels, qui nous sont communs avec les bêtes, consistent dans une certaine disposition du cerveau qu'ont tous les hommes, pour imiter quelques-uns de ceux avec lesquels ils conversent, pour former les mêmes jugements qu'ils font, & pour entrer dans les mêmes passions dont ils sont agitez. Et cette disposition lie d'ordinaire les hommes les uns avec les autres beaucoup plus étroitement, qu'une charité fondée sur la raison, laquelle charité est assez rare*²³¹.

L'imitazione è « un'eredità » dell'animale nell'uomo ma, non di meno, stando così le cose (ovvero con la sostituzione della carità da parte dell'amor proprio), è una componente necessaria al costituirsi delle società. L'imitazione porta alla compassione, cioè ad uno stesso sentire: si imitano infatti i giudizi altrui ma, soprattutto i sentimenti e le passioni, gli atteggiamenti e gli stili di vita.

*Tous les hommes ont donc une certaine disposition de cerveau qui les porte naturellement a se composer de la même manière, que quelques-uns de ceux avec qui ils vivent*²³².

L'imitazione adatta l'uomo alla società, a vivere in comunità, chi non sa imitare non si sa integrare, resterà un corpo estraneo: un disadattato e una

²³¹ *Ibidem*, p.244.

²³² *Ibidem*, p.321.

pietra dagli spigoli acuti, non prende la forma delle altre pietre, non vi si adagia sopra riducendo gli attriti, ma al contrario ha molti punti di non contatto e, la dove si “tocca” lo fa con le punte creando così forzature, tensioni ed instabilità. Un disadattato, in questa concezione organicistica della società, non sa imitare gli altri né li può compatire. La società si fonda sulla compassione, l’associazione delle immagini veicola l’associazione delle idee; ma se non c’è compassione (condivisione delle stesse passioni) non può esservi società. La comunicazione delle immaginazioni scorre quindi sui fili dell’imitazione; quest’ultima è il buon conduttore senza il quale l’energia dell’immaginazione non fluirebbe dall’imitato all’imitatore. La base fisica, il *fond* dell’imitazione è la somiglianza:

*Car afin que les hommes se lient, il est nécessaire qu’ils se ressemblent et par le corps et par l’esprit. Ceci est le principe d’une infinité de choses dont nous parlerons dans la suite*²³³.

Malebranche, come farà Voltaire, distingue poi due facoltà dell’immaginazione, una attiva e una passiva.

La faculté d’imaginer , ou l’imagination, ne consiste que dans la puissance qu’a âme de se former des images des objets, en produisant du changement dans le fibres de cette partie du cerveau, qu’on peut appeler partie principale , parce qu’elle répond a toutes les parties de notre corps, et que c’est le lieu ou notre âme réside immédiatement.

La première est l’action, et le commandement de la volonté. La seconde est l’obéissance que lui rendent les esprits animaux qui tracent ces images, et les

²³³ *Ibidem*, p.236.

*fibres du cerveau sur lesquelles elles doivent être gravées.*²³⁴

Nel seguire le tracce memoriali, riproducendo, come suggerisce Voltaire, l'atteggiamento comune del cane e del cacciatore, si realizza quel fraintendimento della memoria foriero di errori e sbandamenti. Come nel sonno e nel sogno²³⁵, ciò che abbiamo visto si raffigura nostro malgrado, in una sorta di estensione di quella che Voltaire chiama un tatto e una tattilità universale dei sensi. Quello che abbiamo visto, si raffigura, indipendentemente e imperiosamente rispetto alla nostra volontà, tocca quel che abbiamo toccato e vi aggiunge o toglie qualcosa, adulterando l'ordine di composizione della catena sensoriale e riflessiva che ha nella rappresentazione il suo snodo principale²³⁶. La tattilità generalizzata incrementa il terreno della somiglianza e dell'imitazione come campo del contagio delle immaginazioni e delle rappresentazioni. Lo schema di

²³⁴ Malebranche, *Oeuvres complètes*, pp.144-145

²³⁵ «*Si les organes seuls produisent les rêves de la nuit, pourquoi ne produiront-ils pas seuls les idées du jour? Si l'ame pure, tranquille dans le repos des sens, agissant par elle-meme, est l'unique cause, le sujet unique de toutes les idées que vous avez en dormant, pourquoi toutes ces idées sont-elles presque toujours irrégulières, déraisonnables, incohérentes? Quoi! c'est dans le temps où cette ame est le moins troublée qu'il y a plus de trouble dans toutes ses imaginations! elle est en liberté, et elle est folle! Si elle était née avec des idées métaphysiques (comme l'ont dit tant d'écrivains qui avaient les yeux ouverts), ses idées pures et lumineuses de l'être de l'infini, de tous les premiers principes, devraient se réveiller en elle avec la plus grande énergie quand son corps est endormi: on ne serait jamais bon philosophe qu'en songe*».

²³⁶ L'idea che il *voir* e il *toucher* come due linguaggi autonomi appartiene all'*Essay towards a new theory of vision* (1709) di BERKELEY che enorme influenza eserciterà su Voltaire. I due sensi rimangono legati solo sulla base dell'esperienza che assicura continuità di percezione: «*Nous avons montré qu'il n'y a pas de connexion nécessaire entre une grandeur visible et une grandeur tangible; mais qu'elle n'est que le résultat de l'habitude et de l'expérience, et que des circonstances étrangères et accidentelles seules peuvent nous informer, à partir de l'extension percevable, quelle extension tangible l'objet corrélié peut avoir*». (§ 104, § 105). La vista ci procura delle idee che sono l'effetto dell'esperienza che noi abbiamo avuto, grazie alle idee che abbiamo ricevuto dal toccare, e che influenzano quelle della visione. (§154).

connessione causale di idee e tracce sensoriali rimane garantito da una scala di volontà da quella creatrice fino a quella degli uomini, saldata dall'identità, al legame inossidabile tra le tracce e ciò che pensiamo, questo rapporto ci è necessario per vivere. Queste « *liaisons naturelles* » sono i legami più forti e necessari per la conservazione della vita. È per questo non dipendono dalla nostra volontà ma sono alla base della produzione delle passioni e fondamentali per connettere rappresentazioni a usi e abitudini attraverso le relazioni mutuali tra gli uomini.

*Cette faculté passive, indépendante de la réflexion, est la source de nos passions et de nos erreurs; loin de dépendre de la volonté, elle la détermine, elle nous pousse vers les objets qu'elle peint, ou nous en détourne; selon la manière dont elle les représente*²³⁷.

Interessante da questo punto di vista che Voltaire utilizzi gli schemi dell'eterotopia e dell'identità spaziale e temporale come nel caso della figurazione dell'inferno in rapporto alla « credulità » umana, dal punto di vista di una necessaria legittimazione della certezza penale e della pena come conferma storica dell'effetto dell'azione e quindi dal punto di vista della produzione di vincolo di conoscibilità. Lo stesso corpo è utilizzato più che come elemento testimoniale della produzione di effetti e come vincolo causale delle rappresentazioni. La « *mêmeté* » è introdotta non da un punto di vista metafisico ma da un punto di vista squisitamente giudiziario e morale.

Ce terme scientifique ne signifie que même chose; il pourrait être rendu en français par mêmeté. Ce sujet est bien plus intéressant qu'on ne pense. On convient qu'on ne doit jamais punir que la personne coupable,

²³⁷ VOLTAIRE, *Dictionnaire*, cit., art. «Imagination».

le même individu, et point un autre. Mais un homme de cinquante ans n'est réellement point le même individu que l'homme de vingt; il n'a plus aucune des parties qui formaient son corps; et s'il a perdu la mémoire du passe, il est certain que rien ne lie son existence actuelle a une existence qui est perdue pour lui. Vous n'êtes le même que par le sentiment continu de ce que vous avez été et de ce que vous êtes; vous n'avez le sentiment de votre être passe que par la mémoire: ce n'est donc que la mémoire qui établit l'identité, la mêmeté de votre personne²³⁸.

La critica della sostanza dell'anima, di stampo malebranchista, serve a Voltaire per risolvere la sua metafisica in deismo, per provare la nostra dipendenza, la legge della nostra subordinazione: noi non possiamo darci idee, per il semplice motivo che non sappiamo quella che si presenterà al nostro esprit l'attimo seguente. Il sogno è letto come metafora della nostra impotenza come correlato della spontaneità del pensiero sveglio²³⁹:

Quoi qu'il en soit, comme mon principal but est ici d'examiner l'homme sociable, et que je ne puis être sociable s'il n'y a une société, et par conséquent des objets hors de nous, les pyrrhoniens me permettront de commencer par croire fermement qu'il y a des

²³⁸ VOLTAIRE, *Questions sur l'Encyclopédie*,., septième partie, 1771 ; confronta anche *Traité de Métaphysique*, t.Ip.168.

²³⁹ VOLTAIRE, *Il faut prendre un parti*, XXVIII, 526; sul sogno cfr. *Notebooks*, p. 493, l'articolo della *Gazette litteraire*, 20 giugno 1764, XXV , 193-94, e l'articolo del *Dictionnaire* già ricordato «*Songes I*», del *Dictionnaire* . Sul problema del sogno nel corso del XVIII secolo, si rimanda allo studio di L.G. CROCKER, «L'analyse des rêves au XVIIIe», St.V., t.XXIII, 1903.

*corps, sans quoi il faudrait que je refusasse
l'existence a ces messieurs*²⁴⁰.

Voltaire rimanda all'articolo « *Existence* » dell'*Encyclopédie* come alla trattazione definitiva e completa del tema; proviamo a enucleare dall'articolo gli aspetti più decisivi per Voltaire: il primo è quello dell'immaginazione come assemblaggio e coordinazione di elementi in un *tableau* :

*Je suis encore loin de la notion de l'existence, et je ne vois jusqu'ici qu'une impression purement passive, ou tout au plus le jugement naturel par lequel plusieurs métaphysiciens prétendent que nous transportons nos propres sensations hors de nous-mêmes, pour les répandre sur les différents points de l'espace que nous imaginons. Mais ce tableau compose de toutes nos sensations, cet univers idéal n'est jamais le même deux instants de suite ; et la mémoire qui conserve dans le second instant l'impression du premier [...]. Deux choses surtout le distinguent, sa présence continuelle, sans laquelle tout disparaît, et la nature particulière des sensations qui nous le rendent présent: toutes les sensations du toucher s'y rapportent, & circonscrivent exactement l'espace dans lequel il est renfermé*²⁴¹.

C'è l'idea di concatenazione mutuale degli elementi, la verità di rapporto dei dati sensoriali, che ordinano dipendenza e subordinazione, ma anche molto di più. C'è l'idea di una « *nouvelle chaîne des rapports* » che

²⁴⁰ VOLTAIRE, *Trattato di Metafisica*, p.159.

²⁴¹ VOLTAIRE, *Encyclopédie, cit.*, vol.6, p.262.

restringe al campo di una percezione attuale e simultanea oggetti disparati e assenti e presenti soltanto come effetti:

Voilà une nouvelle chaîne et de nouvelles relations par lesquelles les êtres supposés hors de nous se lient encore à la conscience du moi, non plus par la simple perception simultanée, puisque souvent ils ne sont point aperçus du tout, mais par la connexité qui enchaîne entre eux les changements de tous les êtres et nos propres sensations, comme causes & effets les uns des autres. Comme cette nouvelle chaîne de rapports s'étend à une foule d'objets hors de la portée des sens, l'homme est forcé de ne plus confondre les êtres mêmes avec ses sensations, et il apprend à distinguer les uns des autres, les objets présents, c'est-à-dire renfermés dans les limites de la sensation actuelle, & liés avec la conscience du moi par une perception simultanée ; & les objets absents, c'est-à-dire des êtres indiqués seulement par leurs effets, ou par la mémoire des sensations passées que nous ne voyons pas, mais qui par un enchaînement quelconque de causes & d'effets, agissent sur ce que nous voyons ; que nous verrions s'ils étoient placés dans une situation & à une distance convenable, et que d'autres êtres semblables à nous voient peut-être dans le moment même ; c'est-à-dire encore que ces êtres, sans nous être présents par la voie des sensations, forment entr'eux, avec ce que nous voyons et avec nous-mêmes, une chaîne de rapports, soit d'actions réciproques, soit de distance seulement ; rapports dans lesquels le moi étant toujours un des

*termes, la réalité de tous les autres nous est certifiée
par la conscience de ce moi²⁴².*

La nouvelle « *chaîne des relations* » struttura l'esperienza dell'immaginazione e della ricezione: l'idea più fortemente dal punto di vista iconologico è quella del « *renfermer* », l'idea cioè di quel saldo quadrare entro i limiti dell'attualità della percezione le sensazioni passeggere e passate. Ritroveremo la stessa terminologia nella riflessione sulla pittura che ci fornisce Roger de Piles.

Il giudizio di certezza possibile come estrema probabilità e la sua messa in sicurezza al di qua dell'illusione trova plausibilità di valenza epistemologica nelle vie di risalita dagli effetti conosciuti alle cause sconosciute:

L'autre manière de remonter des effets connus à la cause inconnue, consiste à deviner la nature précisément comme une énigme, à imaginer successivement une ou plusieurs hypothèses, à les suivre dans leurs conséquences, à les comparer aux circonstances du phénomène, à les essayer sur les faits comme on vérifie un cachet en l'appliquant sur son empreinte : ce sont-là les fondements de l'art de déchiffrer, ce sont ceux de la critique des faits, ceux de la Physique.²⁴³.

L'epistemologia in Voltaire diventa una diagnosi e una proposta di terapia seguente dell'errore scientifico, dell'errore intellettuale, dei *fonds* fisiologici delle sue ragioni e della comunicazione dell'immaginazione. La filosofia, come storia delle forme di verità, includente la filosofia naturale, diventa

²⁴² *Ibidem*, p.211.

²⁴³ *Ibidem*, p 262-264.

inseparabile dalla ricerca scientifica come riflessione sugli errori e sulle pratiche della credenza anche quando si vuole teoretica e astratta. Lo scetticismo come analisi delle distorsioni dei sensi trova sponda nelle pratiche degli storici, filologi e antiquari e nei loro metodi critici di valutazione dell'autenticità e di credibilità delle fonti; la consapevolezza acutissima dell'errore diventa centrale anche nella definizione di ciò che moderno è o non è. La ricognizione dei vecchi errori carica la autorappresentazione di vivere un tempo nuovo. Si può parlare di un collettivo e prolungato shock che comincia a riverberarsi nei contenuti filosofici e scientifici e va a determinare la relazione ideale tra conoscenza e credenza.

Nell'analisi della Daston la nosologia dell'errore si articola secondo tre modelli epistemici che sono idolatria, seduzione e la proiezione. La vulnerabilità corporale e corporea che tiene all'idolatria e accompagnata dalla forma tipica della seduzione delle forme di rappresentazione come il teatro. La legge della omologia naturale determina il sistema di influenze continue (« *les influences continuelles* »)²⁴⁴ e reciproche²⁴⁵ che disegnano le vie dell'errore e della sua comunicazione.

Il legame della « *liaison mutuelle des traces* » con la retorica e la politica è così presentato:

²⁴⁴ Cfr. Art. «Influence», *Questions sur l'Encyclopedie*, septième partie, 1771, sezione B.

Per la questione della immaginazione materna e l'impressione sui feti, cfr. anche la sezione «Influence des passions des mères sur leur foetus» dello stesso articolo.

²⁴⁵ La costituzione delle peculiarità e dei tratti fisici e somatici in 'difference spécifique' tra razze diverse fino alla definizione di «deux races différentes» (prese in quel *reseau* di somiglianze e influenze continuative quel *magasin* di rassomiglianza e uniformità omologica riassunto da Voltaire come *fond* della storia e dell'umanità , il richiamo al quale conclude l'*Essai sur le mœurs*, base della legittimazione del modello stratigrafico dell'autorità della natura.

La liaison mutuelle des traces et par conséquent des idées les unes avec les autres n'est pas seulement le fondement de toutes les figures de la rhétorique: mais encore d'une infinité d'autres choses de plus grande conséquence dans la morale, dans la politique, et généralement dans toutes les sciences, qui ont quelque rapport à l'homme [...].²⁴⁶

Voltaire trae da Malebranche l'identificazione della causa della *liason* nell'*identité* del tempo di impressione delle tracce nel cervello; le *liaisons* che non sono naturali si possono e si devono rompere , perché le differenti circostanze dei tempi e dei luoghi le cambiano per renderle utili alla conservazione della vita. Gli effetti di queste « *differèntes liaisons* » sono di grande « *consequence pour la connaissance de l'homme* » e attengono a tutto ciò che ha a che fare con i mutamento e con gli effetti e i controlli dei cambiamenti . Se la « *identité* » e il suo rafforzamento voltairiano nelle «*mêmeté* » garantiscono la *suite* delle idee, è la memoria, strategicamente connessa all'immaginazione anche nella definizione di Voltaire, che garantisce il legame di causalità diretta tra impressioni e cose:

L'*habitude* stessa come facilita di comunicazione del movimento alle parti del corpo da parte degli *esprits animaux*, si configura dal punto di vista di questa velocità e facilità di mettere *en suite* e di *tirer les conséquences* necessarie tra *esprits* e idee, tra *traces* e *souvenirs*. A partire dalle sedimentazioni storiche e di generazione tra identità memoria e la comunicazione delle forme e dei contenuti sostanziali si delinea minacciosa

²⁴⁶ VOLTAIRE, *Encyclopédie, cit.*, vol.6, pp.166-167.

e necessaria la storia genealogica dell'errore, delle differenze e dei cambiamenti ²⁴⁷.

Mais ce tableau compose de toutes nos sensations, cet univers idéal n'est jamais le même deux instants de suite ; & la mémoire qui conserve dans le second instant l'impression du premier, nous met a portée de comparer ces tableaux passagers, & d'en observer les différences.

²⁴⁷ *Ibidem*, p.221.

Malebranche parla di una « *histoire généalogique des formes substantielles* » e del suo destino di « *obscurité* », « *corruption* » e « *perversion* » a proposito dell'opera demistificazione della verità « *reçue* » perpetrata dai commentatori e dagli uomini di studio.

PARTE TERZA

CAPITOLO PRIMO

Aristotele rivisitato

Le teorie teatrali elaborate intorno al XVII secolo rimangono profondamente determinate all'interno dell'assunzione universalmente accettata del carattere imitativo e rappresentativo dell'arte e dall'idea che rappresentare significhi prima di tutto dare l'illusione della realtà²⁴⁸. Si assiste ad una « sovrapproduzione esegetica » a partire dal lavoro di approssimazione ad un testo lacunario e incoerente come la *Poétique*. Si teorizza una drammaturgia del verosimile impostata sull'importanza dell'azione sulla preminenza della rappresentazione del possibile rispetto al reale codificando un modello di rappresentazione del possibile delimitato dal verosimile e dal necessario²⁴⁹. “Verosimile” è esperienza conosciuta, plausibile, nella prospettiva della segmentazione culturale per un dato gruppo in un'epoca data; a partire dalla definizione di questi criteri di ammissibilità rappresentazionale, quelli di giudizio si formulano entro la

²⁴⁸ È questo il caposaldo della dottrina classica così come ci viene presentata nella poderosa ricerca di R. BRAY, *La Formation de la doctrine classique*, Nizet, Paris, 1951; conformemente alla tradizione antica e rinascimentale, l'imitazione e una rappresentazione della natura: « *Tous les arts qui ont pour objet l'imitation ne s'exercent que pour instruire et divertir les hommes par une fidèle représentation de la nature* » scrive ROGER DE PILES nel *Cours de peinture par principes*, 1708.

²⁴⁹ Facciamo riferimento ai seguenti passi della *Poetica*, 1451b 1-15: 1 [1451b] Da quanto si è detto anche risulta evidente che l'opera del poeta non consiste nel riferire gli eventi reali, bensì fatti che possono avvenire e fatti che sono possibili, nell'ambito del verosimile o del necessario. Lo storico e il poeta non sono differenti perché si esprimono in versi oppure in prosa: gli scritti di Erodoto si possono volgere in versi, e resta sempre un'opera di storia con la struttura metrica come senza metri. Ma la differenza è questa, che lo storico espone gli eventi reali, e il poeta quali fatti possono avvenire. Perciò la poesia è attività teoretica e più elevata della storia: la poesia espone piuttosto una visione del generale, la storia del particolare. Generale significa, a quale tipo di persona tocca di dire o fare quei tali tipi di cose secondo il verosimile o il necessario; e di ciò si occupa la poesia, anche se aggiunge nomi di persona. Il particolare invece è che cosa Alcibiade fece o che cosa subì. Da ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, Mondadori, Milano, 1974, pagg. 31-33.

cornice dell'opinione comune che fissa le regole della persuasione educativa imbastite su un sistema dato di credenze, ovvero secondo Aristotele sul testo, e quindi sul *récit*. Il rapporto dell'imitazione con la verità storica, come vedremo, è inquadrato dal punto di vista della legittimità della deformazione in funzione della sua resa persuasiva²⁵⁰. Per Aristotele la rappresentazione tragica imita idealizzando: l'opera d'arte tragica ha per funzione quella di suscitare un piacere di natura estetica attraverso la rappresentazione del reale e non dell'oggetto rappresentato. Lo spettatore aderisce alla rappresentazione e rimane coinvolto nel paradosso della *chatarsis* in virtù del principio di identificazione con i soggetti e le azioni; il nodo da dirimere è quello della difficoltà della conciliazione tra idealizzazione e identificazioni soggettive dello spettatore; l'elaborazione della teoria del verosimile consiste proprio nel definire i limiti della plausibilità della rappresentazione e nel tracciare i confini del vero e del possibile come margini della credenza.

²⁵⁰ ARISTOTELE, *Poetica, Introduzione*, traduzione e note di Diego Lanza, BUR, Milano, 1996 e il numero monografico della rivista "*Les Études philosophiques*" 4, 2003, interamente dedicato alla *Poetica* di Aristotele.

²⁵¹ Nel corso del Cinquecento la Poetica è stata tradotta e commentata: il punto di approdo di questo formidabile lavoro ermeneutico è l'edizione che nel 1570 pubblica il testo aristotelico nel testo greco con traduzione e minuto commento, per opera di Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e esposta*. Ultima tra le grandi esegesi cinquecentesche del testo di Aristotele, la Poetica non propone novità di rilievo sul piano testuale, dove si uniforma all'edizione di Pietro Vettori, mentre si distingue per la traduzione volgare, cui l'autore si applica con scrupolo. Ma soprattutto, rispetto ai precedenti, Castelvetro assume un atteggiamento di forte autonomia rispetto al testo commentato, con l'obiettivo dichiarato di integrare il trattatello e di edificare una poetica in proprio, che nella concezione aristotelica riconosca i suoi fondamenti, ma non esiti a prenderne le distanze e a sottoporla se necessario a critiche. L'opera è divisa in sei parti principali, a loro volta divise in particelle che sono le porzioni di testo prese in esame. Ogni particella ha quattro sezioni: il testo greco, la "continenza (titolo sommario della particella)", il volgarizzamento, la "sposizione" (cioè il commento). L'intelaiatura del trattato è data dalla combinazione delle tre componenti dell'imitazione indicate da Aristotele e delle loro articolazioni interne: materia (azioni migliori, simili, peggiori), strumento (numero [cioè danza]; numero-armonia [cioè musica]; numero armonia-parole in un tempo numero-armonia-parole in diverso tempo), modo (narrativo; rappresentativo; similitudinario). Le combinazioni possibili sono novantacinque, ridotte a cinquantatré eliminando quelle impraticabili, ma poi di fatto ristrette ai generi tradizionali, con poche aperture sperimentali. Caratteristico di Castelvetro è l'approccio empirico e razionalistico alla materia, il modo di procedere minuzioso e sistematico, talora sconfinante all'oltranzismo deduttivistico, come apparve chiaro già ai lettori coevi. Ma con queste caratteristiche di sistema in cui ciascun elemento trova adeguata collocazione in un insieme ordinato e razionale, la Poetica rappresenta uno dei vertici della teoria e della critica letteraria del Cinquecento, che a partire dal testo aristotelico aveva spodestato la generica e labile, sul piano definitivo, elaborazione platonica dei primi decenni del secolo e aveva coniugato al piano categoriale di una definizione filosofica dell'arte quello della poetica, con le sue norme concrete e razionalmente comprensibili. Punto di partenza è l'assunto aristotelico che la poesia, avendo come oggetto il verosimile ("rassomigliamento"), che è un principio universale, è opera più filosofica e concettualmente più elevata della storia, ristretta al vero del fatto particolare. Ingrediente centrale della creazione poetica è l'invenzione ("ritrovamento"), su cui Castelvetro insiste moralisticamente sottolineando la "fatica" che sottosta all'attività del poeta e che lo porta a guardare con sospetto i tentativi di conciliazione della poesia con i generi non inventivi, come la storia e le opere ragionate. Il rapporto tra storia e poesia non è assoluto: il poeta è tale perché "ritrova", e il "ritrovamento" riguarda essenzialmente la favola, però talora è impossibile inventare fatti e personaggi, e allora deve ricorrere alle storie, pur restando come sua peculiarità quella di rivestire di universale i fatti particolari e di arricchirli con

dell'« *unité de temps* » e l'« *unité de lieu* », fondamentali per la teorizzazione classica della *vraisemblance*, e che costituiranno oggetto di critica e discussione nel dibattito « sulle regole » aperto dalla querelle sul Cid che vedrà Chapelain arbitro dell'opposizione tra Corneille e Scudery , pro-Aristotele²⁵². Dalla *querelle* emerge quello che possiamo definire « *un aristotelisme à la française* », una via francese alla *mimesis*, orientata sulla questione delle « *règles* » del teatro e della loro codificazione forte come tentativo di instaurare un vero e proprio “realismo drammatico”; il teatro investito dalla *querelle* sulle regole è un teatro essenzialmente letto²⁵³, attraversato nelle sue codificazioni e interpretazioni da un'ansia continua di intellegibilità. Le regole erano in grado di fornire leggi imperative di interpretazione e di approccio e di garantire l'illusione necessaria. La rappresentazione teatrale è un processo di allucinazione , di alienazione; la verità è insufficiente a garantire l'esperienza di immedesimazione e può risultare di ostacolo all'illusione. La distinzione corneilliana tra «*vraisemblable ordinaire* » e « *vraisemblable extraordinaire* », messa in luce dal commenario di Castelvetro, dinamizza le oscillazioni tra vero e verosimile potenziando le tensioni e le opzioni teoriche tra anelli intermedi della credibilità e della legittimità rappresentazionale²⁵⁴. A partire dal riconoscimento di una deficienza mimetica della verità rispetto al verosimile, si autorizza la sua deformazione graduale verso appunto quel grado di credibilità come *ressemblance* plausibile. Proprio la categoria

²⁵² SCUDERY, *Observations sur Le Cid* (1637).

²⁵³ D. ROCHE, *La cultura dei lumi. Letterati, libri, biblioteche nel XVIII secolo*, Il Mulino, 1992.

²⁵⁴ Bray espone in questo modo la trattazione di Castelvetro della biforcazione di possibile e verosimile: «*Est possible tout fait dont l'execution ne se huerte a aucun obstacle. Est vraisemblable tout fait qui , étant donné les circonstances, devait se passer comme il s'est passé*», p. 195. Interessante sarà prendere le misure dello slittamento dalla verosimiglianza tragica teorizzata da Corneille e gli smottamenti di senso nelle definizioni successive della verosimiglianza poetica e pittorica di Du Bos, considerate nella loro costante tensione con la verosimiglianza pittorica.

ricettiva e descrittiva della plausibilità come inerenza interna e aderenza al piano del *publique* diventa quella specificazione del verosimile sul piano della conformità narrativa. Il sistema di garanzie della verosimiglianza e della plausibilità ha il suo punto di cedimento proprio in attrito con il vero storico, il vero attestato e conosciuto dal pubblico. Se l'impostazione classica sottolinea la necessità di evitare gli episodi storici largamente conosciuti, rifiutare proprio quell'*invrasemblable* che Corneille riconosce come determinante nella costruzione della spettatorialità e utilizzare la *vraisemblance ordinaire*, Corneille rivendica, invece, il diritto di utilizzare lo storico e il singolare *invraisemblable*, perché « *necessaire* », nel caso di Corneille, lo smarcarsi dall'ortodossia in nome della libertà di invenzione e di intervento e in nome di una sua libera discrezione nella mobilitazione critica del materiale nel territorio dell'*Histoire* finisce per andare a definire una posizione che rimarrà isolata e sospetta. La convenzionalità protegge l'allucinazione illusoria dello spettatore che è costantemente minacciata dall'irruzione del singolare storico a suscitare incredulità. L'attenzione e l'assimilazione degli spettatori sono generalmente limitate di fronte a *plots* complicati; se, per quanto riguarda l'unità di azione, Aristotele raccomanda coerenza organica della *pièce* e richiede un principio omogeneizzante che regoli le connessioni degli eventi, per quanto riguarda l'unità di tempo, Aristotele è meno esplicito anche se contempla come ideale la situazione di simultaneità e coincidenza di durata della rappresentazione e dell'azione. La regola dell'« *unité de lieu* » non compare né in Aristotele né nei commentatori latini ma, dato interessante emerge a partire dalla *vraisemblance*: regolamentazione della distanza che può ricoprire un personaggio durante la durata dell'azione come applicazione della regola dell'unità della temporalità. La regola si impone in Francia conseguentemente alla *Querelle du Cid* ed è d'Aubignac²⁵⁵ che ne offre la

²⁵⁵ *La Pratique du theatre* di D'Aubignac, pubblicato nel 1657, vera e propria codificazione delle regole di costruzione del discorso e della rappresentazione drammatica.

formulazione più chiara: a partire dal principio di verosimiglianza un solo spazio non può rappresentarne due. Le concessioni al gusto del pubblico in direzione di una crescente spettacolarizzazione vivono nell'esuberanza barocca di Molière e Corneille e il principio aristotelico si imporrà soltanto nei *grands genres*. Un altro principio assente in Aristotele ma soggiacente alla estetica classica e quello della « *bienséance* », ovvero della conformità della rappresentazione all'idea che il pubblico può farsene e consta di due versanti che la specificano in « *externe* », vale a dire corrispondente alle norme estetiche ammesse dal pubblico e in una « *interne* » determinata appunto dall'economia interna alla rappresentazione e alla coerenza organica dei personaggi. È Castelvetro che da al testo di Aristotele il commentario più interessante e più seguito dai critici francesi, definendo in modo chiaro il possibile e il verosimile. È possibile ogni fatto la cui esecuzione non incontra alcun ostacolo. È verosimile ogni fatto che, entro un quadro di circostanze date, deve realizzarsi come si realizza. Ci sono quattro combinazioni del possibile e del verosimile, il possibile verosimile, il possibile inverosimile, l'impossibile verosimile, l'impossibile inverosimile: il primo e il terzo sono legittimi. Così riassume d'Aubignac:

*Le vrai n'est pas les sujet du theatre , parce il'y a des choses véritables qui n'y doivent pas êtres vues [...]
Le possible n'en sera pas aussi le sujet, car il y a bien des choses qui se peuvent faire [...] , qui pourtant seraient ridicules et peu croyables, si elles étaient représentées [...] Il y a donc que le vraisemblable qui puisse raisonnablement fonder soutenir et terminer un poème dramatique : c'est n'est pas que les choses véritables et possibles soient bannies du theatre, mais elles n'y sont reçues qu'autant ont de la vraisemblance²⁵⁶.*

²⁵⁶ *Ibidem*, p.66.

Si misura in questo passo l'oltrepassamento di Aristotele e insieme si prende atto della la chiarificazione della messa in gerarchia di verosimile e del possibile: Aristotele riconoscendo il possibile come oggetto della poesia, ammetteva l'impossibile in alcune azioni e incidenti. La nozione di verosimiglianza veniva in seconda battuta , per legittimare alcuni soggetti impossibili. Ammetteva per l'azione principale il possibile inverosimile e nelle incidentali non rifiutava ne l'impossibile ne l'inverosimile. I critici francesi invece rigettavano completamente il possibile inverosimile, non rivestendo per loro la nozione di possibile alcun interesse teorico e conoscitivo. Chapelain ribalta il dettame aristotelico e riconosce nella verosimiglianza l'oggetto privilegiato della poesia e, distaccandosi dalla tradizione identifica nella verosimiglianza poetica un elemento non logico o psicologico, ma storico.²⁵⁷ Chapelain stabilisce che il verosimile sia l'unico oggetto della poesia, distinguendo come Corneille, tra verosimile ordinario e verosimile straordinario, sconsiglia l'abuso di quest'ultimo e tende a restringer in questo modo la nozione di verosimiglianza. Il referente

²⁵⁷Cfr. ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C.Gavallotti, Milano 1987, p. 31. Il richiamo alla declinazione storica e non ermeneutica della verosimiglianza (l'idea cioè che essa rappresenti un'immagine vera di usi e costumi («*par la vérité des mœurs et des coutumes*»)) quindi come elemento di costruzione narrativa e non come condizione di interpretazione e ricezione da parte del pubblico, e centrale nel saggio di C.GINZBURG, «Parigi 1647: un dialogo su finzione e storia» contenuto nella raccolta *Il filo e le tracce, Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano, 2006. Ginzburg prende le mosse dall'impostazione teorica dei rapporti tra mito e storia proposta da Detienne nel suo studio sui poemi omerici e dalla sua analisi del concetto di vero e verosimile contenuti nella Poetica aristotelica. Scortato dalle analisi di Detienne Ginzburg analizza i rapporti tra storia vero e finto messi in gioco dal dialogo *De la lecture des vieux romans* scritto da Chapelain nel 1646 rimasto a lungo postumo e pubblicato solo nel 1726. Per alcuni riferimenti bibliografici, cfr. M. DETIENNE, *L'invention de la mythologie*, Paris, 1981, e nella recensione che ne fa A.MOMIGLIANO nella "Rivista storica italiana", 94, (1982), pp.784-787. Per Chapelain, la raccolta del suo epistolario *Lettres de Jean Chapelain*, 2 voll. a cura di Ph. Tamizey de Larroque, Paris 1880-1993; J.FRAPPIER, «Voltaire amateur de vieux romans», in *Amour courtois et Table Ronde*, Geneve 1973; Ch.DELHEZ-SARLEZ, «Le Lancelot "Fabuleux et historique": vraisemblance et crédibilité d'un récit au XVIIe siècle», in *Mélanges offerts a Rita Lejeune*, Gembloux 1969, vol.II,pp.1535 sgg.

oggettivo del criterio della verosimiglianza e l'opinione comune²⁵⁸, informata dal giudizio del pubblico comprime e abbrevia la storia al comune e al generale. « *La règle de la vraisemblance conduit au romanesque par le canal de l'infidélité à l'histoire* » scrive Bray: il poeta deve ridurre la storia al verosimile creando un attrito rispetto ai dettame aristotelico che aveva fissato i limiti della libertà di riduzione al senso comune: non toccare, non modificare les « *fables reçues* » recita la legge della continuità narrativa della tradizione e della verità della *Poétique*. Per quanto riguarda la questione delle tecniche e delle regole di estrazione di fatti e soggetti dal materiale storico, Aristotele annota: fatti e personaggi, per il fatto che sono storici, sono possibili ma tra il possibile (storico) e il verosimile la priorità va al verosimile, quindi anche a quel sottoprodotto del verosimile che è l'impossibile²⁵⁹. La necessità altro non è che una forma più blindata della verosimiglianza.

Cette liberté (nda., libertà di non rispettare la verità storica) commandée par la règle de vraisemblance n'a de limites que dans cette règle elle-même. En effet le criterium de la vraisemblance, c'est l'opinion commune. Si donc certains événements historiques sont tellement connus de l'opinion commune qu'on ne puisse les modifier sans les rendre invraisemblables aux yeux du public, la règle de la vraisemblance elle-même commande de ne pas y toucher. Ainsi ce n'est pas par respect pour l'histoire mais bien pour le

²⁵⁸ Rapin scrive :«*Le vraisemblable est tout ce qui se conforme à l'opinion du public*», RAPIN, *Réflexions sur la Poétique*, p.136.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 138.

*respect pour la vraisemblance , qu'on suit parfois la
verité historique²⁶⁰.*

Eventi e personaggi così come nessi e legami storici funzionano da supporti logici sarebbe il caso di dire all'impianto di narrazione dei "grandi generi" a partire dalla epopea e dalla tragedia. Il profilo a grandi linee del corpo di informazioni storiche è conosciuto e mantenuto come supporto mimetico alla rappresentazione verosimile dell'opinione comune. È su questo punto che Corneille si distacca, sforzandosi di riservare alla storia un ruolo meno defilato. Per Corneille la verità storica garantisce più efficacemente della verosimiglianza l'adesione mimetica alla rappresentazione. Corneille opta per quella che definisce una « *préférence mutuelle du vraisemblable au nécessaire, et du nécessaire au vraisemblable* ». Quest'opzione di rappresentazione precede la trattazione della distinzione tipicamente corneilliana di « *vraisemblable ordinaire* » e « *vraisemblable extraordinaire* », alla quale riconosce una valenza estetica e teorica più potente del binomio aristotelico verosimile e necessario. Entro la cornice legale della definizione e nella suddivisione del verosimile e del necessario, la riflessione sulle azioni rappresentate consente di individuarne di tre *sortes*, a seconda che le giudichiamo:

*Les unes suivent l'histoire, les autres ajoutent à
l'histoire, les troisièmes falsifient l'histoire. Les
premières sont vrais, les secondes sont quelquefois
vraisemblables, et quelquefois nécessaires , et les
dernières doivent toujours être nécessaires ²⁶¹.*

²⁶⁰ È questa la conclusione che Bray trae dalle letture del *Traité du poëme epique* di Vossius e dalla *Pratique du Theatre* di D'Aubignac.

²⁶¹ *Ibidem*, p.166.

Se sono veri non hanno bisogno di essere verosimili, non hanno bisogno di *secours*; si arriva così alla distinzione del verosimile in ordinario e straordinario²⁶².

L'ordinaire est une action qui arrive plus souvent , ou de moins aussi que sa contraire l'extraordinaire est une action qui arrive a la vérité moins souvent que sa contraire , ma qui ne laisse pas d'avoir sa possibilité assez aisée , pour n'aller pas jusqu'au miracle , ni jusqu'au miracle , ni jusqu'a ces événements singuliers , qui servent de matière aux tragédies sanglantes par l'appui qu'ils ont de l'histoire , ou de l'opinion commune, et qui se peuvent tirer en exemple que pour les épisodes de la pièce...²⁶³

Costatando insieme al *Docteur Aristotele* che « *il est vraisemblable que beaucoup de choses arrivent contre le vraisemblable* », e che nella produzione dell'azione, gli effetti straordinari accadano contro la *vraisemblance*²⁶⁴, Corneille dichiara di preferire nominarli « *croyables* », e catalogarli sotto il regime rappresentazionale del « *nécessaire* » definito come combinazione di occorrenza di ciò che accade, *liaison* delle *actions*, moventi e loro reciproca *dépendance*. Il tema della *dépendance* narrativa

²⁶² «*Lorsqu'elles sont vraies , il ne faut point se mettre en peine de la vraisemblance , elles n'ont pas besoin de son secours. Tout ce qui s'est fait , manifestement s'est pu faire ditAristote , parce qu'il ne s'était pu faire, il ne serait pas fait. Ce que nous ajoutons al'histoire ,[...] n'a pas cette prerogative nous avons une pente naturelle, [...], a croire quece qui n'est s'est point fait n'a pu encore se faire, et c'est pourquoi nous inventons la vraisemblance la plus exacte qu'il est possible pour le rendre croyable*», CORNEILLE, *Œuvres*, cit. p. 166.

²⁶³ CORNEILLE, «*Discours de la tragédie*», in ID., *Œuvres Complètes, Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1980, Tome 1, p.169-169.

²⁶⁴ CORNEILLE *Œuvres*, op.cit.,p. 171.

introduce la messa a tema delle relazioni tra *histoire* e *vraisemblance*, confronto che si complica con un' ulteriore opzione proposta da Corneille :

*[...] définir le vraisemblable [...] une chose manifestement possible dans la bienséance, et qui n'est ni manifestement vrai, ni manifestement fausse. On peut faire deux divisions, l'une en vraisemblable général et particulier, l'autre en ordinaire et extraordinaire*²⁶⁵.

Le vraisemblable général est ce que peut faire, et qu'il est a propos que fasse un roi, un général d'armée, un amant, un ambitieux, etc. Le particulier est ce qu'a pu ou du faire Alexandre, Cesar, Alcibiade compatible avec ce que l'histoire nous apprendre de ses actions. Ainsi tout ce que choque l'histoire sort de cette vraisemblance, parce que il est manifestement faux [...]

*Il y a des choses sur qui le poète n'a jamais aucun droit. Il peut prendre quelque licence sur l'histoire, en tant qu'elles regarde les actions particuliers, comme quelles de Cesar ou d'Auguste, et leur attribuer des actions qu'ils n'ont pas faites, ou les faire arriver d'une autre manière qu'ils ne les ont pas faites : mais il ne peut pas renverser la chronologie, [...] et moi encore changer la situation des lieux. Mais l'histoire est des choses qui passent, et qui succédant les unes aux autres, n'ont que chacune un moment pour leur durée, dont il en échappe beaucoup a la connaissance de ceux qui l'écrivent*²⁶⁶.

²⁶⁵ CORNEILLE, *Œuvres*, cit., p.166.

²⁶⁶ *Ibidem*, p.167.

La narrazione delle permanenze è più facile e facilmente verosimile rispetto alla scrittura e alla descrizione di cambiamenti. Il punto di raccordo e di facilitazione rappresentazionale in quanto elemento di permanenza all'interno di contesti di mutamento e rappresentato dai *moeurs* come perseveranza storica delle differenze come congiunzione possibile tra azioni e moventi. La rappresentazione dei *moeurs* e la *bienseance*²⁶⁷, intesa come forma di rilevazione empirica della morale, come condotta naturale che anima la teoria dei costumi inglobando la regola della verosimiglianza nella sua applicazione ai caratteri: mescolando elementi intellettuali a elementi morali:

*La bienséance est une chose complète: elle anime la théorie des moeurs , elle englobe la règle de la vraisemblance dans son application aux caractères, elle traduit dans la poétique les exclusions morales prononcées par l'honnêteté contre certaines situations, certains sentiments, certains spectacles. [...] Si on cherche à lui donner une base unique, on ne la trouve que dans ce désir d'harmonie dont parlait Nicole, harmonie à l'intérieur de l'oeuvre d'art, harmonie entre l'oeuvre d'art et le public*²⁶⁸.

È nel XVII secolo verso il 1630 che la regola si afferma in Francia attraverso Chapelain e durante la querelle del Cid: nel 1635 nel *Traité de la poésie représentative* utilizza per la prima volta il termine di *bienseance* che era oramai entrato nell'uso corrente. La secolarizzazione della teoria della

²⁶⁷ Sulla nozione 'bienseance', cfr. PIZZORUSSO, *La poetica del romanzo in Francia* (1660-1685); ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France*; RUSTIN 'L'histoire véritable dans la littérature romanesque au XVIII', C.A.I.E.F 1966, n.18 89-102.

²⁶⁸ R. BRAY, *La doctrine*, op. cit., p.216.

bonté e della *convenence* dei *moeurs* come rimessa a punto del precetto aristotelico. L'itinerario aristotelico che conduce all'analisi della *propriété des moeurs*, viene perfezionato « *le poète doit considerer qu'il ne faut jamais introduire sans necessite absolue* » Aristotele aveva mostrato la via attraverso il suo *tableau* dei caratteri convenienti per ciascuna epoca ma Mesnadière va oltre, incastonando *bienseance* in una teoria dei costumi:

Il vaux mieux que nous lui tracions une idée générale des moeurs qu'il doit attribuer a chaque espèce de gens , et lui apprendre a les puiser dans leurs six premières sources , dans l'âge , dans les passions, dans la fortune présente, dans la conditions de vie, dans la nations et dans le sexe²⁶⁹.

I cedimenti dell'universale al particolare prendono la misura del generale, di *infra* storico depositario di conoscenza e produttore di ignoranza. La *bienseance* come abbreviazione della teoria dei *moeurs*, come descrizione dell'*homme en général* garantisce un legalismo realistico alla narrazione, un abbozzo di realismo debole.

Les bienséances externes sont la mesure des bienséances internes. Le réalisme historique est limite par les connaissances historiques du public et par ses ignorances²⁷⁰.

La *vraisemblance* tende sempre di più a diventare misura del "reale", al punto che quest'ultimo finisce per essere evinto da essa. A partire da

²⁶⁹ J. DE LA MESNANDIÈRE, *La Poétique*, Slatkine Reprints, Genève, 2011, p. 143.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 151.

Voltaire e da Diderot si cerca di pensare insieme il *vrai* e il *vraisemblable* (che il classicismo aveva mantenuto a distanza). Con il rifiuto del primato del *vraisemblable* sul *vrai*, non solo *vrai* e *vraisemblable* possono divergere, ma soprattutto la *vraisemblance* è spogliata di ogni valore a priori. La realtà contiene gli elementi che la rappresentazione estetica, strutturata secondo i dogmi della *déceance* e della *benséance*, non può tollerare. Molti motivi concorrono a questa promozione del vero – che può confondersi con l'autenticità dei fatti o delle ipotesi presentate – contro il *vraisemblable*. Più esattamente appare legato ad un'esigenza razionale nuova, legata ad una nuova articolazione del possibile al reale.²⁷¹ Per effetto della programmatica integrazione del possibile nell'oggetto di imitazione, la *vraisemblance*, che si misura sempre più in rapporto al reale, tende a rivestire il senso di « *problable* », a proporzionarsi e a graduarsi al reale. Il « *vraisemblable* » è definito come il « *problable* » nel dizionario di Furetière a partire dal 1701; il « *problable* » è definito come « *Ce que on peut prouver, qui a quelque apparence de vérité* ». Il termine è aggiunto nella definizione del 1701 :« *Vraysemblable. Qui a apparence de vérité; problable; qui est dans la possibilités des choses arrivées, ou à arriver* ». Nell'*Encyclopédie*, la definizione di « *vraisemblance* » sotto «*Vraisemblance, Métaphysique* » che espone la « *rassemblance* » al vero e al falso, paragonando la nozione con una stoffa in bianco e nero specificando che lo stesso vale per la nozione di probabilità: « *Ce que je dis de la vraisemblance , s'entend aussi pour la probabilité; puisque la probabilité ne tombe que sur ce que l'esprit approuve, à cause de sa rassemblance avec le vrai, se portant de côté où sont les plus grandes apparences de vérité, plutôt que du côté contraire* ». Inversamente, il *probable* è definito come il *vraisemblable*, nella ripresa parziale della definizione della « *vraisemblance* ». I termini rinviano gli uni agli altri nelle definizioni, in modo che risulta difficile di definire con esattezza cosa li differenzi. Ogni lettura delle definizioni permette di aprire almeno tre

²⁷¹ A.MÉNIL, *Diderot et le drame. Le Théâtre et politique*, Puf, Paris, 1985, p.50.

piste di riflessione che ci permettano di uscire dalla circolarità delle definizioni. In prima istanza, il termine “*vraisemblance*” sembra più vasto di quello di “*provable*”, rimanendo quest’ultimo interamente definito entro l’ambito del verosimile. La reciprocità delle definizioni tra verosimile e probabile, e il riferimento ad un possibile attualizzabile (il possibile che può realizzarsi) indicherebbe (andrebbe a definire) che il campo del probabile è meno largo di quello del possibile, riproducendo lo stesso rapporto che la «*vraisemblance*» intrattiene con il vero. La definizione dei rapporti tra vero e verosimile nel *Dictionnaire dramatique* concepisce in effetti la *vraisemblance* come una forma di “possibile” che «*ressemble à ce que nous voyons souvent*», mentre il possibile considerato in sé e per sé è infinito. Ridurre il possibile al probabile e comprenderlo con “*vraisemblable*”, vale a dire come ciò che si riferisce alla nostre esperienze ripetute, costitutive di un uso e di un’opinione familiare e condivisa, è quello che cerca di stabilire l’età classica nella sua strategia retorica e poetica. Per convincere, «*émouvoir*», per «*toucher*», il lettore dirà Du Bos, bisogna che il discorso poetico o retorico sia *vraisemblable*, vale a dire «*ressemblant à notre expérience du réel*». Terzo, emerge come il legame tra «*vraisemblance*» e «*probabilité*» sia concepito in rapporto alla *raison*. Il probabile (il verosimile) è ciò che si può provare con la *raison*. La probabilità richiama immediatamente una dimensione “scientifica”, in quanto qualifica una modalità di conoscenza che conduce ad una verità di fatto, che può cioè essere provata o realizzata. Michel Foucault riconosceva in effetti la probabilità come uno degli strumenti della conoscenza classica: la dissociazione del segno e della somiglianza determina al livello dell’*episteme* dell’età classica l’apparizione delle categorie di “pensiero”, “congettura” e “combinatoria”²⁷². Così la conoscenza può aprirsi alla probabilità: la conoscenza non consiste più a rilevare un linguaggio prestabilito, ormai è all’interno della conoscenza che il segno può significare, ed è la conoscenza che diventa modello per stabilire il suo

²⁷² M. FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, op.cit., p.86-91.

carattere di certezza o di probabilità. Come dimostra Benoît De Baere nel suo libro sulla cosmogonie del XVIII^e siècle²⁷³, le teorie sull'origine del mondo accordano più importanza al verosimile che al vero. La ragione è che esse non hanno accesso diretto attraverso l'osservazione al vero, e il *vraisemblable* è più convincente del vero. Per giudicare di un dato non osservabile o non sperimentabile (come l'origine del mondo), gli scienziati come Buffon fanno ricorso al criterio del giudizio della probabilità. Questa modalità è propria della dialettica delle scienze strumentali come le concepiva Aristotele. La dialettica si distingue dall'analitica (o logica dimostrativa) nella misura in cui riposa su delle « *prémises communément reçues ou vraisemblables* », mentre la seconda parte da premesse vere, che producono dalle dimostrazioni dotate di carattere di necessità²⁷⁴. La retorica è una parte della dialettica. Nonostante ciò, l'ipotesi scientifica non rifugge l'intervento della retorica nella costituzione del suo 'sapere'. De Baere introduce il termine "effetti retorici" per definire i modi che intervengono nella formazione delle rappresentazioni che saranno giudicate valide. L'epistemologia e la storia delle scienze riconoscono la loro incapacità di descrivere o spiegare la maniera in cui si forma una "nuova" ipotesi "scientifica". E continua dicendo che piuttosto che in termini logici, e quindi di scarti logici, un'analisi di questo tipo si presta di *tropes* che corrispondono a delle operazioni di trasformazione semantico-referenziale della rappresentazione e generano una nuova versione di mondo. Quella che De Baere chiama retorica "profonda" e poetica, a questo fare un mondo, è un metodo di organizzazione dei fatti e un modo di esposizione di un processo di conoscenza. È un movimento dialettico basato sull'analogia - intesa come intermediazione di campi della sensibilità e della conoscenza differenti, nel senso che spiega Cassirer - che si realizza nel momento in cui

²⁷³ B. DE BAERE, *La pensée cosmogonique de Buffon: percer la nuit des temps*, Champion, Paris, 2004.

²⁷⁴ F. HALLYN, «Dialectique et rhétorique devant la 'nouvelle science' du XVIII^e siècle», in *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, sotto la direzione di M. FUMAROLI, PUF, Paris, 1999, p.601-628.

si dà conoscere un campo di fatti e dati che non è immediatamente accessibile alla conoscenza.

Nous ne pouvons connaître les choses qui échappent à la perception que par analogie avec celle que nous connaissons par les sens. L'analogie constitue en somme le complément conceptuel de la lunette : les deux permettent de transgresser le complètement conceptuel de la vue naturelle ; si la lunette étend le champ du visible, l'analogie, quant à elle, permet de se représenter ce qui reste méconnaissable, même vu à la lunette, par le «télescopage» de deux représentations.²⁷⁵

Per Buffon, il sapere fisico è di natura probabilistica. Il sapiente, parte dell'idea che le nostre conoscenze fisiche sono fondate su una « *suite des faits semblables ou, si l'on veut, [par] une répétition fréquente et une succession non interrompue des mêmes événements* : il suffit qu'une chose arrive toujours de la même de la même façon pour qu'elle fasse une certitude ou une vérité pour nous »²⁷⁶. È questa « *répétition du même* » che fonda la probabilità del fenomeno che ha la valenza della certezza fisica. Questa attitudine scientifica di Buffon determina la definizione del campo del conoscibile per mezzo della probabilità. Così lo esplica B. De Baere:

Si le savoir physique est de nature probabiliste, les phénomènes qui «arrivent toujours de la même façon» et dont la nature est pour ainsi dire «sérielle», peuvent faire l'objet d'un savoir certain: ils permettent l'établissement des «tableaux» (de

²⁷⁵ *Ibidem*, p.625.

²⁷⁶ G.-L. LECLERC DE BUFFON, *Premier discours*, in *Œuvres Complètes de Buffon*, ed. a cura di P. Flourens, Garnier, Paris, vol.I, pp. 55-57.

fréquences) nécessaires à l'évaluation des hypothèses qui ont l'ambition d'expliquer (un de) ces phénomènes. Mais en même temps, cette condition exclut la vérification d'une hypothèse qui ne porterait que sur un fait isolé (qui ne s'est produit qu'une seule fois ou qui n'a été observé qu'une fois).

La condizione necessaria per un tale approccio è l'ipotesi di un ordine costante nella natura e l'esistenza di leggi naturali permanenti. Come sottolinea Jacques Roger, Buffon è in questo caso, cartesiano. (« *Si l'univers demeure dans l'univers où nous le voyons, c'est quel les lois du mouvement qui le conservent eussent été capables de l'y mettre* », aveva detto Malebranche).²⁷⁷

È del resto anche l'attitudine degli enciclopedisti :

*Le plus haut degré de vraisemblable, est celui qui approche de la certitude physique, laquelle peut subsister elle peut subsister elle-même avec quelque soupçon ou possibilité de faux.*²⁷⁸

La *vraisemblance* funziona sulla base del presupposto di un certo ordine naturale delle cose, senza che esso diventi mai un postulato.

Ce n'est donc qu'en supposant la vérité des êtres, c'est-à-dire l'immutabilité de leur essence, et la permanence de leurs attributs, qu'on peut les ranger dans ces classes génériques et spécifiques, dont la

²⁷⁷ J.ROGER, «Introduction», in BUFFON, *Époques de la nature*, Éditions du Muséum, 1988, citato da B. DE BAERE, *Les Récits cosmogoniques*, op.cit., p.27.

²⁷⁸ VOLTAIRE, in *Encyclopédie*, art. «Vraisemblance (Métaphysique)», cit., 483a.

*nécessité est indispensable pour former le moindre raisonnement.*²⁷⁹

Il presupposto secondo il quale la natura resta sempre uguale a se stessa permette di stabilire delle analogie per integrare i vuoti lasciati dal venire meno dell'osservazione. Il modello di conoscenza che Buffon propone rappresenta la vera e propria rottura con il cartesianesimo (secondo l'interpretazione di Lanson fino alla metà del XVIII secolo il metodo cartesiano era ancora dominante); si tratta « *de combiner les observations, de généraliser les faits, de les lier ensemble par la force des analogies* »²⁸⁰. E insiste sulla differenza tra l'utilizzo di una *imagination* come *invention* di un "pensiero" e una che agisca da supporto al ragionamento:

*On doit se souvenir qu'un historien est fait pour décrire et non pour inventer, qu'il ne doit se permettre aucune supposition, et qu'il ne peut faire usage de son imagination que pour combiner les observations, généraliser les faits, et en former un ensemble qui présente à l'esprit un ordre méthodique d'idées claires et de rapports suivis et vrai-semblables : je dis vrai-semblables, car il ne faut pas espérer qu'on puisse donner des démonstrations exactes sur cette matière, elles n'ont lieu que dans les sciences mathématiques, et nos connaissances en physique et en histoire naturelle dépendent de l'expérience et se bornent à des inductions.*²⁸¹

²⁷⁹ «Vérité métaphysique ou transcendente» in *Encycloplédie, op.cit.*, 1765, t. XVII, p.71.

²⁸⁰ BUFFON, «Premier Discours», *op.cit.*, p.51.

²⁸¹ BUFFON, «Histoire et théorie de la terre», in *Œuvres Complètes, op.cit.*, p.t. II, p 68.

Non c'è possibilità di verifica ulteriore: chi vorrà conoscere l'origine del mondo dovrà attenersi al *vraisemblable*; la verosimiglianza non è normativa ma descrittiva. Non si riferisce all'esperienza delle cose, ma regola la costruzione del discorso di quell'esperienza. L'*Encyclopédie* considera "probabile" e "verosimile" equipollenti dal punto di vista della costruzione del discorso scientifico:

*Ce que je dis la vraisemblance, s'entend aussi de la probabilité; puisque la probabilité ne tombe que sur ce que l'esprit approuve, à cause de la ressemblance avec le vrai, se portant du côté où sont les plus grandes apparences de vérité, plutôt que du côté contraire, supposé qu'il veuille se déterminer*²⁸²

²⁸² *Ibidem*, p.482b.

CAPITOLO SECONDO

La lezione della tragedia: la *vraisemblance* come riconoscimento

Lanson attribuisce a Voltaire il gran merito di aver compreso la tragedia.²⁸³

*La tragédie est le pays de l'histoire , ou de moins de tout ce qui ressemble a l'histoire par la vraisemblance des faits et par la vérité des moeurs*²⁸⁴.

Tutto si traduce per lui in tragedia, che non definisce mai sistematicamente ma ad essa sempre si riferisce come ad « *une peinture vivante des passions humaines* » e come rappresentazione de « *le choc des passions* », riconoscendole il compito di « *créer, conduire, intriguer et dénouer une action intéressante* ». Creare, svolgere, « *intriguer* » e svolgere un'azione: Voltaire stabilisce deliberatamente in pochi passaggi il rapporto tra tragedia e storia: tra le due poetiche la relazione è cruciale:

Que n'ai-je pu me former sur votre goût dans la science de l'histoire! Non pas dans cette science vague et stérile des faits et des dates, qui se borne à savoir en quel temps mourut un homme inutile ou funeste au monde ; science uniquement de dictionnaire, qui chargerait la mémoire sans éclairer l'esprit ; je veux parler de cette histoire de l'esprit

²⁸³ G.LANSON, *Histoire de la littérature française*, Hachette, Paris, 1895.

²⁸⁴ VOLTAIRE, «*Remarques sur les trois discours, Premier Discours: de l'utilité e de parties du poème dramatique*» in *The Complete Works of Voltaire, the Voltaire Foundation*, 1975, t.55; cfr. anche «*Commentaires sur Corneille*», p. 1031-1054.

*humain, qui apprend à connaître les mœurs, qui nous trace, de faute en faute, et de préjugé en préjugé, les effets des passions des hommes; qui nous fait voir ce que l'ignorance ou un savoir mal entendue ont causé de maux, et qui suit surtout le fil du progrès des arts, à travers ce choc effroyable de tant de puissances, et ce bouleversement de tant d'empires.*²⁸⁵

La tragedia, da parte sua, traduce sempre una *civilisation*: « *J'ay eu le temps de mettre toute l'histoire des musulmans en tragédie, ce pendant, j'ay à peine mis un peu de réforme dans mon scélerat de Prophète ; toute l'Europe joue à présent une pièce plus intriguée que la mienne. Je suis honteux de faire si peu pour les héros du temps passé, dans le temps que tous ceux d'aujourd'hui s'efforcent de jouer un rôle* »²⁸⁶ e, paragonando la sua maniera di scrivere tragedia con quella di Crébillon : « *Mais sa tragédie, étant toute de fiction, j'ai fait la mienne en qualité d'historiographe. J'ai voulu peindre Cicéron tel qu'il était en effet...J'ai suivi l'histoire autant que je l'ai pu, du moins quant aux mœurs* ».²⁸⁷ La verità dei *mœurs* esige una esatta rappresentazione di virtù e vizio :

Ni dans la tragédie, ni dans l'histoire, ni dans un discours public, ni dans aucun genre d'éloquence et de poésie, il ne faut peindre la vertu odieuse et le vice aimable. C'est un devoir assez connu. Ce précepte n'appartient pas plus à la tragédie qu'à tout autre genre mais de savoir s'il faut que le crime soit toujours récompensé, et la vertu toujours punie sur le

²⁸⁵ VOLTAIRE, *Complete Correspondence*, ed. Besterman, D. 345.

²⁸⁶ VOLTAIRE, *Best. op.cit.*, D2533.

²⁸⁷ VOLTAIRE, *Best.*D3991.

*theatre, c'est une autre question. La tragédie est un tableau des grands événements de ce monde et malheureusement, plus la vertu est infortunée, plus le tableau est vrai. Intéressez; c'est le devoir du poète rendez la vertu respectable; c'est le devoir de tout homme*²⁸⁸.

E, piu avanti,

*La tragédie est le tableau de la vie des grands. Ce tableau n'est que trop ressemblant quand le crime est heureux*²⁸⁹.

*L'histoire, la tragédie, les discours publics doivent représenter les moeurs des hommes telles qu'elles ont été*²⁹⁰.

Della definizione di Aristotele delle tragedie come imitazione di un'azione seria, completa, divisa in parti, concepita per purgare le passioni attraverso la pietà e la paura, Voltaire seleziona l'aspetto che va a sostanziare la sua pratica: egli cita il passaggio di Boileau²⁹¹, in cui tratta il potere dell'arte di trasformare anche il più mostruoso degli oggetti in piacere e rintraccia l'origine di questa idea nella *Poetica* stessa:

Voici ce que dit Aristote: "L'imitation et l'harmonie ont produit la poésie..nous voyons avec plaisir dans un tableau, des animaux affreux, des hommes morts,

²⁸⁸ VOLTAIRE, *Commentaires sur Corneille*, cit. p. 288.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ R. BOILEAU, *Art poétique*, pp.1-6.

ou mourants que nous regarderions qu'avec chagrin et avec frayeur dans la nature. Plus ils sont bien imités, plus il nous causent de satisfaction»²⁹².

Ostile alle ingerenze *romanesques* che affaticano la tragedia, Voltaire intende rinnovare l'interesse attraverso procedimenti essenzialmente teatrali e introdurre sulla scena francese quel *drama* ("action et spectacle") sulla scorta dell'esempio dei Greci e degli inglesi, e questo a partire dal 1731. Si trattava di moltiplicare gli eventi, puntare sull'azione più che sulla narrazione, realizzare azioni sceniche che includessero pantomime, *tableaux*, *figuration e décoration*: « *En un mot, Voltaire veut conserver la tragédie en y introduisant le drame* »²⁹³. Ancora Lion, nel suo *Les Tragédie et les théories dramatiques de Voltaire*²⁹⁴, sostiene che, in Voltaire, l'azione è sempre doppia :

Et nous savons ce qu'il faut entendre avec lui par ce mot d'action. C'est, d'un côté, la série des événements qui placent les personnages face à face et favorisent ou contrariaient leur sentiments et passions, de l'autre le fait d'agir, d'agir beaucoup, et de faire agir les personnages sur le théâtre en transportant les événements des coulisses devant nos yeux. Donc, une action invisible et une action visible.

« *Il faut au theatre, comme dans la société , savoir s'oublier soi-meme* »: l'elogio della dimenticanza di se stessi del perdersi di vista da parte dello spettatore collima con la necessità di ottenere piacere teatrale separando

²⁹² VOLTAIRE, *Œuvres Complètes*, Moland, Garnier, Paris, t. XVII, p376.

²⁹³ G.LANSON, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, 1927, p. 143.

²⁹⁴ H.LION, *Les Tragédie et les théories dramatiques de Voltaire* Paris, 1895.

moventi morali moventi estetici; la ricetta di Voltaire é chiara: nessuna *purgation*, come ombroso ritorno in sé ma una naturale *médecine des passion*. Il piacere teatrale è colto da Voltaire come *point de milieu entre s'attendrir et s'ennuyer*. Più che le teorie e le disquisizioni sulla presunta *chatarsis*²⁹⁵, a Voltaire importa il riconoscimento come antidoto all'ennui; negando e anzi indicando nel ritorno dello spettatore *sur lui-meme* come strumento di identificazione e di proiezione nella situazione natale e interessante un fallimento del poeta e del drammaturgo.

*Pour la purgation des passions, je ne sais pas ce que c'est que cette médecine. Je n'entends pas comment la crainte et la pitié purgent, selon Aristote. Mais j'entends fort bien comment la crainte et la pitié agitent notre âme pendant deux heures, selon la nature; et comment il en résulte un plaisir très-noble et très-délicat, qui n'est bien senti que par les esprits cultivés. Sans cette crainte et cette pitié, tout languit au théâtre. Si on ne remue pas âme, on l'affadit. Point de milieu entre s'attendrir et s'ennuyer*²⁹⁶.

Occorre « *que tous les personnages essentiels soient annoncés dès, premier acte, mais cette sage précaution contribue à augmenter l'intérêt. Le spectateur en attend avec plus d'émotion l'acteur qui doit servir au noeud, ou à le redoubler, ou à le dénouer, ne fut-il qu'un subalterne. Rien ne fait mieux voir combien Corneille avait approfondi tous les secrets de son art.*

²⁹⁵ VOLTAIRE, *Commentaires sur Corneille*, cit. p.291: « *Il n'y a point la de purgation. Le spectateur ne réfléchit point s'il aura besoin d'être purgé. S'il réfléchissait, le poète aurait manqué son coup* ».

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 289.

*La tragédie a ceci de particulier, que, par la pitié et la crainte, elle purge de semblables passions »*²⁹⁷.

Dall'articolo « *Enthousiasme del Dictionnaire* », è possibile recuperare infine il senso ultimo del rapporto tra *raison* e governo delle passioni:

Cet enthousiasme raisonnable est la perfection de leur art: c'est ce qui fit croire autrefois qu'ils étaient inspirés des dieux, et c'est ce qu'on n'a jamais dit des autres artistes. Comment le raisonnement peut-il gouverner l'enthousiasme? C'est qu'un poète dessine d'abord l'ordonnance de son tableau; la raison alors tient le crayon. Mais veut-il animer ses personnages et leur donner le caractère des passions alors l'imagination s'échauffe, l'enthousiasme agit: c'est un coursier qui s'emporte dans sa carrière; mais la carrière est régulièrement tracée.

Di fronte alla volontà di non inventare azioni e soggetti della tragedia, Corneille individua nei due grandi archivi della credenza collettiva – la storia e la *fable* – i serbatoi di oggetti della rappresentazione, le matrici di una immaginazione collettiva, come Voltaire concepiva nell'interesse la necessità primaria dello sforzo poetico: « *il faut intéresser* »²⁹⁸. Non si deve *choquer* né la storia *connue* né tantomeno i *mœurs* messi in scena, ma nell'atto di rappresentare questi stessi *mœurs* (« *peignez ces mœurs* ») si

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 295.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 298.

deve tendere a rendere la *fable vraisemblable*²⁹⁹. Ma la sezione più interessante è quella in cui Voltaire liquida spezzandola ironicamente la questione della distinzione introdotta da Corneille tra l'*impossible croyable* e le *possible croyable*³⁰⁰; dopo aver ascritto al *necessaire* la messa in catena della catastrofe, a partire dal suo annuncio dai primi atti, congiungendo i due piani della rappresentazione e della percezione da parte dello spettatore, fa seguire il verosimile da questa struttura necessaria, storica della descrizione delle azioni a partire dall'annuncio e dalla dichiarazione dei moventi.

²⁹⁹ Cfr la definizione di “*mœurs*” dell’ *Essai sur la poesie epique* (1926): «*Il faut dans tous les arts se donner bien de garde de ces definitions trompeuses, par lesquelles nous osons exclure toutes les beautés qui nous sont inconnues, ou que la coutume ne nous a point encore rendues familières. Il n'en est point des arts, et surtout de ceux qui dependent de l'imagination, comme des ouvrages de la nature. Nous pouvons definir les metaux, les mineraux, les elements, les animaux, parce que leur nature est toujours la meme; mais presque tous les ouvrages des hommes changent ainsi que l'imagination qui les produit. Les coutumes, les langues, le gout des peuples les plus voisins different: que dis-je! la meme nation n'est plus reconnaissable au bout de trois ou quatre siecles. Dans les arts qui dependent purement de l'imagination, il y a autant de revolutions que dans les Etats; ils changent en mille manieres, tandis qu'on cherche a les fixer*».

³⁰⁰ Cfr., CORNEILLE, «Discours sur la tragédie», in *Œuvres complètes*, p. 168-169 «*Je viens a l'autre division du vraisemblable en ordinaire, et extraordinaire. L'ordinaire, est une action qui arrive plus souvent, ou du moins plus souvent que sa contraire. L'extraordinaire est une action qui arrive a la verite moins souvent que sa contraire, mais qui ne laisse pas d'avoir sa possibilite assez aisee, pour n'aller point jusqu'au miracle, ni jusqu'a ces evenements singuliers*». Gli effetti straordinari che si compiono contro la verosimiglianza Corneille li chiama *croyables* e li ascrive al *necessaire*. Per quanto riguarda la difficile definizione di *impossible croyable* Corneille scrive: «*Il y a des choses impossibles en elles memes qui paraissent aisement possibles, et par consequent croyables, quand on les envisages d'un autre maniere. Telles sont toutes celles ou nous falsifions l'histoire. Il est impossible qu'elles soient passees comme nous les representons, puisqu'elles se sont passees autrement [...]*». Esse appaiono però manifestamente possibili nel momento in cui vengono calate nella *vraisemblance* “generale”: «*La vraisemblance generale e la decontestualizzazione storica: elles sont dans la vraisemblance generale, pourvu qu'on les regarde detachees de l'histoire*».

Par exemple vous mettez sur le theatre le malheur d'Œdipe, il fait que ce malheur arrive : voila le nécessaire. Un vieillard lui apprend qu'il est incestueux et parricide, et en lui donne de funestes preuves : voilà le vraisemblable.

L'inutilità della distinzione di Corneille sta nel fatto che il necessario è il modo unico in cui il possibile si realizza³⁰¹. La definizione del necessario che toglie il terreno sotto i piedi alla distinzione corneilliana tra *possible croyable* e *impossible* è assolutamente tautologica: « *il faut que* », oppure « *quand une chose est faite il est impossible qu'elle ne soit pas faite* ». La struttura, la *mauvaise construction* dei teatri, « *depuis nos temps de barbarie jusqu'a nos jours* », rende impraticabile l'unità di luogo. « *L'unité de lieu est tout le spectacle que l'oeil peut embrasser sans peine* », spiega Voltaire. Il problema della plausibilità come combinatoria logico-estetica di presunto, possibile e effettivo, per Aristotele come per Voltaire, rimane una questione da storicizzare nel *dénouement* tragico-storico. Nel riconoscimento si verifica una reificazione, una costruzione artificiosa di questo procedimento rappresentazionale. L'istanza della legge naturale, del *selon nature*, controbilancia l'effetto *extraordinaire* dell'inverosimile, creando una “seconda natura” come *instinct* dell'identità, che rimane un vincolo razionale anche per lo spettatore di catastrofi. La critica di due testi drammatici di Voltaire, l'*Œdipe* (1719) e il *Mahomet* (1742), diventa strategica per ricostituire, a partire dalle diverse disfunzioni rilevate nelle *pièces*, il concetto di *vraisemblance* il quale, attraverso la sua teorizzazione teatrale, finisce per diventare un vero e proprio sistema di riconoscimento. L'*Œdipe* è il primo poema drammatico di Voltaire e si presenta come un rimaneggiamento delle opere di Sofocle e Corneille. La critica di cui dota la

³⁰¹ CORNEILLE, «Discours sur la tragédie», op. cit.

tragedia è formata da sette *Lettres*.³⁰² Voltaire insiste soprattutto sulle inverosimiglianze presenti nelle tragedie: inverosimiglianza nell'esposizione, nello svolgimento dell'azione, inverosimiglianza nell'*anagnôrisis* o riconoscimento. La sua critica ai modelli classici mostra come il filosofo rifiuti di sottomettersi alle regole canoniche. La polemica che segue il successo dell'opera *Mahomet*, poema drammatico fortemente provocatorio, conduce Voltaire a diventare il bersaglio di numerose critiche che gli vengono mosse dall'*Année littéraire* nel 1780, e che permettono di ricostruire un catalogo di tutte le inverosimiglianze che è accusato di aver collocato nella sua rappresentazione. La feroce polemica con Freron ruota tutta intorno alla presenza di inverosimiglianze nei poemi drammatici, inverosimiglianze di cui Voltaire è accusato come autore tragico e delle quali si fa acerrimo fustigatore come critico. L'ambiguità di Voltaire, o meglio, lo scarto tra la sua pratica di scrittore e quella di critico, attesta una instabilità nella letteratura e nella poetica del diciottesimo secolo intorno a questa nozione. Il discorso critico di Voltaire non costituisce una teoria letteraria, ma la segue. Non ricopre un atteggiamento prescrittivo, non fornisce regole di *vraisemblance*, ma rileva problemi di *invraisemblance*. Possiamo solo prendere le indicazioni di disfunzione e mal funzionamento come indicatori prescrittivi. Le valutazioni dell'*Œdipe* e del *Mahomet* che ci offrono Voltaire e il discepolo di Freron nell'*Année littéraire*, ci permettono di mettere a fuoco i differenti ruoli che ricopre la *vraisemblance* nella poetica del XVIII secolo. La critica di Voltaire nelle « *Lettres* », che criticano l'*Edipo* di Sofocle e *Corneille* in rapporto al proprio, si appunta principalmente sull'*invraisemblance* dei mancati riconoscimenti dei personaggi. « *Cet Œdipe qui expliquait les énigmes n'entend pas les choses*

³⁰² VOLTAIRE, «Lettres écrites par l'auteur qui contiennent la critique de l'*Œdipe* de Sofocle, de celui de *Corneille*, et du sien» (1719), in *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Haydn Mason et Nicholas Cronk, Voltaire Foundation, Oxford, 2001, t. IA.

les plus claires »³⁰³ doveva finire già al secondo atto, quando il divino Tiresia gli rivela chiaramente che è l'assassino del padre Laio e che ha giaciuto con sua madre Giocasta. Voltaire riscontra la medesima « *faute* » contro la verosimiglianza nella *pièce* di Corneille:

*Œdipe avoue à Jocaste qu'il s'est battu contre trois inconnus, au temps même et au lieu même où Laius a été tué. Jocaste sait que Laius n'avait avec lui que deux compagnons de voyage : ne devrait-elle donc pas soupçonner que Laius est peut être mort de la main d'Œdipe?*³⁰⁴

In Sofocle, i due personaggi fingono di ignorare i tratti fisici che permettono di accostare gli eventi, come le cicatrici di Edipo. Si tratta di un'ignoranza ostinata che sfiora il ridicolo per Voltaire, di non voler riconoscere (« *reconnaître* ») una similarità tra due *récits*. I personaggi non arrivano cioè a riconoscere i segni « *les moins obscurs* » che si presentano a loro e che devono essere riconosciuti in base alla loro concordanza. La chiarezza e la leggibilità dei segni è legata alla loro similarità: alla riproduzione di un medesimo racconto (le predizioni) o di uno stesso tratto visivo (le cicatrici). Il rifiuto di leggere le connessioni chiare significa il rifiuto dell'analogia tra un racconto nuovo e uno conosciuto e il rifiuto della loro identità. In negativo, si legge quello che è il compito dello spettatore di fronte ad un quadro, ad una tragedia e ad un'opera storica e di più si legge quale sia il compito del pittore del drammaturgo e dello storico nella costruzione di una narrazione che sia concepita per la ricezione il giudizio e la conoscenza del "lettore". Il rifiuto di riconoscere una somiglianza, un

³⁰³ VOLTAIRE, «Troisième lettre contenant la critique de l'Œdipe de Sophocle», in *Œuvres complètes de Voltaire*, op.cit., t.IA, p.346.

³⁰⁴ VOLTAIRE, «Quatrième lettre qui contient la critique de l'Œdipe de Corneille», in *Ibid.*, p.359-360.

rimando tra due segni, due narrazioni è qualificata come « *invrasemblable* ». È utile ricordare come, in epoca classica, ma anche nella concezione visiva della narrazione quale è rivendicata da Voltaire, la *vraisemblance* si costituisce come « *répétition du même* », fondatrice di una similarità, di una concordanza di testimonianze e prese in visioni del fatto, una consonanza appresa per analogia. La *vraisemblance* si costruisce per analogia al conosciuto e all'osservabile. De Piles stesso, nell' *Idée du peintre parfait*, rivolge ad un giovane pittore la raccomandazione di trarre dai maestri tratti dell'immaginazione e informazioni sugli oggetti non conosciuti direttamente.³⁰⁵ Il nuovo, lo sconosciuto, come l'immaginario, si costruiscono verosimilmente (dando apparenza del vero) se sono simili allo sperimentato, al conosciuto, al vero. Per il discorso scientifico ammette una ipotesi come *vraisemblable* quando essa si avvicina il più possibile al vero sulla base di un rapporto di analogia. È quanto De Baere conferma a proposito del sapere cosmogonico del diciottesimo secolo, il cui oggetto « *ne se prête ni à la déduction a priori, ni aux observations indéfiniment répétées qui font l'essence de la certitude physique. Au contraire même: nécessairement construite à travers des comparaisons, des analogies et des généralisations, la spéculation sur les origines ne doit sa vraisemblance qu'aux analogies qui la fondent* »³⁰⁶. In quanto figura della ripetizione e della somiglianza, la *vraisemblance* si oppone all'unicità o alla particolarità, ai fatti unici non reiterabili: essa è in letteratura ciò che dipende dal generale, che si definisce a partire dalla rassomiglianza con una esperienza precedente. Nel *Dictionnaire Dramatique* riscontriamo come si definisca “*vraisemblance*” « *toute ressemblance entre une idée et une expérience* ». ³⁰⁷

La somiglianza tra il racconto dell'omicida fatto da Laio e quello delle

³⁰⁵ R.DÉMORIS, «De Piles en 1699: la peinture mise à nu dans l' *Idée du peintre parfait*» in *L'Année 1700. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen (1600-1700)*, Aurélia Gaillard, Gunter Narr Verlag, 2004, p.60.

³⁰⁶ B.DE BAERE, *La Pensée cosmogonique de Buffon*, *op.cit.*, p.46.

³⁰⁷ Art.«Le Vrai et le Vraisemblable», in *Encyclopédie*, *op.cit.*, p.403.

predizioni fatte ad Edipo portano verosimilmente a credere che si tratti della medesima persona; non riconoscendo la similitudine, non accedendo cioè alla conoscenza attraverso la percezione di un'analogia, Edipo boicotta il funzionamento stesso della *vraisemblance* che consiste, esattamente, nel riconoscere le similitudini e le permanenze strutturali dei tratti e delle forme e nel accostare in suite un fatto particolare ad un altro che lo precede, generalizzandolo e espungendolo come particolarità o fatto diverso. La verosimiglianza è un modalità dell'essere vero, di un quadro di un segno, di una narrazione, il giudizio su di essa una categoria del discorso. Possiamo ancora distinguere il livello del costruito da quello della critica. L'operazione di Voltaire è quella di costruire il *récit* come critica, inglobando il giudizio. In queste pagine, ci si attesta ad un livello diegetico per cui, un mancato riconoscimento di una somiglianza produce a livello critico, una inverosimiglianza. Si suppone un'azione dell'immaginazione che identifichi una somiglianza. La *Mesnardière* definisce il riconoscimento come « *un sentiment de la Memoire et de l'Imagination, par lequel l'Entendement vient à reconnoître une chose dont il ne s'aperçoit pas*»³⁰⁸. La chiamata in causa della memoria indica che il riconoscimento riposa in parte su un'esperienza precedente (storia conosciuta): l'immaginazione consiste a riattivare questo effetto della memoria.

Questa *liason des idées* tutta lockiana è il vero *roman sensible*: la combinazione di immaginazione e memoria consente di tenere la suite e di trattenere il riconoscimento per produrre e consolidare l'esperienza. La *vraisemblance* voltairiana risente della matrice lockeana proprio nel suo essere *rapport* di idee chiare, che consente di genealogizzare gli eventi in famiglie, a partire dal principio dell'attribuzione di effetti di medesimo genere alla stessa causa.

³⁰⁸ LA MESNARDIÈRE, *La Poétique*, Antoine de Sommerville, Paris, 1639, p.60.

*Il faut donc une autre opération, à fin de diriger, de suspendre, d'arrêter l'imagination, de prévenir les écarts et les erreurs.*³⁰⁹

La *vraisemblance* consiste nell'attribuire alla natura delle procedure che siano compatibile e conformi alla sue leggi e alle facoltà conosciute. Questa pre-scienza, come la definisce Marmontel, si realizza ad una certa distanza, alla quale è possibile cogliere i rapporti di somiglianza, contiguità e interesse che le "cose viste", rappresentate e raccontate hanno con noi stessi. Lo spettacolo che si dà, si misura alla portata della nostra vista. Il rifiuto di leggere le relazioni di influenza, somiglianza, di vedere questo tratto visibile significa istaurare una « *invraisemblance* » che destituisce di fondamento il « *bon sens* » come tende a sottolineare a più riprese Voltaire. Perché Sofocle infrange lo svolgimento verosimile delle cose? Perché la *pièce* non termina al secondo atto? Voltaire accampa due ordini di ragioni, pratiche e poetiche. A livello pratico, l'*invraisemblance* della *pièce* riguarda le convenzioni legate al *medium*.

*Tant d'ignorance dans Œdipe et dans Jocaste n'est qu'un artifice grossier du poète, qui, pour donner à sa pièce une juste étendue, fait filer jusqu'au cinquième acte une reconnaissance déjà manifestée au second, et qui viole les règles du sang commun pour ne point manquer en apparence à celles du théâtre. Cette même faute subsiste dans tout le cours de la pièce. Cet Œdipe, qui expliquait les énigmes, n'entend pas les choses les plus claires.*³¹⁰

³⁰⁹ J.LOCKE, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, I, 3, 117, p.32.

³¹⁰ VOLTAIRE, «Lettre III», *Lettres sur Œdipe*, cit., p.346.

Il tema del riconoscimento è il perno su cui Voltaire fa ruotare la regolarizzazione mimetica della *vraisemblance* poetica ed è anche il tema che permette di riconsiderare il principio della *réflexion* come costitutivo di quell'estetica dello spettatore di cui Du Bos e de Piles sono i riferimenti più decisivi. Quello che Voltaire fa emergere dentro il dispositivo dell'«*invraisemblance de la non-reconnaissance* » è la tensione costitutiva di ogni poema drammatico, ovvero, la necessità di conciliare i mezzi della rappresentazione con i suoi effetti. In epoca classica, questa conciliazione è una dissimulazione dei mezzi sotto gli effetti. Per apparire reale, la *pièce* deve nascondere i segni della sua materialità, ma perché l'artificio rimanga inavvertito occorre che la *fiction* non urti le idee del pubblico, il senso comune. Attraverso questa critica di Voltaire si legge in sottotraccia la concezione classica della poesia drammatica, pensata come segno naturale, un segno che deve cioè essere preso come il sostituto visuale del suo referente. L'inverosimiglianza del non riconoscimento significa che il teatro si manifesta a boicottare il *tableau*, la scena, che il supporto sopravanza la rappresentazione stessa. Per essere *vraisemblable*, ovvero per camuffare il medium artistico, la composizione poetica deve soddisfare due elementi, deve consistere in una efficace « *préparation* » dello svolgimento finale (si tratta del classico « *agencement de l'intrigue* ») e questa preparazione deve svolgersi come una finzionalizzazione di alcuni elementi in vista del dispiegamento finale. Nell'Edipe, il riconoscimento che avrebbe dovuto verificarsi all'inizio del secondo atto e la sua mancata realizzazione rappresentano un errore ad un doppio livello:

La pièce est entièrement fini au commencement de ce second acte. Nouvelle preuve que Sophocle n'avait pas perfectionné son art, puisqu'il ne savait pas préparer les événements, ni cacher sous le voile le plus mince la catastrophe de ces pièces.³¹¹

³¹¹ *Ibidem*, p.340-341.

La composizione poetica è una questione di preparazione dell'*anagnôrisis*, attraverso un intreccio *vraisemblable*, uno svolgimento “naturale” dell'intrigo; e Voltaire insiste spesso sull'importanza di condurre lo spettatore a un *effet final*.³¹² L'effetto finale (il « *tout-ensemble* » di de Piles) consiste nel fare coincidere il riconoscimento dei personaggi con quello del pubblico. Per conseguire questa simultaneità, il poeta deve «*catcher sous le voile* » le similarità nell'intrigo e svelarle solo in vista del *dénouement* finale. Gli elementi identificabili per la loro somiglianza devono essere sottratti alla lettura dal momento che la loro apparizione condurrebbe necessariamente ad un riconoscimento e metterebbe fine al *récit* prima della fine della rappresentazione. Possiamo distinguere due categorie delle *vraisemblance* ontologica, una *vraisemblance* dell'evidenza, legata al *sensus communis*, da un lato, e, dall'altro, una « *vraisemblance de réflexion* », che deriva dal processo di ragionamento. Voltaire denuncia a più riprese la mancanza di « *sensus commun* » nell'Edipo.³¹³ Il *bon sens* a cui fa appello Voltaire e l'obliterazione del quale produce cose *ridicules* o *absurdes*, suppone un'attività della memoria connessa all'operato dell'immaginazione.³¹⁴ La mancanza del *bon sens* di Edipo deriva dal fatto che egli non percepisce l'evidenza che si impone ai suoi occhi, non si stupisce di quello a cui assiste come se avesse perso la memoria. La mancanza di buon senso è qualificata come assurdità: Edipo è un analfabeta per quanto concerne l'incapacità di leggere e interpretare i segni. E nel momento in cui Voltaire si rende conto dell'impossibilità di evitare alcune incongruenze inverosimili, come l'inverosimiglianza iniziale dell'ignoranza

³¹² Cfr. VOLTAIRE, «Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne» che accompagna l'edizione di *Sémiramis* (1749), in *Œuvres complètes* de Voltaire, Th. Besterman, Oxford, VF, vol. 31A.

³¹³ VOLTAIRE, Lettre III, in *Lettres*, cit., p.341.

³¹⁴ *Ibidem*, p.336-337.

inspiegabile di Edipo a proposito della morte di Laio, non gli resta di confessare il suo disagio:

Régulièrement, la pièce d'OEdipe devrait finir au premier acte. Il n'est pas naturel qu'OEdipe ignore comment son prédécesseur est mort. Sophocle ne s'est point mis du tout en peine de corriger cette faute; Corneille, en voulant la sauver, a fait encore plus mal que Sophocle ; et je n'ai pas mieux réussi qu'eux. [...]
La crainte de déplaire à sa femme en lui parlant de son premier mari ne doit point du tout l'empêcher de s'informer des circonstances de la mort de son prédécesseur : c'est avoir trop de discrétion et trop peu de curiosité. Il ne lui est pas permis non plus de ne point savoir l'histoire de Phorbas : un ministre d'État ne saurait jamais être un homme assez obscur pour être en prison plusieurs années sans qu'on n'en sache rien.³¹⁵

La misura della *vraisemblance del bon sens* è dunque la *généralisation*. Non è altro che il principio della regolarità delle evidenze assicurata dalla «*propriété des mœurs*»: è la necessità ordinaria assicurata da quelle che Bray definisce le «*bienséances internes*». Chapelain aveva individuato questo procedere regolare degli avvenimenti, ancorando il corso concatenato degli eventi proprio al «*commun, qui comprend le choses qui arrivent ordinairement aux hommes selon leurs conditions, leurs âges, leurs passions*».³¹⁶ Il grado di concordanza e coerenza tra il particolare, locale di una situazione con l'idea generale che se ne ha determina il grado di

³¹⁵ VOLTAIRE, «Cinquième lettre qui contient la critique du nouvel Œdipe», cit., p.364-365.

³¹⁶ CORNEILLE, *Sentiments sur le Cid*, in *Opuscules critiques*, op.cit., p.287.

verosimiglianza dell'azione poetica. Iotti inquadra bene questo momento di transizione conoscitiva dall'universale al particolare che caratterizza il "mancato realismo settecentesco: l'ineliminabile resistenza.³¹⁷ Quello che Cassirer ha ben sottolineato e che la critica della verosimiglianza condotta da Voltaire ribadisce è che non solo la verosimiglianza è una forma di conoscenza ma che essa non tanto riflette il vero quanto piuttosto un'esperienza del vero, quel processo di costruzione del vero che è quello dello storico e che la *histoire-tableau* rappresenta. In quanto criterio e misura dell'emergenza stessa del vero, dell'ammissibilità, della plausibilità, essa è direttamente subordinata alla *doxa*, come sapere generale implicito. È alla luce della *doxa* che la *vraisemblance* designa ciò che è accettabile ed è divenuto convenzione: la convenzione è ciò su cui non ci si ferma. Inversamente, una *invraisemblance* può essere accettata in quanto fondata su una spiegazione, o in quanto riconosce un precedente che la giustifica. Così, Voltaire ravvisa nella tragedia di Sofocle un'inverosimiglianza nel ragionamento di Edipo, quando questi accusa Creonte « *sans aucun fondement* » e « *avec une extravagance dont il n'y guère d'exemples parmi les modernes, ni même parmi les anciens* ». ³¹⁸ L'esemplarità è una fonte della verosimiglianza di un fatto: un fatto inverosimigliante ma attestato (da un'anteriorità, una storia, un racconto precedente) è riconosciuto come verosimile dal "pubblico", dal momento che ha già avuto luogo o è già stato ammesso e può dunque essere riconosciuto. Ritroviamo così il carattere generale della *vraisemblance*, derivante dall'uso o dall'abitudine che si oppone alla particolarità intesa come fatto isolato. Il fatto unico, orfano di precedenti deve essere reso verosimile, devono essere discusse le sue condizioni di esistenza per strapparlo al mutismo della sua mera presenza. L'esperienza come « *répétition d'une habitude* » è il fondamento di ogni esperienza e lo strumento per connettere i dati dei sensi. Ritroviamo qui quel principio di *vraisemblance*, ridefinito e riconcettualizzato come uno

³¹⁷ G. IOTTI, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Champion, Paris, 1995.

³¹⁸ VOLTAIRE, «Lettre III», in *Lettres sur l'Œdipe*, loc.cit., p.341.

strumento di sapere operativo, sprovvisto della certezza totale e dell'ampiezza del suo raggio, secondo la definizione dell *Encyclopédie* :
« *Ainsi les deux extrêmes de la vraisemblance sont le doute et la certitude ; elle occupe tout l'intervalle que les sépare* ». (Encyclopédie 1765, t. 17, p. 483)

CAPITOLO TERZO

Storia come selezione e omissione

La definizione chiave che Voltaire dà della storia nell'*Encyclopédie* suona in questo modo:

*L'histoire est le récit des faits donnés pour vrais,
au contraire de la fable, qui est le récit des faits
donnés pour faux*³¹⁹.

Il focus della proposizione è costituito dai qualificatori critici *donnés pour vrais/ donnés pour faux*. La molteplicità degli sforzi definitivi e dei requisiti evocati dalla definizione voltairiana di storia deriva dalla sovrapposizione delle linee di confine di quegli ambiti che andranno a identificare due generi separati, *histoire* e *récit*. La definizione di Voltaire di fatto istituisce un patto di lettura con lo spettatore della sua *storia-tableau* istituendo campo e confini del sapere storico che intende rifondare. Quello che il filosofo mette di fronte al lettore era un patto di lettura preso in prestito dalla lettura di finzione al fine di spostare la prospettiva della ricezione e della “lettura” dal lato del verosimile e non del vero, raro e difficile da stabilire definitivamente. A mio parere, è possibile individuare un analogo sforzo di legittimazione di un sapere nelle strategie prefazionali ai viaggi immaginari del XVIII secolo ³²⁰ in cui la finzione filosofica come supporto al discorso scientifico non vero, ma verosimile.³²¹ La consapevolezza di Voltaire sta nel fatto che la storia abbia le sue origini prossime e contigue nella *fable*:

³¹⁹ VOLTAIRE, Article «Histoire», I, 64.

³²⁰ M.S.SEGUIN, *Science et religion dans la pensée française du XVIII^e siècle: le mythe du Déluge universel*, Champion, Paris, 2001.

³²¹ M.S.SEGUIN, «Le renversement du pacte de lecture dans les paratextes des œuvres scientifiques», in *Préfaces romanesques*, J. Herman, Ml. Kozul, P. Pelchmans, Louvain, Peeters, 2005, p.245.

l'immaginario ad essa inerente, o fabbricato a partire dalle modalità di essa, introduce un rischio potenziale di distorsione all'interno della narrativa moderna, gettando un'ombra significativa su fonti, verosimiglianza, attese e giudizi. Nelle storie di Voltaire l'opposizione non è così rigida e ricalca la definizione di "vrai" che compare nel *Dictionnaire de l'Academie* (1694): « *Vrai (adj.): Qui est tel qu'il doit être, qui a toutes les qualités essentielles a la nature; & il se dit par opposition a faux, a artificiel* ». La nebulosa *vraisemblance* intorbida ulteriormente le cose: « *ce qui n'est point vraisemblable ne doit être cru* »³²². L'intricato legame di verità e *vraisemblance* è però l'unico metodo d'orientamento e di selezione del materiale storico. Un esempio chiave delle applicazioni degli standards della *vraisemblance* è la lettura storica delle attività gesuitiche in Paraguay, a proposito del *coutume* degli indiani di tagliare la testa dei prigionieri e di portarle ai comandanti gesuiti: « *Si cette accusation est vrai , elle n'est guere vraisemblable (EM2, 393)* ». Il verosimile è per Voltaire, come si evince dalla disamina di questo caso di barbarismo, condizione essenziale della verità. La verosimiglianza garantisce quel minimum narrativo che costruisce la necessità del racconto. « *Il est vrai* » è un'espressione molto comune, *le vrai* è rarità per eccellenza, e la ricognizione genetica e narrativa del *vrai* va a sedimentare la problematica della *vérité*³²³. L'elaborata qualificazione del vero come « *de la plus exacte vérité (HPG1,660)* » è solo apparentemente un livello superficiale d'analisi e rivela di una struttura di graduati livelli del *vrai*, costruiti in rapporto ad una scala graduata della verità³²⁴. La *vraisemblance* è una categoria legittima del "vero" all'interno del discorso scientifico; ma esiste anche una strategia inversa. D'altro canto, noi vediamo un grande numero di autori di viaggi immaginari, o utopici, confermare la portata delle loro finzioni "parassitando" il

³²² VOLTAIRE, *SLXIV*, cit., p.890.

³²³ Cfr.VOLTAIRE, *APG*,56, *PLXV*, 1568,*SLXIV*, 1008, *EMI*, 791 ecc.

³²⁴ L.GAUDIN,«Peinture et rhétorique: Le Vrai chez Roger de Piles», in *Arfull Déceptions*, Catherine Emerson and Maria Scott, Bern, 2006, p.36-48.

ragionamento scientifico del verosimile basato su non-verificabile. Allo stesso modo in cui le origini non possono essere soggette all'esperienza o all'osservazione, e devono essere stabilite a partire da analogie che fondano la verosimiglianza delle idee, i mondi sconosciuti da scoprire sono pensati a partire da analogie che fondano la possibilità della loro esistenza. Così, i *Voyages du capitaine Gulliver*, che conducono il protagonista eponimo nella terra dei Pigmei, sono una trasposizione diretta di certi principi di natura. Alcuni dati veritieri e osservabili sono combinati con nuovi elementi, che traggono legittimità dalla conformità relativa con la base dei dati osservabili. I viaggi immaginari forniscono un modello di costruzione a cui la storiografia di Voltaire è fortemente debitrice. In particolare, permettono di chiarire ruoli e funzioni dell'immaginazione e della finzione in rapporto alla dialettica tra noto e ignoto, conosciuto e sconosciuto, vecchio e nuovo. L'immaginazione emerge come sapere combinatorio, che si appoggia su elementi reali e osservabili, il cui concatenamento e la cui composizione producono un quadro potenzialmente nuovo e vario. La finzione gioca sul fatto che alcuni elementi non sono verificabili e cadono per questo interamente sotto il gioco dell'immaginazione. Se la verità si riferisce all'osservabile e allo sperimentabile, la finzione soggiorna sul campo del verosimile e del probabile, ed è legittima nella misura in cui si struttura e si costruisce tramite analogia. Al vero si oppone non tanto il falso, quanto il non conosciuto, e la fiction è ciò che è ancora sconosciuto e che si avvia ad essere oggetto di costruzione e di rappresentazione. È un testimonianza a posteriori, in cui la ri-scoperta integra lo sconosciuto nel campo delle cose conosciute. Si deve all'« *hasard* » il fatto che questi mondi sconosciuti e solo possibili accedano alla relazione e alla conoscenza e infine all'esistenza. L'esistenza però non appare più come una questione ontologica dell'essere e del non essere, ma come una questione epistemologica della scoperta di ciò che è ancora sconosciuto. Il fine di un autore di finzione è quello di « *vraisemblabiliser* » un racconto che appaia come incredibile. Per attenuare il verosimile, è sufficiente ricollocare la

finzione nell'ambito scientifico compiendo l'operazione inversa a quella di Fontenelle, che sposta il suo discorso scientifico sul terreno della finzione. Interessantissimo da questo che scrive l'Abbé Charles Gabriel Porée nella prefazione alla *Mandarinade*:

*Mon dessein est plutôt de faire voir qu'il y a des choses vraies qui, par une succession de temps, peuvent cesser d'être vraisemblables : que les siècles postérieurs n'ont point droit de juger que ce qui c'est passé dans les siècles fort éloignés soit une fiction parce que les plus récents n'offrent rien de pareil. [...] On peut donc attester à la postérité que tous les faits qu'on raconte ici sont exactement vrais.*³²⁵

Il verosimile è un concetto, un concetto che consente di accedere al vero, in attesa che sia verificata l'ipotesi *vraisemblable* che la renderà vera. La strategia prefazionale tende a rendere relativa la relazione tra vero e *vraisemblable*, relativa in quanto sottoposta alle variazioni temporali e spaziali che ne perturbano e condizionano l'evoluzione, l'*histoire*. I loro confini non sono mai certi e anche i loro statuti mai definitivamente stabiliti: la verità può diventare falsa. Il ragionamento che rimane dispiegato nelle *Préfaces*, che presentano il romanzo come un racconto inverosimile ma vero, consiste nel rendere credibile il racconto agendo sul processo di conoscenza, rappresentando la conoscenza in processo. È questa messa in quadro che permette di rendere credibile ciò che sembrava a prima vista inverosimile. La *Préface* come il *tableau* congela e sospende il *récit* in un *vraisemblable* attuale in attesa che l'*histoire* lo confermi "vrai": questo in

³²⁵ ABBE C.P. PORÉE, «Avertissement de l'éditeur sur l'impression de la *Mandarinade* et sur quelques particularités de la vie de l'abbé de Saint-Martin», *La Mandarinade, ou l'Histoire comique du mandarinat*, La Haye, 1738 in J. HERMAN e C. ANGELET, *Recueil de préfaces de romans du XVIII^e siècle. Volume I, op.cit.*, p.213.

virtù di quei « *donnés pour* ». Il grande motore nascosto della definizione è la consapevolezza di Voltaire sta nel fatto che la storia abbia le sue origini prossime e contigue nella *fable*: l'immaginario ad essa inerente, o costruito a partire dalle modalità di essa, introduce un rischio potenziale di distorsione all'interno della narrativa moderna, gettando un'ombra significativa su fonti, verosimiglianza, attese e giudizi. L'intersezione di mito e fatto nella definizione di "*fable*" emerge da tutti e dizionari del tempo. Il *Dictionnaire de l'Academie francoise* (1694) focalizza e schiaccia il modello-*fable* sulla narrazione delle false origini: « *feinte* », « *inventé* », « *fausseté* », anche se rimane pedagogicamente salvo il legame didattico tra racconto e contenuto didascalico³²⁶. Nella sua definizione Furetiere introduce il dato del falso, dell'infondato e della persistenza biblica nella storia antica, rafforzando di fatto l'equazione *fable* – *fausseté*³²⁷. Dai dizionari risulta la definizione di *fable* come polarizzazione opposta di *verité*.

Se la storia è opposta alla *fable* che è la negazione della verità, deriva logicamente che la storia è il campo della verità: allora perché l'ambiguità del « *donnés pour* »? Così, mentre le definizioni contemporanee oppongono quella di "*fable*" a quella di "*vérité*", esse però non compiono deliberatamente il passo successivo per escludere interamente la *fable* dall'*histoire*. Voltaire, mantenendo viva la relazione tra fatto e *fable*, prova a dirimere i nodi procedurali dell'accesso alle fonti, dello statuto della storia antica e della storia degli errori. Per Voltaire quello che fa problema è la presenza ambigua del mito e della finzione nella moderna narrazione storica. La questione si inaugura con il problema della storia antica, come educazione prima della contemporaneità. In opere storiografiche come i *Remarques sur l'histoire* (1742) e *Nouvelles Considerations sur*

³²⁶ *Dictionnaire de l'Academie française*, dédié au Roy, 2 vols , J.B.Coignard, Paris, 1694.

³²⁷ A.FURETIÈRE, *Dictionnaire universel, contenant generalment tous les mots Francois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et les arts*, Tome second, The Hague, Chez Arnout & Reinier Leers, 1690.

l'histoire(1744), il principale obiettivo critico di Voltaire rimane certo la storia antica, ma quello che, attraverso la critica alle menzogne bibliche, viene di fatto messo a questione è la catena di trasmissione generazionale e generativa della verità storica nelle loro versioni di riattivazione e di attualizzazione della contemporaneità. Se è la forza della tradizione e della sua reinvenzione, più che la possibilità di una spiegazione razionale e verificabile delle evidenze, dal momento che si accettavano certi dettagli funzionali come fatti storici, Voltaire applicava una filosofica pragmatica del dubbio scettico a questa pratica. Come propone di distinguere il reale dal mito, dalla *fable* e dalle menzogne della storia antica, e la valutazione delle loro copie moderne?

Nos historiens prétendent qu'Ibrahim fut enfin étranglé par quatre muets, dans la fausse supposition que les muets sont employés à l'exécution des ordressanguinaires qui se donnent dans le sérail; mais ils n'ont jamais été que sur le pied des bouffons et des nains; on ne les emploie à rien de sérieux. Il ne faut regarder que comme un roman la relation de la mort de ce prince étranglé par quatre muets; les annales turques ne disent point comment il mourut: ce fut un secret du sérail. Toutes les faussetés qu'on vous a débitées sur le gouvernement des Turcs, dont nous sommes si voisins, doivent bien redoubler notre défiance sur l'histoire ancienne. Comment peut-on espérer de nous faire connaître les Scythes, les Gomerites et les celtes, quand on nous instruit si mal de ce qui se passe autour de nous? Tout nous confirme que nous devons nous en tenir aux événements publics dans l'histoire des nations, et qu'on perd son temps à vouloir approfondir les

*détails secrets, quand ils ne nous ont pas été transmis
par des témoins oculaires et accrédités*³²⁸.

Compito della modernità, nel difficile passaggio dalla storia antica a quelle moderne interpretare fatti e monumenti stabiliti per contrastare la menzogna:

*Lorsqu'enfin la philosophie arrive au milieu de ces
ténèbres, elle trouve les esprits si aveugles par des
siècles d'erreurs qu'elle peut à peine les détromper;
elle trouve des cérémonies, des faits, des monuments,
établis pour constater des mensonges*³²⁹.

Il tema è quello della risalita alle cause e alle origini e nella descrizione di come la Russia è uscita dalla barbarie ritroviamo i punti di vista espressi da Voltaire nelle *Nouvelles considérations sur l'histoire*, del 1744 come sviluppo delle idee espresse nella lettera a Dubos del 30 ottobre 1738: « *se comporter en philosophe* », e fare la storia dello spirito umano (D1642) , sapere « *quelles étaient les forces d'un pays avant une guerre, et si cette guerre les avaient augmentées ou diminuées* »; determinare « *le vice radical et la vertu dominante d'une nation* », elementi di una « *physique historique*», in cui alla storia dei re si sostituirà « *l'histoire des hommes* ». Nella *Préface historique et critique* Voltaire ci fornisce preziose indicazioni di metodo storico: l'incertezza e il regime del discorso e dell'atteggiamento da tenere rispetto ad un simile oggetto:

*Il faut avouer que ce sentiment balancerait beaucoup
l'autorité du savant personnage qui a démontré tout à*

³²⁸ VOLTAIRE, *EM2*, p.756.

³²⁹ *Ibidem*, p.801.

l'heure que nous sommes une colonie troyenne. Ces deux opinions seraient encore combattues par d'autres profonds antiquaires; les uns feraient voir que nous sommes Égyptiens, attendu que le culte d'Isis fut établi au village d'Issy, sur le chemin de Paris à Versailles. D'autres prouveraient que nous sommes des Arabes, comme le témoignent le mot d'almanach, d'alambic, d'algèbre, d'amiral. Les savants chinois et sibériens seraient très embarrassés à décider, et nous laisseraient enfin pour ce que nous sommes. Il paraît qu'il faut s'en tenir à cette incertitude sur l'origine de toutes les nations. Il en est des peuples comme des familles plusieurs barons allemands se font descendre en droite ligne d'Arminius; on composa pour Mahomet une généalogie par laquelle il venait d'Abraham et d'Agar³³⁰.

« *Il est des peuples comme des familles* »: linea diretta da un solo antecedente genealogico per più famiglie indicando nella catena delle filiazioni una possibile scrittura della storia. La risalita (*remonter*) dalle origini rileva un atto di illegittimità dal momento in cui, sulla base della presa di visione di una « *quelque conformité de la nature* », si abusa dei dubbi nella ricostruzione delle origini e dei passaggi storici convertendo « *en certitudes le conjectures* ».

S'il faut être un peu en garde contre les historiens qui remontent a la Tour de Babel et au déluge, il ne faut pas moins se défier de ceux qui particularisent toute

³³⁰ VOLTAIRE, *Essai sur les mœurs*, ch.15.

l'histoire moderne, qui entrent dans tous les secrets des ministres, et qui vous donnent audacieusement la relation exacte de toutes les batailles dont les généraux auraient eu bien de la peine à rendre compte. Il s'est donné depuis le commencement du dernier siècle près de deux cents grands combats en Europe, la plupart plus meurtriers que les batailles d'Arbelle et de Pharsale; mais très peu de ces actions ayant eu de grandes suites, elles sont perdues pour la postérité. S'il n'y avait qu'un livre dans le monde, les enfants en sauraient par cœur toutes les lignes, on en compterait toutes les syllabes; s'il n'y avait eu qu'une bataille, le nom de chaque soldat serait connu, et sa généalogie passerait à la dernière postérité mais dans cette longue suite à peine interrompue de guerres sanglantes que se font les princes chrétiens, les anciens intérêts, qui tous ont changé, sont effacés par les nouveaux; les batailles données il y a vingt ans sont oubliées pour celles qu'on donne de nos jours; comme, dans Paris, les nouvelles d'hier sont étouffées par celles d'aujourd'hui, qui vont l'être à leur tour par celles de demain; et presque tous les événements sont précipités les uns par les autres dans un éternel oubli. C'est une réflexion qu'on ne saurait trop faire: elle sert à consoler des malheurs qu'on essuie; elle montre le néant des choses humaines. Il ne reste, pour fixer l'attention des hommes, que les révolutions frappantes qui ont changé les mœurs et les lois des grands Etats; et c'est à ce titre que l'histoire de Pierre le Grand mérite d'être connue. Si on s'est trop appesanti sur quelques détails de combats et de prises

de villes qui ressemblent a d'autres combats et a d'autres sièges, on en demande pardon au lecteur philosophe, et ou n'a d'autre excuse, sinon que ces petits faits étant lies aux grands, marchent nécessairement a leur suite.

Una volta selezionato l'oggetto storico – « *l'attention des hommes, que les revolutions frappantes qui ont change les moeurs et les lois des grands Etats* » – Voltaire denuncia i due pericoli maggiori che attentano al proposito: la particolarizzazione della storia e la sua satirizzazione. Quella che abbiamo definito come satirizzazione consiste nella penetrazione dei caratteri senza l'analisi dei moventi, senza la delucidazione della *liason* morale con le azioni e gli eventi di riferimento; l'unica che permette una visione generale della storia e una lettura delle catene di determinazioni degli eventi e dei loro effetti.

Un aspetto della storia moderna non meno pericoloso e quello di « *ceux qui particularisent toute l'histoire moderne* »³³¹. La particolarizzazione della storia moderna coincide con l'atto ritrattistico di sollevare il velo sulle malignità nei bozzetti e nei *portraits*. La verità dei *portraits* consiste nella resa del necessario, « *la dureté* »; « *le dévoilement* » dei particolari privati non spetta ad un *étranger* e non consente di attingere a verità utili. La stessa indignazione storica si prova per quegli storici che vogliono « *penetrer un prince qui aurait vécu a six cent lieux de lui* »: occorre in questo caso « *le peindre dans ses actions* »³³². Il *portrait* è incapace di narrare storicamente le modificazioni dell'esperienza³³³ :

³³¹ VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV*, cit., «Préface», pp. 396-397.

³³² *Ibidem*, p.390.

³³³ *Ibidem*, p.391.

Beaumelle, en jeune homme inconsideré, me reproche de n'avoir pas sème assez de portraits dans mon ouvrage. J'ai toujours pense que c'est une espèce de charlatanerie de peindre autrement que par les faits les hommes publics avec lesquels on n'a pu avoir de liaison. J'ai peint le siècle et non la personne de Louis XIV. ³³⁴

Oltre alle menzogne dei fatti, esistono anche le menzogne dei ritratti e delle rappresentazioni mimetiche (« *portraits* »); la menzogna oratoria delle *harangues*, rubricata come fiction, e la *mensonge* del *merveilleux* che domina tutta la storia antica. Rispetto al sistema di false rappresentazioni del mito, dei ritratti e delle *harangues*, Voltaire si pone la questione di come identificare prova e errore nella scrittura della storia, ponendo attenzione nell'isolare l'errore fattuale dal testo storico. Per catturare la significanza relativa degli errori come fatti discreti in storia, Voltaire usa l'analogia della statua come esempio di corpo e forma composita³³⁵.

Il faut distinguer les erreurs dans l'historiens. Une fausse date, un nom pour un autre, ne sont que des matières pour un errata. Si d'ailleurs le corps de l'ouvrage est vrai, si les intérêts, les motifs, les événements sont développés avec fidélité, c'est alors une statue bien faite a laquelle on peut reprocher quelque pli negligé a la draperie.

L'impresa moderna di stabilire i regimi di separazione e di contiguità di menzogna storica e errore storico gioca la sua partita decisiva sul piano

³³⁴ VOLTAIRE, *Supplement à l'histoire de Louis XIV*, II partie.

³³⁵ *Ibidem*, p. 285.

della *mise en jour* dei fatti in relazione alla *vérité générale* di un'epoca: da questo punto di vista tutta la serie di errori quantitativi e fattuali, particolari direbbe Voltaire, asfittici nella loro mancanza di dignità storica, i non *considerables* dal punto di vista della posterità, finiscono per andare a costituire un elemento di resa narrativa:

*C'est n'est pas un petit travail de démêler le vrai d'avec le faux étroite avec la chose qu'on en conclut, pour qu'on puisse assurer positivement que les unes étant, l'autre sera ou ne sera pas [...]*³³⁶

Il trattamento del nodo teorico e operativo esclusione inclusione e tutto registrato sull'ironia. Dal « *malheur à qui dirait tout* » a Bernard Louis Chaveulin³³⁷, alla regola più generale della scelta del materiale narrativo nell'ottica di un punto di vista selezionato espressa nelle *Préface historique et critique*:

*Que nulle vérité ne soit cachée: c'est une maxime qui peut souffrir quelques exceptions. Mais en voici une qui n'en admet point: « Ne dites à la postérité que ce que ce qui est digne de la postérité »*³³⁸.

Come Sakmann scrive a proposito dell'approccio di Voltaire alla scrittura della storia, si esce dal caos attraverso una selezione ferrea, «*by eliminating what valuess and inconsequential*»³³⁹.

³³⁶ VOLTAIRE, *EM2*, p.588.

³³⁷ VOLTAIRE, *Correspondence Complete, cit.*, 18 sett 1763 a Ferney, D11423.

³³⁸ VOLTAIRE, *Préface historique et critique*, par VI.

³³⁹ SAKMANN, *The problems of historical method, cit.*, p.24.

Le regole delle inclusioni e delle esclusioni articolano uno stile di organizzazione del materiale come chiaramente formulato nell'*Appendice all'Essai*:

On a donc bien moins songé à recueillir une multitude de faits qui s'effacent tous les uns par les autres, qu'à rassembler les principaux et les plus avérés qui puissent servir à guider le lecteur, et à le faire juger par lui-même de l'extinction, de la renaissance et des progrès de l'esprit humain, à lui faire reconnaître les peuples par les usages mêmes de ces peuples³⁴⁰.

Questo manifesto dell'omissione e della selezione ricalca corpo storico su quello dell'umanità, lungo la traiettoria dell'estinzione del progresso e della rinascita e muoversi liberi dal peso delle minuzie:

Les détails qui ne mènent à rien sont dans l'histoire ce que sont les bagages dans une armée, impedimenta. Il faut voir les choses en grand par cela même que l'esprit humain est petit, et qu'il s'affaisse sous le poids des minuties; elles doivent être recueillies par les annalistes, et dans des espèces de dictionnaires, où on les trouve au besoin. Quand on étudie ainsi l'histoire, on peut se mettre sans confusion les siècles devant les yeux. Il est aisé alors d'apercevoir le caractère des temps de Louis XIV, de Charles-Quint, d'Alexandre VI, de saint Louis, de Charlemagne. C'est à la peinture des siècles qu'il faut s'attacher³⁴¹.

³⁴⁰ VOLTAIRE, *Essai sur le mœurs*, «Appendice»p. 906.

³⁴¹ VOLTAIRE, «Appendice», pp 889-90.

La nettezza della visione è data da un *tableau* capace di « *suivre les révolutions de l'esprit humain dans celles des gouvernements* ».

Cette suite de l'histoire, débarrassée de tous les détails qui obscurcissent d'ordinaire le fond, [...]devait composer un vaste tableau qui pouvait aider la mémoire en frappant l'imagination³⁴². En vain je lis les annales de France; nos historiens se taisent tous sur ces détails. Aucun n'a eu pour devise: Homo sum, humani nihil a me alienum puto. Il faudrait donc, me semble, incorporer³⁴³ avec art ces connaissances utiles dans le tissu des événements. Je crois que c'est la seule manière d'écrire l'histoire moderne en vrai politique et en vrai philosophe. Traiter l'histoire ancienne, c'est compiler, me semble, quelques vérités avec mille mensonges. Cette histoire n'est peut-être utile que de la même manière dont l'est la fable: par de grands événements qui font le sujet perpétuel de nos tableaux, de nos poèmes, de nos conversations, et dont on tire des traits de morale. Il faut savoir les exploits d'Alexandre comme on sait les travaux d'Hercule. Enfin cette histoire ancienne me paraît, à l'égard de la moderne, ce que sont les vieilles médailles en comparaison des monnaies

³⁴² VOLTAIRE, *Lettre de M. de V*** à M. de ****, *Professeur en histoire*, pp. 865-868.

³⁴³ Sembra questo «*incorporer*» un uso secolarizzato dell'azione misteriosa dello spiritio del donner du corps che da significato all'impianto teologico e all'impresa retorica e oratoria di Bossuet. Vedere sul concetto di economia del corpo in Bossuet e le significazioni spirituali, retoriche e poetiche del termine «*incorporation*». Vedi BOSSUET, *Le Verbe et l'Histoire*, op. cit.

*courantes: les premières restent dans les cabinets; les secondes circulent dans l'univers pour le commerce des hommes*³⁴⁴.

La dimensione che caratterizza il trattamento del *vrai* è quella della rarità. Una volta dichiarato che l'unico vero possibile è quello matematico, quella che dà del vero è un'elaborazione che è incentrata sulla preoccupazione pragmatica di separarlo ogni volta dal falso, e di chiarire ogni volta il rapporto che intrattiene con il *vraisemblable* e soprattutto con quelle apparenze *invraisemblable* che sono invece del tutto vere. Lo definisce per rarità e per estrema, confermando come non sia le *vrai* a riconnettere il materiale. È un vero puntuale e di fondale: « *le fond de son histoire est très vrai, les épisodes sont fabuleux, il est ainsi de toute histoire* »³⁴⁵.

les faits principaux peuvent être vrais et les détails très-faux.

*Il se peut qu'il se trompe sur quelques circonstances, mais le fond paraît très vrai.*³⁴⁶

La radice dell'*invraisemblance* è fatta risalire alle fonti di un fatto, che si sia, nella fase di trasmissione di una storia sia andato perduto qualche elemento cruciale della sua verità. L'elaborata qualificazione della verità come « *de la plus exacte vérité* » denuncia una complessa stratificazione strutturata per gradi del *vrai*, costruito su un corrispondente spettro di gradi di verità. La completezza del vero è relativa all'ampiezza di visione che abbiamo di essa, la non-verità consistendo spesso con una visione parziale e amputata dei fatti.

³⁴⁴ VOLTAIRE, *Nouvelles considérations sur l'histoire*, §III.

³⁴⁵ VOLTAIRE, *Essai sur les Moeurs*, vol. 1, p.39.

³⁴⁶ VOLTAIRE *Pyrronisme de l'histoire*, cit, p 236.

*Je laisse au peu de personnes qui peuvent être instruites de ces détails, à démêler ce qui est vrai dans cette aventure et ce qui peut y avoir être ajouté.*³⁴⁷

Talvolta, il « *c'est vrai* » presiede al salvataggio della conclusione utile e moralmente edificante:

*Que la nature humaine ait été plongée pendant une longue suite de siècles dans cet état si approchant de celui des brutes, et inférieur à plusieurs égards, c'est ce qui n'est que trop vrai*³⁴⁸.

Quello che si guadagna dal punto di vista narrativo, è l'illusione di una perfetta presa in carico da parte della storia del mondo naturale, e che a questa presa in carico da parte della rappresentazione storica delle suite delle *civilisation*, della *physique de l'espèce humaine* dell'*homme moral* e delle segmentazione della storia umana, e che ad essa corrisponda una narrazione cui sia inerente una gradazione del vero corrispondente ad ogni fase o modo o momento dello sviluppo fisico e della possibilità di conoscenza.. Ma la gradazione è solo illusoria: suggerisce una profondità laddove c'è orizzontalità, una simultaneità di resa del dato. La scala è orizzontale, e non ci sono livelli ulteriori a graduarla e a darle profondità e altezza. Come un quadro. È la questione della possibilità di una verità storica rimane aperta, nel momento in cui si rappresenta un modo di conoscenza alla storia stessa. La totalità dei *moeurs* in rapporto alla loro relatività individua il livello di confronto tra storia e politica.

³⁴⁷ VOLTAIRE, HPG2, p. 756.

³⁴⁸ VOLTAIRE, *Essai sur les Moeurs*, vol. 1, p.201.

Lo schema della *civilisations* contiene anche quello dei suoi equivoci: se *civilisation* rimane un macro-concetto, è solo a partire da una naturalizzazione e “moralizzazione” dei costumi che si delinea un’idea di storia come « *process di explications des moeurs* » dal duplice punto di vista della *philosophie de l’histoire* e da quello della *histoire naturelle des hommes*. Quali sono i contesti teorici di riferimento? Il rapporto tra storia e *civilisation* così come emerge dalla storia dei costumi e un procedimento di filiazione concettuale accompagnata da processi di spostamento, dislocamento e critica, che innervano e verticalizzano le questioni delle relazioni tra generale e universale e fisico e morale. La legge della selezione operante nella *Préface de l’Histoire de l’empire de Russie*, è chiara da questo punto di vista: ogni popolo che non ha coltivato arti e destinato a rimanere sconosciuto³⁴⁹. Tagli e omissioni sono gli elementi significativi della definizione voltairiana di storia universale come storia della civilizzazione. La messa in circuito di storia e barbarie come strumento e giudizio storico rappresenta l’elemento di modernità più forte della storiografia di Voltaire: la mappa bucata della *civilisation* rappresenta con la sua logica empirica e pratica delle esclusioni applicazione paradigmatica della selezione del materiale storiografico come primo momento della sua resa storica. Nei *Remarques* del 1763, Voltaire cerca di introdurre un elemento di chiarificazione concettuale e operativa tra mentale e collettivo; per « *démêler* » quello che appare ancora confuso Voltaire utilizza la nozione di *opinion*; l’opinione « *a fait les lois* », leggi « *presque partout incertaines, insuffisantes, contradictoires* ».

³⁴⁹ « *Ceux qui aiment la verité doutent de celle du portrait , en lui comparant la conduite de la reine* » e ancora : *il faut se defier de ces portraits traces de ceux qui etaient si a porte de bien peindre, comment pourrait-on croire sur sa parole un historien s’il affectait de vouloir penetrer un prince qui aurait vecu a six cents lieues de lui ? Il faut en cecas le peindre par ses actions, et laisser a ceux qui ont approche longtemps de sa person pour le plaisir de la faire* » : la tematizzazione della distanza come problema di metodo e di scrittura storica si combina in questa parte della prefazione con le complicazioni all’oggettività che pone la prospettiva incongrua delle letture delle condotte e degli effetti in frizione con quella dei caratteri e delle intenzioni e dei moventi interni e interiori.

L'opinion a fait les lois. On a insinué assez dans l'Essai sur les Moeurs que les lois sont presque partout incertaines, insuffisantes, contradictoires. Ce n'est pas seulement parce qu'elles ont été rédigées par des hommes: car la géométrie, inventée par les hommes, est vraie dans toutes ses parties; la physique expérimentale est vraie; les premiers principes métaphysiques même, sur lesquels la géométrie est fondée, sont d'une vérité incontestable, et rien de tout cela ne peut changer. Ce qui rend les lois variables, fautives, inconséquentes, c'est qu'elles ont été presque toutes établies sur des besoins passagers, comme des remèdes appliqués au hasard, qui ont guéri un malade et qui en ont tué d'autres.

Eventi e *moeurs* costituiscono rilevanze storiche nell'economia dei sistemi di condotta. Nell'articolo « *Lois* » del *Dictionnaire* la trattazione delle leggi e quella di un dressage che unifica interessi individuali e interessi collettivi, nella contemplazione dell'articolazione biologica (« *la nature forme notre espece in questo modo* ») tre tipi di amore (proprio-beveillance-commun) che in collaborazione con la facoltà di assemblaggio e combinazione controllata e verificabile delle idee conduce alla definizione della nostra capacità di potere. La questione etica in gioco nell'articolo permette di fare il punto sulle considerazioni di Voltaire circa la nozione di legge e quelle di autorità e codificazione istituzionale della condotta ad essa strettamente correlate; il terreno su cui ci muoviamo e quello pluridimensionato e sovradeterminato che fa capo ai due conglomerati categoriali di natura e

cultura³⁵⁰. La domanda è questa: cosa costituisce per Voltaire l'autorità della legge e come si rapporta questa autorità alle istituzioni che fissano e applicano la legge? Il versante materialista dei *mœurs* è frastagliato e complicato la fisionomia sociale dei *mœurs* da più elementi concorrenti e confliggenti che rivelano una difficoltà teorica di sbrogliare le fila di quella che è in Voltaire un'inedita e parziale sovrapposizione di empirismo e materialismo³⁵¹. La preoccupazione morale di Voltaire lo obbliga a mantenere l'esigenza di un piano di giustificazione del reale e un principio ordinatore dell'esperienza che assicuri razionalità e universalità. Ma quello di cui cerca tracce nella storia sono tracce empiriche di un principio di parziale e libera determinazione rispetto ai codici naturali e alla concatenazione degli eventi. Dalle cause materiali all'informazione dell'abitudine fino agli effetti di natura e in questi ultimi che è possibile trovare elementi di resistenza. Allo scetticismo filosofico corrisponde sul piano della storia una storia dominata da grandi sistemi di condotta manifestazioni della logica *cachée* della storia. Scrive nel *Siècle* :

On croit nécessaire de dire à ceux qui pourront lire cet ouvrage qu'ils doivent se souvenir que ce n'est point ici une simple relation de campagnes , mais plutôt une histoire des mœurs des hommes. Assez de livres sont pleins de toutes les minuties des actions de guerre , et de

³⁵⁰ L.CROCKER, *Nature and Culture*, Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1963, su Voltaire in particolare, cap. 1 e 6.

³⁵¹ Sul materialismo e le sue correnti, cfr. O.BLOCH, *Le Materialisme*, PUF, Paris, 1985; AVV, *Être materialiste à l'âge des lumières, Hommage offert à Roland Desne*, PUF, Paris, 1999; *Les Materialistes françaises de 1750 à 1800*, testi scelti e presentati da R.DESNE, BUCHER-CHASTEL, coll. «Le vrai savoir», 1965; sul materialismo storico-estetico di Voltaire: «Voltaire et les beaux-arts», *Europe*, n. 361-362, mai-juin 1959, 117-127; «Voltaire et le materialisme historique», *Europe*, n. 405-406, janvier-fevrier 1963, 324-334; «Voltaire et Helvetius», *Le siècle de Voltaire. Hommage à R. Pomeau*, The Voltaire Foundation, Oxford, 1987, 403-415.

ce détails de la fureur et de la misère humaines. Le dessein de cet essai est de peindre les principaux caractères de ces révolutions , et d'écarter la multitude des petits faits pour laisser voir les seuls considérables , et s'il se peut , l'esprit qui les a conduits³⁵².

³⁵² VOLTAIRE, *Œuvres historiques*, p.723.

CAPITOLO QUARTO

Il dettaglio

L'approccio voltairiano alle omissioni è strettamente legato al suo innovativo approccio al fatto, alla verità, ed è fortemente connesso all'insignificanza del dettaglio. Come Paul Sakmann scrive a proposito dell'approccio di Voltaire alla scrittura della storia, lo storico si chiede di costruire un edificio agibile utilmente abitabile: per emanciparsi dal caos dei materiali, occorre costruire eliminando gli scarti senza valore e "senza conseguenze", i fatti isolati, "unici" per utilizzare una metafora genetica. La logica è quella articolata nell'Appendix all'Essai sur le mœurs :

*On a donc bien moins songé à recueillir une multitude de faits qui s'effacent tous les uns par les autres, qu'à rassembler les principaux et les plus avérés qui puissent servir à guider le lecteur, et à le faire juger par lui même de l'extinction, de la renaissance et des progrès de l'esprit humain, à lui faire reconnaître les peuples par les usages mêmes de ces peuples.*³⁵³

Il metodo di trattamento del dettaglio non è solo una guida al trattamento delle omissioni e alla loro selezione, alla selezione dei soli fatti utili, ma è anche una descrizione dello sguardo dello storico sulla storia dell'uomo. C'è una traiettoria umanissima, la traiettoria dell'estinzione, della nascita e del progresso di un fatto storico. Ed è soprattutto, un viatico, una guida vera e propria per il lettore, il quale è chiamato e destinato a giudicare e apprendere secondo i parametri di ciò che è stato selezionato per inclusione. È una pratica di abbreviazione, di scorcio sull'interessante che regola le inclusioni:

³⁵³ VOLTAIRE, *App, cit*, p 906.

on a omis plusieurs petits combats [...] même parmi les événements de sa vie, on a choisi que les plus intéressants.

E conclude:

on est persuadé que l'histoire d'un prince n'est pas tout ce qu'il a fait, mais ce qu'il a fait qui est digne d'être transmis à la postérité.³⁵⁴

Voltaire costruisce una retorica dell'inclusione, selezione ed esclusione, nella quale deliberatamente riferisce dei fatti deliberatamente esclusi e della necessità di aderire e far aderire il *récit* a quelle scelte.

È un bilanciamento di vuoti e pieni:

on a fait l'histoire de Pierre le grand la plus courte et la plus pleine qu'on a pu. Il y a des histoires de petites provinces, de petites villes [...] en plusieurs volumes in-folio [...] un seul pour la vie d'Alexandre.³⁵⁵

Una combinazione visiva di compattezza e rilevanza:

Les détails qui ne mènent à rien sont dans l'histoire ce que sont les bagages dans une armée, impédiments. Il faut voir les choses en grand pour cela même que l'esprit humain est petit, et qu'il s'affaisse sous poids des minuties.³⁵⁶

³⁵⁴ VOLTAIRE, *Discours sur l'histoire de Charles XII*, p. 154

³⁵⁵ VOLTAIRE, *Préface historique et critique*, cit., p. 397.

³⁵⁶ VOLTAIRE, *App.*, cit., pp. 889-90.

La preoccupazione è vedere ‘les choses en grand’, la strategia quella di ridurre in termini spaziali e temporali l’incidenza dei dettagli: ‘Je n’entrerai point dans le détail des actions³⁵⁷; ‘Je n’entrerai point dans le détail immense de leurs coutumes³⁵⁸; ‘Voilà le fait mis au jour: il n’est pas digne d’entrer dans l’histoire³⁵⁹; ‘Cette suite d’histoire, débarrassée de tous les détails qui obscurcissent d’ordinaire le fond’³⁶⁰; ‘On ne perd son temps à vouloir approfondir des détails secrets quand ils ne nous ont pas été transmis par des témoins oculaires et accrédités³⁶¹. E nel *Précis du siècle de Louis XV*: ‘*Cette catastrophe, qui m’a semblé digne d’être transmise à la postérité dans toutes ses circonstances, ne m’a permis de détailler tous les malheurs que les Français éprouvèrent dans l’Inde et dans l’Amérique. En voici un triste résumé*’ (PLXV, 1506). È un bilanciamento di visibilità più che una censura. È un lasciar visibili quei “faits vrais” deputati alla costruzione della vraisemblance: perché il fondo sia chiaro, occorre ripulirlo dai detriti, dal deposito di inezie, minuzie e errori³⁶². Il grado di connessione con gli eventi maggiori è la cauzione di visibilità del “piccolo”: les plus faibles ressorts font souvent les grandes destinées³⁶³. Nella *Préface* dell’*Histoire de l’empire de Russie sous Pierre le Grand*, Voltaire sottolinea come il dispositivo di inclusione/esclusione dei dettagli agisca funzionalmente alla trattazione della storia “*en philosophie*”:

³⁵⁷ VOLTAIRE, *PLXV*, p. 1400.

³⁵⁸ VOLTAIRE, *EM2*, p. 323.

³⁵⁹ VOLTAIRE, *Préface*, p. 390.

³⁶⁰ VOLTAIRE, *EM2*, p.867.

³⁶¹ VOLTAIRE, *EM2*, p.756.

³⁶² D.VENTURINO, «Histoire et politique» in *Voltaire et ses combats*, Ulla Kölving and Christiane Mervaud, Oxford 1997, vol.2, p.1371-78.

³⁶³ VOLTAIRE, *PLXV*, cit., p.1302.

*Si on est trop appesanti sur quelques détails de combats et de prises de villes qui ressemblent à d'autres combats et à d'autres sièges, on en demande pardon au lecteur philosophe; et on n'a d'autre excuse sinon que ces petits faits étant liés aux grands, marchent nécessairement à leur suite*³⁶⁴.

Voltaire disprezza il dettaglio storico senza mai definire in cosa esso effettivamente consista. La più celebre dichiarazione di «guerra al dettaglio» è quella espressa nella lettera a Dubos del 30 ottobre del 1738, mentre il *Siècle* è in cantiere. Il passo, ben noto, si presterà come canovaccio per una serie infinita di variazioni sullo stesso tema.

Quest'opera è divisa in capitoli. Una ventina sono dedicati alla storia generale: sono venti quadri dei grandi avvenimenti dell'epoca. I personaggi principali stanno in primo piano sulla tela. La massa sullo sfondo. Accidenti al dettaglio: è un parassita che uccide le grandi opere. Ciò che caratterizza il secolo, che ha prodotto rivolgimenti, che sarà importante tra cento anni. Questo è ciò che intendo scrivere oggi.³⁶⁵

Il rifiuto del dettaglio è sempre connesso a una visione panoramica dell'essenziale, a una comprensione dei grandi movimenti della storia e non appare mai slegato da una vero e proprio culto della brevità, (*en raccourci*), che spiega perché egli cercherà di concentrare la propria immagine di sé in poche pagine del *Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de l'Henriade* in modo da far emergere i tratti aneddotici della vita di un uomo,

³⁶⁴ VOLTAIRE, *Préface*, cit., p. 397.

³⁶⁵ VOLTAIRE, *Correspondance*, a cura di Th. Besterman, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1963, t. I, p.1181.

ma la figura ridotta all'essenziale di un frammento della storia generale. Trent'anni dopo la lettera a Dubos, nella grande *Préface historique et critique* del capolavoro "russo", il filosofo si vanta di aver scritto l'*Histoire de Pierre Le Grand* nel tempo più breve e denso possibile, contrapponendo densità alla massa dei dettagli a fiume di "bagatelles" che erano per esempio le *Memoire* di Montgon una delle sue bestie nere:

Ci sono storie di piccole province, di piccole città, addirittura di abbazie di monaci, in svariati volumi in folio; le Memorie di un abate ritiratosi da qualche anno in Spagna dove non fa quasi nulla occupano tomi; per la vita di Alessandro ne sarebbe bastato uno solo.³⁶⁶

Nell'*Essai* rivendica una spietata eliminazione di ogni "dettaglio" superfluo; dettagli sono piccoli affari che non sussistono più³⁶⁷; a proposito del saggio ne la *Lettre de M. de V. *** à M. de *** professeur en histoire*, ribadisce: «Questa suite storica, alleggerita di tutti i dettagli che di solito nascondono il fondale e di tutte le minuzie belliche, tanto interessanti sul momento quando noiose in seguito, e di tutti i piccoli avvenimenti che fanno torto ai grandi, doveva costituire un vasto affresco che potesse essere di aiuto alla memoria, colpendo l'immaginazione»³⁶⁸. Passando dalla voce "An, anecdotes" delle *Questions* alla voce "Histoire" dell'*Encyclopédie*, ci avviciniamo al primo grande "fronte" di guerra al dettaglio: in generale i memorialisti, compreso Retz che Voltaire sembra ammirare, sono regolarmente accusati di insopportabile miopia, di restare invischiati nel dettaglio insignificante e ciò vieta loro ogni comprensione del divenire storico. Il dettaglio in questo caso designa propriamente tutta la sfera

³⁶⁶ VOLTAIRE, *Œuvres historiques*, cit, p.345.

³⁶⁷ VOLTAIRE, *Essai*, cit, t.I, p.195.

³⁶⁸ *Ibidem*, t.II, pp.867-868, in appendice.

dell'aneddotico e di ciò che Saint-Simon stesso chiama bagatelles. Il miope livellamento del piccolo e del grande è cosa diversa dall'utilizzo che Voltaire fa del dettaglio come indizio in funzione della visibilità delle grandi linee. Oppure tende ad accumularli come fa nelle «Particularités et anectodes» del *Siècle*, per farli proliferare in uno spazio riservato. Il dettaglio, ciò che si coglie dal buco della serratura, non è un tratto significativo e pertinente all'interno di una visione simultanea e omnicomprensiva. Nella *Préface al Siècle*, riprendendo alcuni motivi della lettera a Dubos, abbozza un programma storiografico quasi senza precedenti che intende abbracciare tutti gli aspetti della vita umana:

Non bisogna aspettarsi di trovare quegli infiniti dettagli (var. dettagli immensi) relativi alle guerre combattute in quel secolo; ci si trova costretti a lasciare agli annalisti la cura di raccogliere con precisione tutti quei piccoli fatti, che servirebbero solo a distogliere l'attenzione dall'oggetto principale. Spetta a costoro indicare le marce, le contromarce degli eserciti e il giorno in cui le trincee furono scavate davanti alle città, conquistate e riconquistate con le armi, concesse e restituite con i trattati. Mille circostanti interessanti per i contemporanei si perdono agli occhi della posterità e scompaiono per lasciar vedere solo i grandi avvenimenti che hanno fissato il destino degli imperi. Non tutto ciò che viene fatto merita di essere scritto. In questa storia, ci si soffermerà solo su ciò che merita attenzione in ogni tempo, su ciò che può illustrare il genio e i costumi degli uomini, su ciò che può istruire a consigliare l'amore della virtù, delle arti e della patria.³⁶⁹

³⁶⁹ VOLTAIRE, *Le Siècle de Louis XIV*, cit. p.127.

Un'espressione quasi ossimorica come "dettagli immensi" indica che per dettaglio si intenda non solo l'insignificanza di ciò che concerne la sfera personale degli individui, bensì tutto ciò che non ha un ruolo determinante nel processo storico e anche ciò che agli occhi dei contemporanei dell'evento abbia un aspetto grandioso e che appare, perfino se considerato sotto l'aspetto spettacolare, solo un fremito superficiale, come quell'"evenemenziale" che nel XX secolo la storia denuncerà con pari virulenza.

CAPITOLO QUINTO

L'Aneddoto

L'aneddoto è utilizzato da Voltaire come forma del sapere storico: La sua accezione originale è quella di non pubblicato, inedito. Si riferiva in particolare (così Procopio di Cesarea nel 1623) ai particolari segreti della vita degli uomini illustri. Nel suo *Anecdotes de Florence ou l'histoire secret de la Maison de Médicis* del 1685, Varillas all'interno della prefazione stila una vera e propria poetica di questa pratica storiografica legittimando l'esistenza parallela alla storia ufficiale. La storia aneddótica è quella deputata all'analisi psicologica- la scomposizione delle motivazioni, lo studio delle passioni (non delle azioni che sono il campo della grande storia) e della ricerca del « *vrai dans toute son étendue* », laddove il *vraisemblable* motiva la storia ufficiale. Questo racconto dei fatti trascurabili della vita privata (conversazioni, stili di vita, bagatelles, diventa narrazione essenziale nel momento si pone come prospettiva di fuga della storia-tableau. E come ricostruzione di quelle genealogie delle cause infime e delle "petites". Il modello autoptico dei memorialisti che raccontano di fatti e fatterelli ai quali hanno assistito riproduce nella scala del singolare che non assurge a generale il procedimento di costruzione dell'oggettività nel dispotivo tableau-temoniage. Molti aneddoti nei testi di Saint-Simon rispondono a questo profilo. Nell'aneddoto, sintomo di una storia interna, prossima al potere, si produce l'illusione della verità che è tipica del romanzo (*Princesse de Clèves*), del particolare (vedi Barthes, *l'effet du réel*). Il loro ruolo meglio si chiarisce alla luce di un'altra forma narrativa molto popolare nel XVII e nel XVIII secolo: l'ana. In essi le storielle si trovano espulse da ogni contesto narrativo e questa è una delle differenze che li separa dagli *anecdotes*. Erano raccolta di detti di uomini famosi compilate dai familiari. Il *Dictionnaire di Trevoux* li definisce come «*recueils de pensées détachées, de contes, de traits d'histoire*» a sottolineare

la loro natura avulsa e frammentaria. Gli *ana* sono un elemento saliente della sociabilità dei secoli diciassettesimo e diciottesimo. E per questo è opportuno sottolineare il loro carattere orale o pseudo orale. Essi sono rappresentativi della conversazione allo stato bruto, perché essi contengono osservazioni personali, “*bon mots*”, piccoli racconti. Il loro statuto, caratterizzato dall’associazione libera, la brevità illuminante, si chiarisce meglio alla luce di un altro fenomeno che prolifera in questi due secoli: «*les cabinets des curiosités*»; benchè gli *ana* siano raccolte testuali e materiali ben si prestano ad essere analizzate secondo le direttrici che Pomian utilizza per studiare il fenomeno dei collezionisti di curiosità³⁷⁰. Non è solo la curiosità a legare le due forme; anche i metodi di inclusione del materiale si sovrappongono. Osservazioni o affermazioni di fatti, storielle, “*bons mots*” relazioni di viaggio, massime o opinioni morali, tutto può farne parte a patto che l’autore lo riconosca come suo o lo etichetti come rapportato o comunque degno di figurare. Per questo carattere eteroclitico che supera gli steccati di genere, l’*ana* tende ad essere una riproduzione testuale della totalità dell’universo colto attraverso il commercio degli uomini. L’*ana* testimonia, per il suo imbevvero di una molteplicità di soggetti e campi trattati, di una logica che precede le discipline moderne (archeologica). La *comparaison des mœurs* è impensabile senza questo originario principio di raccolta e inventario. Come nei primi *cabinets des curiosités*, emergono negli *ana* due intenzioni contraddittorie: riprodurre la totalità ma anche categorizzare, distinguere, classificare. Gli *ana*, come i *Kunst- und Wunderkammern* studiati da Pomian, si organizzano attorno a due orizzonti contrari, il macrocosmo e il dettaglio unico attraverso il quale rimane significato. Questa fascinazione del raro si accompagna ad un’eterogeneità e ad una molteplicità di classificazioni del materiale incorporato per frammenti. L’accumulo di osservazioni è considerato come un aumento della conoscenza; attraverso l’aneddoto, questo piccolo racconto di un fatto eclatante o straordinario racconta di come il singolare può rappresentare il

³⁷⁰ K.POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Gallimard, Paris, 1987.

tutto. Nelle *Mémoires* di Saint-Simon ha un doppio statuto: serve come base per il giudizio morale fornendo un esempio e come *simple exposé* (*déscription*) è più forte di tutti i commenti³⁷¹. Questo per Saint Simon l'apporto delle sue *Mémoires* all'«*histoire de son temps*»: lo statuto epistemologico degli ana è lo stesso di quello dei cabinets, ed è quello che deriva dalla pretesa di censire il mondo attraverso un dettaglio unico. Saint-Simon combina «*curiosité et instruction*» e da vero collezionista sottolinea la «*singularité étrange*» e la «*curieuse rareté*» delle sue *historiettes*. Il ricorso ad esse rivela la volontà di accerchiare la totalità, e senza riportare alcuna visione o teoria dello storico, sono presenti nella narrazione come oggetti particolari che designano il suo mondo. Quello ci preme qua andare a verificare è il tipo di verità mobilitato nel genere delle «*memoires*». La questione della verità in un'opera che Auerbach giudicava, nel suo genere (quello delle «*mémoires*») «*la plus importante d'Occident*», era stata fino ad allora da due prospettive: quella ottocentesca ispirata da un confronto sistematico delle affermazioni di Saint-Simon con le altre fonti, secondo una logica più o meno positivista, illustrata nella grande somma critica di Chéruef³⁷² e nella monumentale edizione Boislile delle *Mémoires*; e quello di un metodo dettato da un approccio estetizzante e «letterario», quello che fa capo a Roland Barthes e Hayden White, che derubrica la trattazione della pretesa di verità degli scritti a costruzione di un'«*illusion référentielle*». Queste due concezioni radicalmente differenti sono sorrette da due convinzioni implicite comuni, la prima delle quali è quella per cui la questione della verità può essere ricondotta nel caso di Saint-Simon, a quella della corrispondenza del discorso al mondo al quale pretende di riferirsi. Il dettaglio concreto, il particolare è l'effetto di una collisione diretta tra un referente e un discorso che lo dice. (il nuovo *vraisemblable*, che è il realismo ottocentesco, nasce da questo «*vrai*». È una verità segnica,

³⁷¹ SAINT-SIMON, *Mémoires*, La Pléiade, vol. V, p.123.

³⁷² CHÉRUEF, *Saint-Simon considéré comme historien de Louis XIV*, Hachette, Paris, 1865.

di svelamento di *surgissement*, come sottolinea Hersant³⁷³; è la verità epidittica della scrittura dei portraits, una verità fisica, sensibile, ma manifesta anche l'adeguazione della parola al rango di chi la proferisce, la fedeltà ad un dire eroico e aristocratico. Significa considerare la verità come fatto del discorso. Hersant sostiene che tutta l'architettura dell'opera è determinata a far collidere il dettaglio vivo con la massa inerte e annalistica delle strutture narrative precedenti. L'opera di Saint-Simon è interrogata da Hersant essenzialmente come luogo di manifestazione ed emergenza del *singulier*, dell'*unique*. Quello che permea la costruzione è la minaccia non tanto del falso, quanto piuttosto il sopravvento della follia, della *voix du fou*, il demone della singolarità. *Raison* e *déraison* si spartiscono il discorso che veicola la *vérité*, e i loro confini sono incerti. Quello che colpisce è l'impressionante diversità delle forme narrative delle *Mémoires*: questa incredibile varietà di regimi di intensità del discorso di verità (non assimilabili ad una finzionalizzazione romanzesca) forniscono lo sfondo implicito di tutti i possibili racconti storici. Ogni tipo di racconto (aneddoto,, genealogia, racconto di guerra, racconto di carriera, racconto « turistica ») intrattengono un rapporto specifico con la verità, rapporto che determina in parte la loro forma. È utile notare allora che laddove la questione della verità di irrigidisce e si drammatizza (nel caso della discordanza delle testimonianze ad esempio, della particolare scabrosità storiografica di un fatto o della sua antichità), le forme aneddotiche o quelle che conservano traccia di un'oralità vivente riescono a istituire un rapporto più fluido e narrativo con la verità. L'essenza del commentario è la preoccupazione della verità, e quelli di Saint-Simon si estendono sulla scala completa dei rapporti che legano "récits" e "vérité" nel quadro della narrazione fattuale. Rispetto al *tout-ensemble* della *histoire-tableau* di Voltaire, le forme del testo in questo caso risultano localmente determinate,

³⁷³ M.HERSANT, *Le Discours de vérité dans les Mémoires du duc de Saint-Simon*, Communication présentée à l'Université de Montréal, 14 octobre 2011; *Érudition et fiction. Actes de la 3e Rencontre internationale Paul-Zumthor*, Garnier, Paris, 2013.

parzialmente definite dal luogo che occupano nel discorso, e la loro eterogeneità deriva dall'insistenza vivente e mossa di queste verità locali che ne scaturiscono. Come sottolinea Hersant, l'aspetto più conosciuto dell'opera di Saint-Simon è la scrittura dell'individuale e dell'individuo (III,3), e la forma tipica che assume nel portrait non è una deformazione estetica soggettiva, ma una specifica forma del reale, presa nella sua illuminante singolarità. Se l'operazione di Voltaire è costruire la posterità di quello che narra, per Saint-Simon la necessità è strappare all'oblio. E strappare all'oblio significa creare un rapporto singolare, "intimo", anteriore con l'oggetto storico-vivente. Il rapporto dell'individuo con l'universo che lo contiene (la società di corte) si legge per segni. Nella *histoire-critique* di Voltaire gli aneddoti rappresentano la matrice perduta e *cachée* del discorso storico critico, sia in quanto rimandano alla loro natura orale sia perché sono caratterizzati dal punto di vista formale come tracce, *tékmeria* che formano il sostrato originale su cui si poggia la storiografia. Sono un terreno fertile di estrazione, una miniera della singolarità. Una singolarità peraltro compattata in una forma estetica che risponde della contaminazione con la soggettività e la finzione. Offrono dettagliate rappresentazioni di contesti sociali. Oltre ad essere un prodotto privilegiato di quell'era della conversazione e della sociabilità di corte descritte da Benedetta Craveri,³⁷⁴ si specifica come arte del conferire la più ampia rilevanza alla più piccola occorrenza, come capacità del racconto orale morale e breve. La loro circolazione orale, e quindi in una forma che precede la storia scritta, andava a identificare gruppi sociali bene definiti, caratterizzato da uno status e da affinità elettive comuni. L'aneddoto può essere considerato come una forma embrionale di opinione pubblica. Le *Siècle de Louis XIV* di Voltaire, per la prima volta pubblicato nel 1751, riflette l'ambivalenza del sapere storico riguardo a questa forma liminare.

³⁷⁴ B. CRAVERI, *L'âge de la conversation*, Gallimard, Paris, 2001.

*Les anecdotes sont un champ resserré où l'on glane après la vaste moisson de l'histoire; ce sont de petits détails longtemps cachés, et de là vient le nom d'anecdotes; ils intéressent le public quand ils concernent des personnages illustres*³⁷⁵.

Nelle righe di apertura, Voltaire dichiara di voler dipingere per la posterità «non les actions d'un seul homme, mais l'esprit des hommes dans le siècle le plus éclairé qui fut jamais»³⁷⁶. Nella lettera a Dubos del 30 ottobre 1738, si scaglia esplicitamente contro i «dettagli»: «*Malheur aux détails: la postérité les néglige tous; c'est une vermine qui tue les grands ouvrages*» (605). Voltaire intende riportare solo quei fatti che siano veri (e qui rileva della contiguità del *détail* aneddótico con il *roman*) e che siano rilevanti per le vicende pubbliche degli stati: «*J'abandonne le reste aux faiseurs de conversations et d'anecdotes*»³⁷⁷.

Utilizzando in riferimento al loro uso la metafora bassa del “racimolare” contro quella (nobile) del “raccoliere”, ne sancisce la marginale utilità e lo derubrica a sottoprodotto della nostra fascinazione nei confronti dei personaggi illustri, focalizzata sul dettaglio, rivolta indietro verso una materia passata, oggetto di curiosità e non di conoscenza e che non può trovare legittimità in un discorso per “tableaux” che intendano dare rappresentazione generale dei “mœurs” dei popoli. Se come storico enfatizza la sua distanza da quei “fiseurs d’anecdotes,” che, non esclude, inventino per il gusto di stupire, come narratore non può non comprendere la forza dell’aneddoto come strumento di raccordo tra verità storica e finzione “intéressant” e di illuminazione del generale attraverso il particolare. In particolare, risultano strategici per riflettere sui rapporti tra

³⁷⁵ VOLTAIRE, *Le Siècle de Louis XIV* (1751), p. 604.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 616.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 620.

causa ed effetti, e la relazione tra fatti epocali generali ed eventi particolari. Voltaire li utilizza come vero e proprio supporto alla narrazione: su trentanove capitoli, in uno solo (capitolo ventinove) sono insieme condensate le tematiche amministrative del Regno di Francia, giustizia, commercio, polizia, legge, disciplina militare e marina, mentre ben quattro (dal venticinque al ventinove) hanno per titolo “particularities and anecdotes del Règne Louis XIV”. Il risultato di questa organizzazione narrativa è quella di una serie incastonata in una narrazione prolificante e iperbolica che mette in scena i possibili storici animati da piccole cause. Il modello polemico alla luce del quale è facile comprendere il l’ambiguo rigetto di Voltaire contro la forma narrativa dell’aneddoto, è eloquentemente espresso da Antoine Varillas nella sua prefazione a *Les Anecdotes de Florence ou L’Histoire secrète de la Maison de Médicis*, pubblicato nel 1685:

L’Historien considère presque toujours les hommes en public; au lieu que l’écrivain d’anecdotes ne les examine qu’en particulier. L’un croit s’acquitter de son devoir, lorsqu’il les dépeint tels qu’ils étaient à l’armée, ou dans le tumulte des villes; et l’autre essaie en toute manière de se faire ouvrir la porte de leur Cabinet. L’un les voit en cérémonie, et l’autre en conversation; l’un s’attache principalement à leurs actions, et l’autre veut être témoin de leur vie intérieure, et assister aux plus particulières heures de leur loisir. En un mot, l’un n’a que le commandement et l’autorité pour objet, et l’autre fait son capital de ce qui se passe en secret et dans la solitude³⁷⁸.

³⁷⁸ A.VARILLAS, *Les Anecdotes de Florence ou L’Histoire secrète de la Maison de Médici*, p. 4-5.

Varillas ritiene che l'aneddoto rispetto alla storia « ufficiale » sia dia una rappresentazione più fedele della realtà, in virtù della sua capacità di penetrare il secreto delle camere dei regnanti e dei potenti, e disvelare le motivazioni morali e psicologiche delle loro azioni. La spiegazione degli effetti storici degli eventi attraverso la catena delle cause è presente anche in questa procedura, ma si tratta in questo caso, di visualizzare l'oggetto della narrazione dal buco della serratura, selezionarne particolari inediti, disseminando l'informazione e frantumandola in singolarità. L'anatomia dell'individuale, a forte rischio di finzionalizzazione, sarà il modello per un tipo di racconto come *La princesse de Clèves* di Madame Lafayette, scritto proprio in quegli anni e considerato il prototipo del romanzo moderno. Nell'età di Voltaire, questa ambivalenza di atteggiamenti rispetto all'aneddoto, si registra anche nel genere delle "memorie" storiche, e la tensione è ben illustrata dalle *Mémoires de Saint-Simon*, scritte in segreto dal 1691 al 1723 e pubblicate postume. Esse si presentano come una serie di aneddoti – veri e propri resoconti de « *les choses de la cour et les affaires de son temps* » — deliberatamente frammentati e disposti secondo una struttura cronologica e separate in unità narrative intitolate per esempio “Le caractère de Rouillé” (III: 392), “Le protocollo reale del dopocena”(III: 763). Questi titoli riproducono nella loro forma abbreviata la struttura di faits divers, una compressione ad alta densità della forma aneddótica. In molti casi i titoli sono rinforzativi dell'effetto di shock, in altri esaurire in sé stessi tutta la narrazione, come nel caso dell'annunci di una storia genealogica che assume la forma di un racconto breve: « *De Bar convaincu s'avoue en plein tribunal fabricant du cartulaire qui est déclaré faux et lui faussaire. Cause et singularité de la peine infligée à de Bar* » (II : 850). La preoccupazione per la verità è sempre messa a repentaglio dalla fascinazione per il singolare. Per quanto concerne la concezione provvidenziale della storia come espressione della congiunzione di piccole occorrenze, Saint-Simon suggerisce un punto di vista voltairiano quando introduce “trois bagatelles qui devinrent trois époques” (II: 284), o quando

dichiara: « *Dieu prépare et tire de riens et de néants les plus grands et les plus singuliers événements* » (II: 472). In quest'ottica, nessun dettaglio è insignificante perché esemplifica e condensa una pratica diffusa o cattura una piccola causa. Nell'ottica di Saint-Simon, gli aneddoti svolgono un ruolo privilegiato per la trasmissione del sapere storico. È lo stesso duca che propone di utilizzarli come materiale didattico per educare alla storia il regnante Luigi XIV: un metodo aneddótico che consiste nell'accompagnare la visione di una galleria di quadri con la narrazione di fatti e storie dei predecessori illustri di volta in volta rappresentati. Una *mise en abîme* «*en sorte qu'il croie - il lettore/spettatore - moins lire une histoire ou des mémoires, qu'être lui-même dans le secret de tout ce qui lui est représenté*»(I,6). Questa illusoria immersione nel segreto è il massimo che possiamo ottenere dalla storia aneddótica, che segue la logica accidentale delle conservazioni e delle associazioni della memoria, e stimola la curiosità del lettore attraverso l'evocazione di eventi inusuali e coincidenze. Lo sguardo è sempre occasionale, contingente e vicino e tra l'osservatore/narratore e il lettore si frappongono molto spesso « *affaires très sage à taire, très curieuse à écrire pour qui a vu les choses d'aussi près* » (II: 516). L'evidenza esemplare sfiora sempre i confini del piacere voyeuristico. Saint-Simon descrive questa tensione: « *[je] sens bien qu'en soi c'est la dernière des bagatelles pour être rapportée ; mais elle caractérise et dépeint* »³⁷⁹. Due motivazioni divergenti agiscono in questa frase : dipingere implica il singolare, caratterizzare rimanda all'esemplarità, e in questa tensione si coglie un passaggio cruciale. In cosa consiste questa esemplarità connessa alla forma dell'aneddoto? In molti casi, l'accidentalità o la peculiarità di un comportamento o di un'azione arriva a smontare ogni tentativo di categorizzazione o classificazione dell'evento. La questione se le Memorie rappresentino un monumento al singolare o all'esemplare si pone plasticamente in questo esempio: al matrimonio del Marchese di Levi si scopre che lo sposo non è stato battezzato alla nascita (non ha un nome di

³⁷⁹ III, p. 1038.

battesimo cristiano). Si organizza così un matrimonio di emergenza prima del matrimonio e Saint-Simon così commenta: “ce trait est si étrange que je le mets ici pour la curiosité et parce qu’il sert à caractériser des gens qui en sont capables” (I: 455). Non solo quindi l’esemplarità è controbilanciata dalla curiosità, ma anche invalidata dalla singolarità della distrazione che occupa lo spazio di una possibile generalizzazione storica. La famiglia Levi come specimen, come esempio idiosincratico. Per Voltaire l’idiosincrasia del caso singolo è interessante dal punto di vista della narrazione solo come indice, quoziente di “realtà” e concorrono ad alimentare la categoria fondamentale dell’ “incredibile ma vero”³⁸⁰

Quello che preme a Voltaire è inoltre ridurre lo spazio del caso, e introdurre, all’interno delle strutture narrative delle epoche, queste zone in cui la densità causale è meno forte ma pur sempre presente. Anche le piccole cause producono ampi effetti. Preservare l’aneddoto all’interno della storia filosofica significa disseminare le cause, rendere la loro azione mobile e presente³⁸¹. Nell’aneddoto la scrittura storica pare costruita per ripulire la narrazione dagli ingolfi evenemenziali, e porre tutto in primo piano addensando e concentrando catene di fatti in fulgidi e brevi esemplarità.³⁸²

³⁸⁰ M. STEFANOVSKA «Exemplary or Singular?: The Anecdote in Historical Narrative», in *SubStance*, Issue 118, Volume 38, Number 1, 2009, p.30.

³⁸¹ «*La relation causale est chose bizarre; le faible volume d'une cause n'amortit nullement l'ampleur de son effet; le peu égale le beaucoup; et par là même, cette causalité en quelque sorte détraquée, peut être partout : elle n'est pas constituée par une force quantitativement accumulée, mais plutôt par une énergie mobile, active à très faible dose*», R. BARTHES, “Structure du fait divers” in *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1991, p.196.

³⁸² Cfr. la vicenda di Giovanna d’Arco la cui vicenda, oggetto di variazioni burlesche nel poema *La Pucelle*, occupa nell’*Essai* una decina di righe, *Essai*, pp. 396-397.

CAPITOLO SESTO

La costruzione dell'evidenza

Un lettore può leggere i fatti nella loro successione, nel loro svolgimento secondo un ordine naturale. Oppure può leggerli a priori, secondo i principi per i quali sono stati selezionati e ordinati, in modo che possa intravedere in ogni momento i loro sviluppi e le possibilità delle loro combinazioni.

Qui il parallelo tra narrazione storica e *peinture de l'histoire*, e i riferimenti alla necessità di una prospettiva di inquadramento degli eventi risulta particolarmente evidente.

The viewer standing close up against the canvas or the reader closely concerned with the events being narrated (the aristocratic reader, for instance, who knows the characters personally or was himself participated in the action) would see the details, and might well find pleasure in them, but the reader standing back from the canvas or the story (the philosopher, posterity, the universal reader) would dominate entire work, discerning the order and hierarchy of its parts, and so able truly to read the canvas before him. The ideal reader of the eighteenth century is the detached, philosophical observer, the bourgeois spectator, who master history by reducing it to order or theory, not the actor on the stage or those too close to the action to be able to view it as a self-contained entity, complete in itself, an object removed from the continuity of reality³⁸³.

³⁸³ L. GOSSMAN, "History and Literature", in *The Writing of History*, cura di R.H. Canary e H. Kozicki, The University of Wisconsin Press, pp.16-17.

La costruzione dell'evidenza storica procede dall'uso delle fonti, contempla la selezione delle autorità, e si manifesta nella trascrizione dei testi citati. Nei secoli diciassettesimo e diciottesimo, il ruolo dell'evidenza storica applicata ai documenti storici era apertamente discusso. A partire dal 1760, la distinzione di valore tra fonti organiche e fonti derivate è diventato patrimonio comune non solo degli storici ma anche del pubblico³⁸⁴. Voltaire stesso insiste sulla necessità di rigore e accuratezza nella dichiarazione chiara delle fonti utilizzate. Nelle opere alfabetiche, è lui stesso a denunciare l'inevitabile distorsione derivante dall'intermediazione di più autori che lo spinge a risalire verso il grado di certezza assicurato dal primo testimone. Emerge come Voltaire voglia attenersi ad un livello superiore dell'ordinario grado di cura nell'identificazione delle risorse e nella valutazione dei limiti della loro rilevanza contestuale. La maggior parte delle fonti di Voltaire sono derivate. In questi casi, come nota Brumfitt, è costretto a pubblicare opere degli storici passati dal momento che non desidera - né ne dispone la tecnica - avviare un'investigazione personale sui documenti originali³⁸⁵. Se utilizza questo materiale negli articoli, esso deve essere camuffato, e presentato come risultato della sua lettura e ricerca. La presa in carico e in prestito su larga scala di materiale derivato è raramente rivelata: il lettore è incoraggiato a credere all'erudizione di Voltaire e al contempo è indotto a sospendere qualsiasi dubbio sulla certezza dei fatti presentati o sulla credibilità dei testimoni di quei fatti stessi. Il trattamento delle varie ipotesi di verità di un fatto ben si esplica nel caso de *L'homme au masque de fer* in 'Ana' (QE): qui è ben chiaro l'utilizzo di fonti secondarie per la costruzione dell'autorità dello storico presso il lettore. Dopo aver fatto presente di essere stato il primo a rivelare la storia dell'uomo con la maschera di ferro, pubblicamente, «*dans une histoire*

³⁸⁴ A. MOMIGLIANO 'Ancient History and Antiquarian' *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, 1950, XIII, p. 286.

³⁸⁵ J.H. BRUMFITT, *Voltaire historian*, London, 1958, p.132.

avérée», enumera le ipotesi suggerite dagli altri autori in merito, destituendole di fondamento per confessare di essere a conoscenza della verità della storia ma non di volerla svelare. Il lettore è giustificato nel credere che Voltaire abbia dedicato tempo e studio al caso, che abbia familiarità con i passati relatori del fatto e che di conseguenza i suoi giudizi abbiano un peso più consistente. Ma è una conclusione falsa, dal momento che non ci sono prove che indichino che Voltaire abbia effettivamente letto il materiale citato. Conosce il *Traité des différentes sortes de preuves qui servent à établir la vérité de l'histoire* di Griffet, il cui testo è riassunto nell'articolo. La sua informazione è di seconda mano; appare come erudizione, che è la principale base del conseguente attribuzione della conoscenza dei fatti dello storico da parte del lettore. L'evidenza è utilizzata per illustrare o confermare una tesi piuttosto che per avvalorare indiscutibili prove dei fatti. Anche nei casi-base, l'evidenza ha a precedenza sulla trasmissione esatta delle fonti del passato. In alcuni casi, altera la significanza di un testimone attribuendogli una fonte “pregiudicata” e facendo poi apparire che esistono due o più testimoni di un medesimo fatto, quando in realtà ce ne è solo uno. Il lettore rimane costantemente disinformato sulle possibilità di errore inerenti all'uso di materiale derivato. Quanto alla costruzione della *vraisemblance*, un esempio di come si definisce in rapporto al probabile ci viene dall' esercizio della giustizia, che rappresenta il modello plastico della testimonianza. Il punto è avvicinare tramite il probabile il possibile (*fiction*) al vero tramite la probabilità, ovvero la riduzione della portata del caso. La probabilità morale riposa sullo stesso postulato di quello vigente in ambito scientifico: secondo Voltaire, « *on appelle certitude morale une probabilité telle qu'on regarde comme impraticable d'en déterminer une plus approchante de l'unité, à laquelle on ne peut jamais atteindre si l'événement contraire n'est pas*

rigoureusement impossible »³⁸⁶, assumendo come ideale regolativo la certezza, formata a partire da un numero uguale di combinazioni possibili. Sia in ambito poetico-narrativo che in ambito scientifico, il probabile è da preferire al possibile proprio perché lo scopo da raggiungere è quello di eliminare il caso per avvicinarsi al vero. È questa processualità che Voltaire cerca di visualizzare in ambito giuridico, nel suo *Essai sur les probabilités en fait de justice* (1772). È interessante notare come premesse da cui prende spunto sono le stesse dei filosofi della scienza e dei fisici contemporanei: «Presque toute la vie humaine roule sur des probabilités. Tout ce qui n'est pas démontré aux yeux, pu reconnu pour vrai par les parties évidemment intéressées à le nier, n'est tout au plus que probable»³⁸⁷ Così Voltaire insiste sulla dimensione di incertezza che inerisce costituzionalmente alla *vraisemblance* :

*Ces probabilités, toutes puissantes qu'elles sont, ne sont pas des preuves péremptoires pour les juges; elles indiquent la vérité et ne la démontrent pas. On a vu même quelquefois cette vérité, qu'on cherche avec tant des soin, démentir; en se montrant, toutes les vraisemblances qu'on avait prises pour elles.*³⁸⁸

I riferimenti ad un largo numero di autorità e di documenti primariamente selezionati per un fine retorico, sono i principali materiali da costruzione della conoscenza e delle credibilità storica. Un'altra procedura è quella dell'uso e del riferimento a fonti non identificate. I fatti sono introdotti da generici « *On sait que* », « *On connaît* », « *Les savants disent que* », e

³⁸⁶ VOLTAIRE, «Avertissement des éditeurs de Kehl», *Essai sur les probabilités en fait de justice* (1772), in *Œuvres complètes de Voltaire, Mélanges VII* (1769-1762), L. Moland, Garnier, Paris, 1875, t. XXVIII. p.170.

³⁸⁷ *Ibidem*

³⁸⁸ *Ibidem*

l'onere della verifica è trasmesso dallo scrittore al lettore; per questo grande enfasi è posta sul numero più che sulla qualità e credibilità delle fonti antiche. L'opinione minoritaria legittima il consenso generale (*détail/général/particular*). Se Voltaire crea un inesistente consenso basato sull'uso di fonti generali non identificate, egli crea anche delle fonti non esistenti per le sue affermazioni. Il modo di presentazione con cui Voltaire supporta l'evidenza si presenta come una coimplicazione di esigenze retoriche, con i principi di critica storica e testuale. Guida l'attenzione del lettore verso alcune evidenze, pregiudicandone altre, presenta una prova come un'asserzione ripetuta. Quando documenti diversi possono essere utilizzati per provare il medesimo fatto, lo storico deve scegliere quelli più pertinenti ai suoi fini. Per la selezione delle fonti, il criterio principe è quello della contemporaneità. La distanza dal fatto è produttrice del falso.

*De génération en génération la doute augmente, et la probabilité diminue; et bientôt la probabilité est réduite à zéro.*³⁸⁹

*À mesure qu'Hérodote dans son histoire se rapproche de son temps, il est mieux instruit et plus vrai.*³⁹⁰

Un'altra forma di evidenza è quella derivante dalla trascrizione dei testi; da notare sono le sue frequenti contraddizioni, dovute alla combinazione di materiali citati; la deliberata distorsione dei testi, l'uso di citazioni fuori contesto, testuale e storico; la soppressione o l'aggiunta di particolari significativi. False etimologie, confusione sui partecipanti ad un evento, errori nelle date, la combinazione di due fatti in uno solo, trasformazione di un assunto particolare in uno generale fanno parte di quel montaggio. La citazione fuori contesto scredita l'autore che ne è oggetto. Scompaginando e rimontando l'evento appare come storico scrupoloso capace di valutare più

³⁸⁹ VOLTAIRE, *Vérité*, QE.

³⁹⁰ VOLTAIRE, *'Histoire'*, QE.

aspetti dello stesso fatto. Omettendo passaggi di un testo citato, Voltaire può creare oscurità e difficoltà dove non esistono: può dar prova di acutezza e profondità di sguardo interpolando l'informazione. Un altro intervento di costruzione del testo è quello per cui al testo originale si aggiunge un piccolo dettaglio, fattuale o stilistico, che altera il significato dell'intero testo. Il fine principale è quello della trasmissione di un'evidenza; gli esempi sono necessari a sostenere gli argomenti. La stessa diversificazione nella natura delle fonti, delle illustrazioni, dei documenti utilizzati: poemi, tragedie, lettere e diari, memorie, annali, compilazioni antiche e medievali, monografie, saggi storici e letterari. La costruzione retorica dell'evidenza storica come *enargheia* è l'altra via seguita da Voltaire. L'*enargheia* è quella tecnica di visualizzazione che congiunge poesia drammatica e retorica, unendo trasparenza mimetica e capacità persuasiva. Questa capacità presentificante della poesia drammatica è quella definita tradizionalmente *enargheia*, ovvero quella descrizione così viva dell'oggetto rappresentato, per la quale esso è come messo di fronte agli occhi dello spettatore. Su questo modello è costruita l'*Histoire de Charles XII*, la quale scartando ogni erudizione, si concentra sull'eroe, sull'analisi dei moventi psicologici e politici, sulla progressione logico-geometrica degli eventi.

J'ai toujours pensé, spiega Voltaire a Schouvalow ' que l'histoire demande le même art que la tragédie, une exposition, un nœud, un dénouement, et qu'il est nécessaire de présenter tellement toutes les figures du tableau qu'elles fassent valoir le principal personnage, sans affecter jamais l'envie de le faire valoir.³⁹¹

Era alla ricerca di un nuovo eroe, che facesse da controcanto all' Enrico IV della *Henriade*; tanto in Francia che in Inghilterra, Voltaire aveva avuto modo di conoscere un certo numero di coloro che avevano fatto parte dell'entourage immediato del re svedese. Rispondendo alle domande di Voltaire, gli tracciarono il suo ritratto e descrissero il suo modo di essere, il

³⁹¹ Best. 7090.

“monarque le plus singulier qui ait jamais régné en Europe”.Le scene della vita rappresentavano il *canvas* di un racconto storico o di un romanzo d'avventure. Era un soggetto sia per uno storico che per un romanziere: Voltaire ne scorse tutte le possibilità; ,olte fonti scritte gli vennero in soccorso e seppe servirsene. La maggior parte dei testimoni oculari che informavano Voltaire avevano conosciuto Carlo in per Turchia, la loro influenza si avverte più forte nelle prime parti del libro.Voltaire non risparmia sforzi per riunire tutta la documentazione rilevante. Di fronte a tutti i materiali non è che 'peintre qui tâche d'appliquer des couleurs vraies sur les dessins qu'on lui a fourni' (D2593). Agli occhi dei contemporanei il Charles possiede tutte le caratteristiche di una tragedia e di un romanzo. La narrazione ha la meglio sulla spiegazione. Ed è sempre storia vista, attraverso gli occhi di Charles XII Alle prese con la formidabile documentazione manoscritta riunita in vista della sua pubblicazione del Charles XII, quello che colpisce è proprio l'arte di dare la voce ai materiali.. Dove un Limiers riproduce un documento col discorso indiretto, Voltaire gli profonde energia e evidenza rovesciandolo in diretto.

J'ai trouvé quelquefois de pareilles contrariétés dans les mémoires que l'on m'ai confié. En ce cas, tout ce que doit faire un historien, c'est de conter ingénument le fait, sans vouloir pénétrer les motifs; et de se borner à dire précisément ce qu'il sait, au lieu de deviner ce qu'il ne sait pas.

Nel 1737, Voltaire, sottometta la sua opera ad un esame critico retrospettivo che finisce per squalificare l'apporto dei testimoni oculari e degli informatori immediati. Scrive, infatti a Federico di Prussia :

Je m'avisai, je ne sais comment, il'ya quelques années, d'écrire une espèce d'histoire de cet homme,

*moitié Alexandre, moitié don Quichotte, de ce roi de Suède si fameux. M. Fabrice, qui avait été sept ans auprès de lui, l'envoyé de France et l'envoyé d'Angleterre, un colonel de ses troupes, m'avaient donné des mémoires. Ces messieurs ont très bien pu se tromper; et j'ai senti combien il était difficile d'écrire une histoire contemporaine. Tout ceux qui ont vu les événements les ont vus avec des yeux différents; les témoins se contredisent. Il faudrait pour écrire l'histoire d'un roi que tous les témoins fussent morts*³⁹².

Più che la citazione, Voltaire utilizza la combinazione di due o più testi, cancellando le tracce della sua operazione.

La Matraye écrit: 'je traiterai avec lui à Moscou', Limiers scrive: 'Mais l'imitateur d'Alexandre n'eut dans la suite que trop de conformité avec le malheureux Darius'; Voltaire: 'Charles XII accoutumé à n'accorder la paix à ses ennemis que dans leur capitales, répondit: je traiterai avec le czar à Moscou. Quand on rapporta au czar cette réponse hautaine. "Mon frère Charles, dit-il prétende faire toujours l'Alexandre; mais je me flatte qu'il ne trouvera pas en moi un Darius.

Voltaire trattiene l'essenziale, riassume l'essenziale, condensa il racconto, ne fa il regno dell'evidenz a chiara e distinta.

L'ossessione dei dettagli è una minaccia costante. Scrive nel 1742:

³⁹² D1334.

Je crois qu'il faut désespérer de savoir jamais tous les détails au juste. Les juges qui interrogent des témoins ne connaissent pas jamais toutes les circonstances d'un affaire, à plus forte raison un historien, quel qu'il soit, les ignore-t-il; c'est bien assez qu'on puisse constater les grands événements et se former une connaissance générale des moeurs des hommes. Voilà ce qu'il y a de plus important, et heureusement c'est ce qu'on peut le plus aisément connaître; pourvu que les grandes figures du tableau soient dessinées avec vérité et fortement prononcées, il importe peu que les autres soient vues tout entières. Les règles de la perspective ne le permettent pas; la perspective de l'histoire ne souffre guère non plus que nous connaissons exactement les petits détails³⁹³.

Come scrive Gossman, il Charles di Voltare è rappresentato in tutta la sua individualità di volontà e potenza: disciplina, ascetismo, ambizione. Tutto deve essere visto: gli atti singoli devono essere in grado di riverberare la libertà di volere, devono incarnarla. È un solipsista Carlo, un eroe di Corneille, ma mai deprivato del suo pubblico. Riconoscendo un limite della sua rappresentazione, Voltaire stesso afferma di essere riuscito a “faire l'histoire des rois, non des nations”. Quello che Voltaire intende ribadire è la possibile coesistenza di natura e ragione, scienza e immaginazione, ordine e libertà sulla base della regolazione “morale” e del gusto. Su questo equilibri scorge la possibilità della libertà umana individuale. Quello che invoca è un modello sociale in cui i ruoli siano rispettati, e in cui la distinzione tra attore e spettatore, residuo di uno scetticismo non militante, siano preservati come garanzia dell'esercizio di libertà. Autentico solipsismo : pratica della solitudine situata su limiti attuali e contemporanei, di un'epoca e di una

³⁹³ VOLTAIRE, *Correspondence Complete*, a cura di Besterman, cit., D2593.

specie. Solitudine epocale dell'eroe, che necessità dell'assenso del pubblico e del riconoscimento della posterità. Sono i limiti di una vera e propria performance. Una volontà di distinzione e di essere distinti, correlata alla selezione dello storico. Carlo è continuamente modificato nella sua condotta dal mondo esterno che lo preordina e che egli vuole conquistare.

The transformation of the world into an intimate spectacle, the diminution of it to the point where the human eye can survey it all in a glance, is typical of a large part of eighteenth-century art and literature. In the eighteenth century reality is not simply reflected and concentrated in the mirror of art, it is reduced and domesticated.

Ma qual è il significato di questa trasformazione in spettacolo, in quale modo e misura riflette la struttura fondamentale del rococò o del settecento? La figura dell'eroe permette di accordare la preminenza al particolare (*petit fait social*, i paesaggi privati, i versanti individuali degli eventi) senza rinunciare al generale. Sono trascendenze della storia per via razionale. La storia appare da un lato come creazione del *grand homme*, dall'altra come una rappresentazione delle passioni, una compagine irrazionale irriducibile a ordine. La trasformazione dello storico in *voyer* e formalista comporta alcune conseguenze. Permette di fuoriuscire dalla storia nel momento stesso in cui è la storia a sfuggirgli. Quello che lo storico del settecento possiede è l'oggetto formale che ha trasformato in storia. La dinamica interna non è percepibile e le figure rimangono maschere. «*Tout ce que doit faire l'historien, c'est de conter ingénument le fait, sans vouloir pénétrer les motifs*», dice Voltaire nel libro VII del *Charles*. È attraverso la forma artistica che si attinge l'ordine, non attraverso una codificazione delle forme reali. Voltaire si affida alla narrazione, alle cronache, alle testimonianze, in

modo che il lettore sia consapevole che quasi tutto quello che è raccontato sia stato visto.

PARTE QUARTA

CAPITOLO PRIMO

Perché il *tableau*?

Nell' autunno del 1738 Voltaire da Cirey in piena stesura, del *Siecle* che apparso solo nel 1751, scrive a Du Bos quella che Pomeau³⁹⁴ definisce una *lettre-manifeste* di Voltaire a Du Bos:

A qui daignerez-vous communiquer vos lumières , si ce n'est a un homme qui aime sa patrie et la vérité . et qui ne cherche a écrire l'histoire ni en flatteur , ni en panégyriste , ni en gazetier, mais en philosophe? Celui qui a si bien débrouille le chaos de l'origine des Francais m'aidera sans doute a répandre la lumière sur les plus beaux jours de la France. Songez, Monsier, que vous rendrez service a votre disciple et a votre admirateur. Cet ouvrage est divise en chapitres; il y en a vingt environ destines a l'histoire générale: ce sont vingt tableaux des grands événements du temps. Les principaux personnages sont sur le devant de la toile; la foule est dans l'enfoncement .Malheur aux détails: la postérité les néglige tous: c'est une vermine qui tue les grands ouvrages.

La definizione del *tableau* da parte di Caylus e la seguente :

La composition n'a qu'un instant pour objet, auquel il est nécessaire que tout se rapporte et que tout concoure, mais si parfaitement que rien ne peut

³⁹⁴ R.POMEAU, *Introduction a Œuvres Historiques*, a cura di R.Pomeau, Gallimard, Paris 2000, p.11.

excuser les altérations de ce rapport; l'oeil aperçoit , il doit tout embrasser ; et ne peut excuser les altérations de ce rapport; l'oeil le moins sévère ne peut le pardonner ; des l'instant que ce même oeil aperçoit, il doit tout embrasser ; et ne peut souffrir d'être arrêté par la plus légère bagatelle dont l'ordre et la convenance puissent être blessés; en un motif est indispensable de l'éclairer, de l'attirer et de le retenir. Ces impressions qui doivent saisir le premier coup d'oeil sont exigées , non par le lois u'on se soit imposées , mais par l'essence de la peinture et par la seule obligation ou l'esprit se trouve alors de parler directement a l'esprit³⁹⁵.

Per *tableau* si intende la pittura a cavalletto, portabile, autonoma e trasportabile sul campo, all'opposto del progetto «environnemental», episodico e allegorico. La definizione enciclopedica suona :

La peinture n'est que d'un état instantané. Se propose-t-elle d'exprimer le mouvement plus simple , elle devient obscure: c'est a l'histoire a lever l'équivoque. Cependant son Poème présente plus d'Images que de Tableaux , c'est à- dire , plus de Descriptions que d'Action intéressantes Le Tableau , pour parler exactement, est la représentation d'un moment d'une action. [...] L'image , au contraire, n' souvent point assez de corps pour être peinte dans les différents moments qu'elle présente, et n'est essentiellement qu'une Description: ce mot est

³⁹⁵ Cfr., <http://www.eliohs.unifi.it/testi/700/caylus/caylus.html>, «De la composition» (1750)

*souvent employé sans beaucoup de précision, de même que celui de Tableau. Ainsi le Tableau, s'il m'est permis de le dire, tient au génie, et l'Image tient à l'esprit*³⁹⁶.

Du Bos in particolare associa il fatto che i tableaux possano essere colti in un solo colpo d'occhio nella discernibilità dei loro misfatti relativamente a quelli della poesia epica e drammatica. 'Avec les apparences du réalisme l'art classique aboutissait à l'idéalisme'³⁹⁷, così riassume Bray regole e statuto di quello che ritiene essere il più decisivo dei concetti neo-classici, concetto pluridirezionale e variamente dimensionato rispetto alla sua applicabilità ai valori ricettivi di un pubblico all'impianto normativo dei valori al piano filosofico della descrizione della storia naturale dei fenomeni. Attraverso il *fond* comune la teoria della *vraisemblance* permette di mantenere la relazionalità tra piano dell'oggettività e campo del giudizio, tra riproduzione e interpretazione, tra prospettiva visiva e rilevazione di indici e proprietà. L'opera storica è un quadro³⁹⁸. Dietro i limiti epistemologici posti dall'identificazione della certezza dei fatti con l'esperienza empirica di un testimone riposa questo dispositivo iconologico e retorico che lega l'atto della scrittura della storia all'atto della pittura, e

³⁹⁶ Art. «Tableau» dell'Encyclopedie.

³⁹⁷ R. Bray, op.cit. p.214.

³⁹⁸ Sull'ermeneutica visuale e sulla cosiddetta cultura visuale; lo sguardo spettatoriale e infatti al centro del dibattito intorno a questo ambito concettuale e programmatico la cui definizione e definizione disciplinare e per certi versi critica e ambigua; il termine introdotto da BAXANDALL negli anni settanta nell'opera *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, a cura di P. Dragone, Einaudi, Torino, 2001.

Cfr. I.HEYWOOD-B.SANDYWELL (a cura di), *Interpreting Visual Culture. Explorations in the hermeneutics of the visual*, Routledge, London-New York 1999; C. JENKS, a cura di, 1995, *Visual Culture*, Routledge, London; J. EVANS e S. HALL, a cura di, *Visual Culture, The Reader*, London, 1999; N.MIRZOEFF, *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi, 2005; AA.VV., *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, a cura di A.Somainsi, Vita e Pensiero, Milano 2005.

l'oggetto della storia , la sua organizzazione all'immagine del quadro. La preponderanza di questa figura nella storiografia di Voltaire impone queste 'regles de la perspective' come piano giudicativo estetico e morale della storia. La metafora visuale delle piccole verità visibile come dettagli del portrait historique lo porta a contraddire i limiti della prospettiva anzi, rilevandoli ne indica un possibile superamento nella messa in cauzione dell'equivalenza tra 'les petites verites' e il giudizio dello storico. La connaissance generale si pone invece al di fuori del paradigma prospettico e pone la questione del rapporto tra scetticismo e limiti della storiografia prospettivista.

On ne s'attachera, dans cette histoire, qu'a ce qui mérite l'attention de tous les temps , a ce qui peut peindre le génie et le moeurs des hommes , a ce qui peut servir d'instruction et conseiller l'amour de la vertu , des arts et de la patrie³⁹⁹.

Lorsque je travaille a l'histoire du siècle de Louis 14, je me mets a la place d'un hambourgeois , et d'un portugais et je me dis a moi même , voyons ce qui m'intéresserait si états ne a Lisbonne ou sur les cotes de la mer germanique. Je veux faire un tableau , il ne faut donc pas le charger de trop de figures⁴⁰⁰.

Un *enchaînement causal* che connette e lega gli eventi del racconto attraverso la loro descrizione come criterio di oggettività. L'immaginazione e condizione generale dell'esposizione e della rappresentazione storica e permane il suo pericolo maggiore se non disposta secondo le regole della costruzione narrativa. L'analogia rimane la regola della probabilità, la

³⁹⁹ VOLTAIRE, *OH*, cit., p.620.

⁴⁰⁰ VOLTAIRE, «Lettre à Bernouilli», *Correspondence Complete*, a cura di Besterman, cit., D2009, 8 maggio 1739.

rappresentazione degli oggetti riconoscibili evocati dalle narrazioni storiche segue la regola della convenienza con il grado di probabilità , di maggiore probabilità. La certezza morale e il ragionamento per analogia poggiano sulla legge della continuità, secondo la ripercussione graduale dei mutamenti lungo la scale delle concatenazioni naturali. Il procedimento di secolarizzazione di Volatrie e anche un'interpretazione della legge di continuità, una sua interpretazione come sforzo continuato di liberazione dell'uomo dalla credenza, secondo uno schema di saltazione e degenerazione. La domanda che sopravvive alla fine dell'eta della retorica e della storia perfetta e quella che riguarda la costituzione del piano giudicativo e Du Bos rappresenta da questo punto di vista una svolta di impostazione significativa: il decisivo smarcarsi dall'empirismo in direzione dell'apertura del dibattito sul rapporto tra ragione e sentimento nella direzione del giudizio estetico, la definizione di critica come uso operativo e sentimentale del giudizio, l'attenzione ai fenomeni neurologici e climatici , che costituiscono la base organica di rapporti empatici e di strutture relativamente permanenti, o'profonde' degli atti giudiziali e delle azioni storiche e culturali, la preminenza riconosciuta allo sguardo spettatoriale , ai suoi movimenti e alla sue modalità di costituzione; a riassumere, diciamo che Du Bos ha riconosciuto nella figura dello spettatore un punto di intreccio tra passività e attività, tra privato e pubblico, tra spettacolo scena e sguardo , tra pregiudizio e giudizio , tra immaginazione e gusto , tra sentimento e senso comune . Il guadagno principali delle riflessioni di Du Bos e l'intreccio oggettivo soggettivo che costituisce la struttura naturale-artificiale , cioè l'individuazione di uno spazio tecnico di riproduzione e produzione del reale (storia, civiltà, senso comune) costruito come *analogon rationis*, come metafora storica . l'arte , o meglio, la natura tutta e nient'altro che arte , come tecnica per creare oggetti artificiali di passioni artificiali, secondo la definizione di Ermanno

Migliorini. nelle Note alle “Reflexions critiques” di Jean Baptiste Dubos⁴⁰¹. In Du Bos , il rapporto tra storicità e permanenza , o tra relatività e validità del giudizio (naturale/artificiale) si pone in modo originale. La sfera del giudizio si dà nel circolo tra produzione geniale e pubblico, nel quale il genio è un aspetto naturale coltivato (*cultiver*) e perfezionato (*perfectionner*), risultato dalla convergenza tra necessarie contingenze climatiche e fisiologiche e lavoro della civiltà, e così il pubblico, e il sistema dei gusti di cui è portatore, anch'esso orientato dai vincoli naturali del clima e del territorio e insieme circoscritto da economie e distinzioni sociali. Il giudizio, il giudizio aperto come possibilità storica costituisce una struttura relazionale, uno “spazio comune” tra opera e guardo spettatoriale che è la struttura del giudizio sentimentale :la separazione definitiva tra scena e spettatore istituisce uno spazio di riconoscimento. Blumenberg ritiene che la metafora dello spettatore cambi di significato da etico ad estetico in una lettera dell'abate Galiani relativa a Voltaire⁴⁰². Si tratta di una lettera dell'agosto 1771 , posteriore di mezzo secolo alle Riflessioni critiche , in cui Galiani precisa l'interpretazione di Voltaire della metafora come esemplificazione del sentimento di curiosità, inteso come passione fondamentale , tale da «liberare la figura dello spettatore di fronte al naufragio dal sospetto dell'autocopiamento riflesso » ; Galiani sposta l'apparato metaforico nella scena teatrale in cui lo sguardo è collocato a distanza di sicurezza in cui interesse e curiosità nella separatezza essenziale giocano in libertà. A differenza della metafora lucreziana qui il pericolo è solo messo in scena, appartiene all'ordine della finzione , ad una situazione artificiale; viene perciò attuata una rimozione della realtà effettuale, e se vogliamo un trasferimento all'ideale. Commenta Blumenberg: «Trasferito dal mare al teatro lo spettatore di Lucrezio viene sottratto alla dimensione

⁴⁰¹ E.MIGLIORINI, «Note alle *Réflexions critiques* di Jean Baptiste Dubos in *Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria*, vol.XXVII, Olschki, Firenze, 1963, pp.336-37.

⁴⁰² VOLTAIRE, *Lettre à Voltaire a Mme d'Epinau*, Naples, 31 août 1771.

morale , e diventato spettatore “estetico”. Non solo Du Bos introduce nella metafora del naufragio con spettatore quel tema della curiosità che sarà sviluppato da Voltaire nel quale è proprio la gestione del rapporto tra sicurezza e pericolo che viene introdotta e approfondita , in modo da far perdere alla metafora quella struttura antitetica e di esclusione reciproca dei termini che la compongono determinando in questo modo una sua mutazione di senso nella storia delle interpretazioni secondo una serie di coppie di opposizioni che configurano una tavola di opzioni di preferenza: spettatore-attore, teoria-prassi, sicurezza-rischio, estraneità coinvolgimento, immobilità e movimento. Queste opposizioni, nella lettura di Blumenberg, definiscono uno spazio logico e metaforico diviso simmetricamente in due parti, separate da una distanza di sicurezza variabile , la prima serie di termini caratterizza una situazione di isolamento , esteriorità e astrazione rispetto ad un contesto di pericolo , la seconda una situazione aleatoria e mutevole in cui si è già immersi e da cui non si può o non si vuol fuggire. Sia Voltaire che Du Bos individuano un frammezzo, un possibile collocamento tra le due opposizioni , una topica scottica dello sguardo/ posizione dello spettatore /attore della storia.

*Représenter c'est d'abord donner l'illusion de la réalité , ou comme on disait à l'époque , de la vérité*⁴⁰³.

La formula di Tocanne ha il merito di restituirci l'ambiguità della teoria classica della *mimesis* che Voltaire riceve e critica. Ricordiamo che la teoria classica della *mimesis* si fonda su un'ambiguità: la correzione del vero in verosimile che condiziona l'imitazione estetica della natura non procede solo da un'esigenza filosofica, quella cioè di rilevare il vero al di fuori di ogni contingenza. Essa ha anche come fine quello di mobilitare gli

⁴⁰³ B. TOCANNE , *L'Idee de nature en France dans la moitié du XVIIe siècle*, tomes I et II, Université de Lille III, 1978, p.24.

strumenti della rappresentazione per rendere credibile agli occhi dello spettatore l'immagine offerta dall'imitatore della natura. Correggere la relatività degli spettacoli della natura non basta: l'universalità normata deve insinuarsi e conformarsi al contesto etico e sociale dell'*opinion du public*.⁴⁰⁴In questa formulazione della dottrina classica dell'imitazione che ci fornisce Tocanne nella sua ricognizione sulla statuto filosofico della natura nella seconda metà del XVIII secolo colpisce come aporetica la messa in gioco del nesso vero reale come centrato sul modello rappresentazionale e spettatoriale della conoscenza. Roger de Piles nelle sue opere sulla pittura⁴⁰⁵ fornisce elementi importanti per l'interpretazione della imitazione come "fatto teorico" imbastito su nodi fissi di analisi e interpretazione a partire dall'idea centrale dell'essenza dell'arte come *imitation* della natura , come *doublement*, una natura vista:

*Un Peintre qui ne fait que ce qu'il voit n'arrivera
jamais a une parfaite imitation*⁴⁰⁶.

⁴⁰⁴ R.RAPIN, *Reflexions sur la poétique en général*, *op.cit.* p. XXIII; sotto questi due accezioni del termine imitazione si gioca il dibattito tra imiter e représenter , tra mimesis referenziale e sostituzione illusionista che si ritrova nella querelle dei coloristi: l'arte deve essere percepita come rappresentazione della realtà o deve imporre la realtà di una rappresentazione? Vedere a questo proposito B.TEYSSÈDRE , *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1965, B.TOCANNE, *op.cit.*, parte III, pp.287-368; l'ambiguità si esprime pienamente nel termine stesso di *vraisemblance* ;su questo punto cfr. A. K. VARGA, «La vraisemblance: problèmes de terminologie problèmes de poétique» in *Critique et création littéraires* pp.325-332.

⁴⁰⁵ R.DE PILES *Cours de peinture par principes*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, ristampa dell'edizione di Paris 1708; « L'idee du Peintre parfait », *Abregé de la vie des Peintres, avec des reflexions sur leurs Ouvrages Et un Traité du peintre parfait, de laconnaissance des Dessesins, & de l'utilite des Estampes*, Hildesheim, Olms 1969, ristampa dell'edizione di Paris 1699; *Dissertation sur les plus fameux peintres, England*, Gregg International Reprints, 1962, p. 272, ristampa dell'edizione di Paris MDCLXXI.

⁴⁰⁶ R. DE PILES, *Dissertations sur les plus fameux peintres* , *op. cit.*, p.272.

L'applicazione alla natura dell'autorità di verità comporta selezione l'appropriatezza del giudizio del pittore, anch'esso riconosciuto fonte autoritativa del vero in tutte le sue possibilità di declinazione e gradazione. Se esistono due nature, esistono tre tipi di «vrai». De Piles parla infatti del «Vrai simple» che è una manifestazione aderente alla natura ; «Vrai Ideal» raggiunto attraverso una perfezione di differenti perfezioni riunite e impossibili da trovare in un solo modello, e del «Vrai Compose » o « Parfait » che risulta dalla combinazione dei due precedenti e che è realizzato al fine di rendere visibile quello che di più perfetto esiste in natura⁴⁰⁷. L'idee du Peintre parfait la première partie de la peinture est la composition qu'il subdivise en deux : l'invention et la Disposition. L'invention trouve seulement les objets du Tableau, & la Disposition les place⁴⁰⁸. La qualità dell'immagine rappresentativa si misura sulla potenza di illusione. La fin de la Peinture comme de la Poesie est de surprendre de telle sorte que leurs imitations paraissent des verites⁴⁰⁹.

Nell'introduzione alle *Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux* (1677) de Piles scrive :

Mon cher lecteur, je ne pressens pas vous donner cet Ouvrage comme des décisions ; mais comme des pensées qui me sont venues sur les parties les plus essentielles de la Peinture. J'ai divisé ce petit livre en deux Conversations : Dans la première je tâche de disposer l'esprit à recevoir les impressions que j'ay cru les plus capables de l'aider dans le jugement qu'il

⁴⁰⁷ R.DE PILES, *Cours de peinture par principes* , op. cit., pp. 31-32.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p.40.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p.350. De Piles stesso nel Cours aveva definito l'imitazione come *representation*: «Tous les arts qui ont pour objet La Peinture est la parfaite imitation des choses visibles. Sa fin est de tromper la vue, ses propriétés d'instruire et d'emouvoir les passions».

doit faire des Tableaux ; & c'est pour cela que j'y donne une idée des fausses connaissances et de celles qui ne sont que superficielles.

Si riconosce e si comunica l'atto creativo come atto cognitivo: l'atto di verità contenuto nell'atto di creazione si rivela nell'azione di costruire inventare e comporre.

Le mot de Goût dans les arts est Métaphorique: Nous l'avons transporté de la langue pour le faire servir à l'esprit ; et de la même façon que nous disons que l'esprit voit, nous disons encore qu'il goûte [...] le Gout dans l'esprit généralement parlant, n'est autre chose que la manière dont l'esprit est capable d'envisager les choses selon qu'il est bien ou mal tourné; c'est à-dire, qu'il en a conçue une bonne ou mauvaise idée. Et l'imitation ne s'exerce que pour instruire et divertir les hommes par une fidèle représentation de la nature.⁴¹⁰

Entrambi prendono le mosse dalla metaforicità del concetto di gusto, indicazione della polisemica pregnanza di significato e della molteplicità dei campi sensoriali e territori dell'esperienza che è in grado di connettere: prontezza di discernimento preriflessiva, principio di invenzione delle lingue, e il coup d'oeil sulla natura, prodotto della società perfezionata, agente di ressemblance tra uomini donne usages, moeurs e stili, e alla

⁴¹⁰ *Ibidem*, p.33.

fine⁴¹¹. Le meilleur goût en tout genre est d'imiter la nature avec le plus de fidelite, de force, et de grace. Il colore e l'equivalente formale del gusto che tiene a un atto cognitivo dell'immaginazione e dell'intelletto, mescolando le tinte in vista dell'effetto⁴¹².

Je rapporterai encore ici l'expérience du Miroir convexe, lequel enchéri sur la Nature pour l'unité d'objet dans la vision. Tous les objets qui s'y voient font un coup d'oeil & un Tout ensemble plus agréable que ne feraient les mêmes objets dans un miroir ordinaire, & j'ose dire dans la nature même [...]. Je dirai en passant que ces sortes de Miroirs qui sont devenus assez rares pourraient être utilement

⁴¹¹ Cfr. VOLTAIRE, «Goût», *Encyclopédie*, tome VII, 1757. B: «*Le goût, ce sens, ce don de discernere les aliments, a produit dans toutes les langues connues la métaphore qui exprime, par le mot goût, le sentiment des beautés et des défauts dans tous les arts: c'est un discernement prompt, comme celui de la langue et du palais, et qui prévient comme lui la réflexion; il est, comme lui, sensible et voluptueux à l'égard du bon; il rejette, comme lui, le mauvais avec soulèvement; il est souvent, comme lui, incertain et égaré, ignorant même si ce qu'on lui présente doit lui plaire, et ayant quelquefois besoin, comme lui, d'habitude pour se former. Il ne suffit pas, pour le goût, de voir; de connaître la beauté d'un ouvrage; il faut la sentir, en être touché. Il ne suffit pas de sentir, d'être touché d'une manière confuse; il faut démêler les différentes nuances. Rien ne doit échapper à la promptitude du discernement; et c'est encore une ressemblance de ce goût intellectuel, de ce goût des arts, avec le goût sensuel: car le gourmet sent et reconnaît promptement le mélange de deux liqueurs; l'homme de goût, le connaisseur, verra d'un coup d'oeil prompt le mélange de deux styles; il verra un défaut à côté d'un agrément; il sera saisi d'enthousiasme à ce vers des Horaces: Que vouliez-vous qu'il fît contre trois? — Qu'il mourût! il sentira un dégoût involontaire au vers suivant: Ou qu'un beau desespoir alors le secourut. (Acte III, scene vi.) Comme le mauvais goût, au physique, consiste à n'être flatté que par des rassaonnements trop piquants et trop recherchés, ainsi le mauvais goût dans les arts est de ne se plaire qu'aux ornements étudiés, et de ne pas sentir la belle nature.»*

⁴¹² Cfr. B. TEYSSÉDRE, *op.cit.*

*consultes pour les objets particuliers, comme pour le
général du Tout ensemble [...].*⁴¹³.

Si tratta di un'esigenza epocale: l'arte mette in opera una tecnica di illusione, della quale l'abbe d'Aubignac fornisce la teorizzazione più lucida in campo teatrale. Il drammaturgo deve organizzare la verosimiglianza interna della composizione e della rappresentazione «comme s'il n'y avait point de spectateurs»⁴¹⁴: tutto ciò che è concepito per lo spettatore deve essere integrato nell'azione stessa, e la stessa prospettiva è adottata dai teorici del romanzo. Il racconto romanzesco deve essere una narrazione impersonale in cui si cancella ogni intervento dell'autore: la finzione innestata nella storia costituisce un rischio per la costruzione del meccanismo illusorio (come se) dell'*histoire véritable*. L'arte consiste nel creare un oggetto artificiale che ha tutte le sembianze di un oggetto naturale: e lo stesso effetto di illusione che si ricerca nella critica pittorica. Il pittore deve comporre con diversità ma tale diversità deve essere naturale e plausibile «comme si les choses s'étaient ainsi trouvées par hazard»⁴¹⁵. Il criterio della *ressemblance* è il mezzo specifico della imitazione della natura. *Cacher l'art, donner l'illusion de la réalité, atteindre la ressemblance*. Definire le norme della *ressemblance* e della natura è essenzialmente un problema di definizione dei confini tra storia e finzione. Dal momento che c'è un'imitazione suggerisce Rapin «*il doit y avoir quelque chose de feint. Car de même que la peinture qui est une imitation de la nature ne peut pas faire une véritable fleur, la poésie qui est une imitation d'une action ne peut faire que tout y soit véritable: autrement ce*

⁴¹³ R.DE PILES, *Cours, op.cit.*, p.109.

⁴¹⁴ D'AUBIGNAC, *Pratique du Théâtre, op. cit.*

⁴¹⁵ R.DE PILES, «Conversation II»,p.231 in *Diverses conversations sur la connoissance de la Peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, N. Langlois, Paris, 1677, p.120.

*ne serait plus une imitation , mais un original »*⁴¹⁶. Riprendendo la distinzione aristotelica tra storia e poesia, Rapin come i suoi contemporanei, fa del prodotto dell'arte l'immagine di un oggetto rappresentato che è anche oggetto immaginato , inventato nel quale deve essere inscritta la natura. La natura è sia la realtà empirica, l'insieme del rappresentabile ma non essendo l'arte la rappresentazione di un oggetto reale, di cui si possa controllare la ressemblance , la natura con la quale si confrontano le rappresentazioni non può che essere un modello astratto che permetta di saggiare la rassomiglianza . questo modello di natura o questa idea di natura è il verosimile. E nel rispetto del verosimile che l'arte può dare nella finzione immaginata un'immagine fedele della natura. «Le vrai peut quelquefois n'être vraisemblable»⁴¹⁷ per questo il vero si sacrifica al verosimile. Il principio di verosimiglianza limita strettamente il campo dell'imitazione e impone una deformazione riflessa della materia storica. Ricapitolando la vraisemblance e sempre definita in rapporto al vero come una sua forma di apparenza, questo rapporto è un rapporto di verosimiglianza che stabilisce un giudizio sulle cose e sulle parole.

*Le Vrai est tout ce qui est; le Vraisemblable est ce que nous jugeons qui peut être , et nous n'en jugeons que par de certaines idées qui résultent de nos expériences ordinaires.[...] Incertaines que nous sommes , et avec beaucoup de raison , sur l'infinie possibilité des choses, nous n'admettons pour possibles que celles qui rassemblent à ce que nous voyons souvent*⁴¹⁸.

⁴¹⁶ RAPIN, *Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des Poètes anciens et modernes* , op.cit., XXIII, p.674.

⁴¹⁷ BOILEAU, *Art Poétique* , III, p.48.

⁴¹⁸ *Dictionnaire dramatique*, 1776, «Le vrai et le Vraisemblable», Lacombe, Paris, 1776, t.III, p.403.

Il giudizio della verosimiglianza sulle cose (*vrai*) si stabilisce secondo un rapporto di conformità di *rassemblance* con la nostra esperienza del vero. L'istantaneità del meccanismo di verosimiglianza determina l'adesione immediata all'enunciato profilando una possibile autonomia della significazione verosimile. La verosimiglianza è l'immagine che si impone agli occhi. Il rapporto tra vero e verosimile è nel XVII secolo un rapporto gerarchico: il verosimile è superiore al vero perché più generale. In pittura esistono due tipi di verosimiglianza, la verosimiglianza poetica e quella meccanica. La verosimiglianza meccanica consiste nel non rappresentare nulla che non sia possibile, secondo le leggi della statica, del movimento e dell'ottica⁴¹⁹. La creazione del *vraisemblable* risiede nella conoscenza dei *mœurs* e nelle forme e nella vita delle cose rappresentate le via macchinari che formano le passioni. La verosimiglianza poetica è determinata dalla attribuzione appropriata delle passioni ai caratteri e presiede alla determinazione delle azioni. Più specificamente commisura una conformità dell'osservazione e della disposizione visiva al Costume⁴²⁰. Il realismo visivo dell'azione è assicurato solo dal coinvolgimento nell'avvenimento di cui sono testimoni.

⁴¹⁹ I *Il est deux sortes de vraisemblance en Peinture, la vrai-semblance poetique & la vraisemblance mecanique. La vrai-semblance mecanique consiste a ne rien représenter quine soit possible, suivant les lois de la statique, les loix du mouvement & les loix del'optique. La vrai-semblance mecanique consiste donc a ne point donner a une lumiere d'autres effets que ceux qu'elle aurait dans la nature : par ex. a ne lui point faire eclairer les corps sur lesquels d'autres corps interposes l'empèchent de tomber. Elle consiste a ne point s'eloigner sensiblement de la proportion naturelle des corps ; a ne point leur donner plus de force qu'il est vraisemblable qu'ils en puissent avoir* (pp. 241-14242).

⁴²⁰ *La vrai-semblance poetique consiste a donner a ses personnages les passions qui leurs conviennent suivant leurs age, leur dignite, suivant le temperament qu'on leur prete, & l'interet qu'on leur fait prendre dans l'action. Elle consiste a observer dans son tableau ce que les Italiens appellent Il Costume ; c'est a dire a s'y conformer a ce que nous scavons des moeurs, des habits, des batiments & des armes particulieres des peuples qu'on veut représenter. La vrai-semblance poetique consiste enfin a donner aux personnages d'un tableau leur tete, & leur caractere connu, quand ils en ont un* (pp. 255-256).

La *vraisemblance* è anche processo di scrittura, idea-guida dell'opera, ciò che garantisce forma e coerenza. Così Mme de Gomez nella sua *préface* a *La Jeune Alcidiante*; la *vraisemblance* è la regolarizzazione mimetica che presiede al lavoro di riscrittura che era richiesto da un romanzo che si configurava come una ripresa di un racconto precedente. È una coesione di forma, è la struttura di un'opera d'arte (*tableau*), ma soprattutto è il modo della sua conoscenza, della sua ricezione. Lo scarto tra *vraisemblable* e *vrai* costitutivo dell'impresa mimetica e del paradigma della mimesis è interpretato dal punto di vista dello spettatore: deve costituirsi come modello di conoscenza, di apprensione.

La *vraisemblance* entra in conto nella costituzione del giudizio. Anche se si appoggia all'esperienza del vero, non scappa ad un necessario grado di incertezza, che è inerente allo scarto tra la cosa e il giudizio su essa. Per concludere, con *vraisemblance* potremmo intendere la manifestazione o la realizzazione effettiva della mimesis in età classica. Il movimento di differenza e unità, di allontanamento e avvicinamento tra arte e natura, storia e conoscenza si ritrova nella tensione tra verosimile e vero. L'interrogazione ontologica della *vraisemblance* (intendendo con ontologico il versante delle modalità di esistenza della *vraisemblance*) la definisce come «*apparence du vrai*» (o «*apparence de vérité*»), sottendendo che il vero dispone di molte forme di apparenza ma soprattutto ratificando un disequilibrio fondamentale tra il *vraisemblable* e il *vrai*, che rende di fatto impossibile una loro fusione. Appartengono a due ordini ontologici differenti e inconciliabili, l'una a quello dell'apparenza, l'altra a quello del «ce qui est», all'ordine delle cose. La definizione del *Dictionnaire Dramatique* è particolarmente eloquente in questo senso: «*Le Vrai est tout ce qui est; le Vraisemblable est ce que nous jugeons qui peut être, et nous n'en jugeons que par de certaines idées qui résultent de nos expériences ordinaires*»⁴²¹. la verosimiglianza entra strategicamente in gioco nella costituzione del giudizio e per fare questo deve appoggiarsi ad una

⁴²¹ «*Le vrai et le Vraisemblable*», *Encyclopédie 1765, t. 17, p.483*.

esperienza del vero. La verosimiglianza inerisce ad ogni discorso sulle cose, non questionando la loro esistenza, definisce non è un essere, ma un modo di essere. La verosimiglianza riabilita su questa strada l'immaginazione e l'ipotesi, in quanto momenti del discorso scientifico e finzionale, distinguendosi dal vero e dal falso che derivano dall'esperienza. La vraisemblance è strumento di autenticazione della fiction nel momento che vuole dire la verità e come tale si innesta perfettamente nella scissione fondamentale tra esperienza e discorso, tra parole e cose. Costituisce lo snodo e lo iato tra vero e falso, la certezza e il dubbio, l'apparenza e l'esistenza. È insieme scarto e identità, non è il vero ma la sua approssimazione, la sua correzione per analogia o somiglianza. È un mezzo di ricostruzione del 'reale', una riflessione, una riformulazione del vero solo tangente al esso.

Ritroviamo qui quel principio di vraisemblance, ridefinito e riconcettualizzato come uno strumento di sapere operativo, sprovvisto della certezza totale e dell'ampiezza del suo raggio, secondo la definizione dell'Encyclopédie :

*Ainsi les deux extrêmes de la vraisemblance sont le doute et la certitude ; elle occupe tout l'intervalle que les sépare.*⁴²²

Abbiamo visto come nei dizionari contemporanei la vraisemblance è definita come «apparence de vérité»; l'arte deve rappresentare il vero, questo vero che non è mai vero se non è vraisemblable. L'uso sistematico del termine vrai non deve indurre in errore: è della verosimiglianza che si tratta quando afferma che «le parti qu'il faut prendre, c'est de s'attacher préférentiellement au vrai, que nous avons supposé dans l'idée générale. Il faut

⁴²² VOLTAIRE, *Encyclopédie*, 1765, t. 17, p.483.

que tous les objets peints paroissent vrais»⁴²³ La vraisemblance è «ce qui paraît vrai» o «un'apparence de vérité» :

Mais avant que d'entrer en matière, il est bon de savoir en passant que dans l'imitation en fait de Peinture, il y a à observer que bien que l'objet naturel soit vrai et que l'objet qui est dans le tableau ne soit que feint, celui-ci néanmoins est appelé vrai quand il imite parfaitement le caractère de son modèle. C'est donc ce vrai en Peinture que je tâcherai de découvrir pour en faire voir le prix et la nécessité.

De Piles per scongiurare il rischio dell'assimilazione tra arte e realtà, ben consapevole dell'artificialità dell'arte arriva a coniare e delimitare il concetto di “vrai en peinture”.

Senza spingersi con la Lichtenstein fino al punto di scorgere in questo concetto la delineazione della pittura come simulacro che sancisce il passaggio del segno rappresentativo dal campo del referenziale a quello della “magia”⁴²⁴, non possiamo non individuare nel concetto di vrai en peinture quel passaggio decisivo che permette alla nozione di verità di smarcarsi definitivamente dall'equazione tra rappresentazione e realtà e definirsi come la capacità stessa della rappresentazione a suscitare nello spettatore la credenza nella realtà di ciò che è rappresentato.

L'apporto più significativo del colorista de Piles alla teoria classica, risiede più che nei suoi contributi per una teoria illusionista della pittura, nello sviluppo dei tre tipi di «vero» - semplice, ideale e perfetto, che è chiamato «vraisemblance».

Il fondamento dell'imitazione risiede in questo vrai simple definito come «une imitatio simple et fidèle des mouvements expressifs de la Nature et des

⁴²³ R. DE PILES, *Cours de peinture, op.cit.*, p.6.

⁴²⁴ M. LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente, op.cit.*, p.194.

objets tels que le peintre les a choisis pour modèle et qu'ils se présentent d'abord à nos yeux»⁴²⁵. Il vrai simple esprime la conformità alle apparenze immediate del reale, la presenza irriducibile di cose e persone: «le vrai dont il s'agit ici a toute l'épaisseur et l'immédiateté de l'existence, c'est une sorte de présence brute, un être irréductible, objet d'intuition, appréhendé en premier lieu par les sens».⁴²⁶

Al vrai simple, che forma l'imitazione degli oggetti naturali osservabili, si aggiunge un «vrai idéal», che il prodotto dell'immaginazione, un assemblaggio di molteplici *vrai simples* osservati in natura.

Le vrai idéal est une choix de diverses perfections qui ne se trouvent jamais dans un seul modèle: mais qui se tirent de plusieurs [...] ⁴²⁷

Il vrai idéal è una sorta di interiorizzazione di *vrai simples* forgiati insieme sulla base di un modello interiore. Ma è al terzo *vrai* che spetta il nome di *vraisemblance*:

Le troisième vrai qui est composé du vrai simple et du vrai idéal fait par cette jonction le dernier achèvement de l'art et la parfaite imitation de la belle Nature. C'est ce beau vraisemblable qui paraît souvent plus vrai que la vérité même. [...] C'est troisième vrai, est un but où personne n'a encore frappé. [...] Le vrai simple et le vrai idéal ont été

⁴²⁵ R. DE PILES, *Cours de peinture, op.cit.*, p.56.

⁴²⁶ A. BECQUE, *Genèse de l'esthétique française moderne, op.cit.*, p.56.

⁴²⁷ R. DE PILES, *Cours de peinture, op.cit.*, p.25-26.

*partagés selon le génie et l' éducation des Peintres
qui les ont possédé.*⁴²⁸

L'asserzione per cui la vraisemblance «sauve le vrai de plusieurs négligences» iscrive de Piles nella fitta schiera dei classicisti e ritroviamo in questa idea una eco di Boileau e dei suoi contemporanei che concepiscono l'arte vraisemblable come un'immagine corretta del reale. Accanto a questa impostazione classicista, emerge in de Piles la teoria dell'effetto sullo spettatore prodotta dalla vraisemblance stessa: questa idea solleva la questione che sarà la più cara a Du Bos e che quest'ultimo andrà a sviluppare dieci anni più tardi. L'effetto dell'arte che de Pelis descrive come di «saisissement», come un «arrêt brutal devant l'image, un bouleversement qui contraint le spectateur à interrompre son parcours en obligeant à tourner les yeux»⁴²⁹ è propriamente una seduzione dell'arte.

Seduzione dell'arte è anche quella che viene definita come «illusion de présence». L'oggetto rappresentato (l'immagine prodotta dal quadro o dal poema) deve apparire come una rappresentazione dell'oggetto ma come presenza dell'oggetto stesso. Si tratta di far coincidere il più possibile il visibile osservabile con l'immagine rappresentata (tableau). Infatti d'Aubignac distingue «la durée véritable de la représentation» da «celle de l'action représentée tant qu'elle est considérée comme véritable»⁴³⁰

L'immaginario è interamente blindato nel visibile osservabile. Il visibile deve coincidere totalmente con il visibile concepibile della rappresentazione. Il concepibile deve essere dato a «voir » allo spettatore. La vraisemblance funziona così ai due livelli del visibile sensibile e del visibile concepibile, e assicura la modellizzazione del primo sul secondo.

⁴²⁸ *Ibidem*, pp.28-29

⁴²⁹ M.LICHTENSTEIN *La Couleur éloquente*, op.cit., p.198.

⁴³⁰ D'AUBIGNAC, *Pratique du théâtre*, op.cit., II, chap.7, p.123.

L'opera d'arte secondo questa concezione, l'opera d'arte tende a cancellarsi come opera per privilegiare l'oggetto che rappresenta. L'*ut pictura poesis*, formatasi sulla base della preminenza del genere drammatico, è qui ripensata a partire da un modello pittorico

A questa preminenza del *vraisemblable* sul vero (e quindi alla differenza tra la cosa che imita e quella imitata) rispondono come un'eco tutte le teorie poetiche dei secoli XVII e XVIII. Rapin, del resto, non trattava diversamente la questione quando affermava:

*La vérité ne fait les choses que comme elles sont; le vraisemblance les fait comme elles doivent être. La vérité est presque toujours défectueuse, par le mélange des conditions singulières, qui la composent. Il ne saisit rien au monde, qui ne s'éloigne de la perfection de son idée en y naissant. Il faut chercher des originaux et des modèles dans la vraisemblance, et dans les principales universels des choses : où il n'entre rien de matériel et de singulier, qui les corrompe.*⁴³¹

Questo scarto tra arte e natura obbliga il poeta a fare una scelta al momento della composizione della sua opera. L'imitazione perfetta si situa sempre non a livello dell'oggetto da rappresentare ma a quello della rappresentazione dell'oggetto. L'idea espressa da Chapelain secondo cui «*il ne paraisse aucune différence entre la chose imité et celle qui imite*»⁴³² inquadra non tanto un rapporto tra il rappresentato e il rappresentante, bensì il rapporto tra il rappresentante e la rappresentazione; per questo motivo la contraddizione con l'affermazione di Rapin per cui la natura non va imitata

⁴³¹ CHAPELAIN, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote*, op.cit., XXIV, p.56-57.

⁴³² CHAPELAIN, «Lettre sur la règle de vingt-quatre heures», in *Opuscules critiques*, op.cit., p.223.

così com'è ma deve essere corretta, epurata, e riprodotta nella forma di modello, di generale, comune e regolare.

Questo rapporto tra gli oggetti e la loro rappresentazione tenderà nel corso del XVIII secolo a invertirsi. L'oggetto imitato nell'opera d'arte diventerà sempre più reale, il modo di imitarlo sempre più visibile. La *vraisemblance* perderà il suo senso ideale essenziale per diventare più prossima al senso reale di probabile, che assicurerà la «*vérité*» dell'imitazione. Durante il Grand Siècle, è proprio a partire dalle condizioni della rappresentazione che la *vraisemblance* assume come uno scopo quello di impedire a chi guarda ogni riflessione sulla verità di ciò che vede. Chapelain situa infatti sintomaticamente l'imitazione al livello di quella che chiama «la scénique». Il probabile stesso viene subordinato allo “scenico”.

L'incipit de la *Lettre* si colloca in questa prospettiva:

*Je pose donc pour fondement que l'imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite, car le principal effet de celle-ci consiste à proposer à l'esprit, pour le purger de ces passion dérégées, les objets comme vrais et comme présents ; chose qui, régissant par tous les genres de la poésie, semble particulièrement encore regarder la scénique.*⁴³³

⁴³³ *Ibidem*, p.224-225.

CAPITOLO SECONDO

Ut pictura, la storia

Il linguaggio visivo è il linguaggio della creazione: la realtà che i pittori cercano di imitare sulle tele è già opera di pittura, di quella pittura originaria che conferì forma e colore all'universo, trasformando il chaos in cosmos. La difesa del carattere originario della pittura riposa su un'evidenza semplice e oscura⁴³⁴ su un'idea attestata da una lunga tradizione per la quale il reale che serve da originale alle realizzazioni pittoriche è già esso stesso un tableau e che quindi l'immagine è realtà prima e primaria anteriore alla varietà e alla diversità delle cose, la forma che è data alla parola prima di esprimersi nel rumore delle parole. La pittura è essenzialmente linguaggio divino: è grammatica dei segni attraverso i quali Dio si è manifestato agli uomini; è linguaggio contemporaneamente iconico e mimetico. È nella rappresentazione del re che il pittore riproduce al meglio la grandezza divina. La lingua regale come quella divina si esprime in segni visibili che non si limitano a dire l'assoluto ma lo mostrano. E il monarca è un Rex Pictor, l'autore di una pittura originaria che deve servire da modello e soggetto a tutti i *tableaux*. Questa secolarizzazione del tema del *Deus Pictor* avviene per la mediazione della figura della persona del Re in quanto rappresentante della divinità.⁴³⁵La realtà della rappresentazione divina (il suo essere esemplare in quanto incomparabile) consiste nell'essere incomparabile con tutte le altre rappresentazioni. Ecco l'indice di realtà che accompagna la rappresentazione del re e permette di sapere che non è un'immagine: l'opposizione, la resistenza che oppone a ogni tentativo di integrazione in un universo immaginario, e dunque mimetico della rappresentazione; assolutamente singolare - unica e singola - la divina mimesis divina”

⁴³⁴ LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente, op.cit.*, p.136.

⁴³⁵ L.MARIN, *Le Portrait du Roi*, Paris, 1981.

rifugge ogni comparazione che non sia con l'assoluto e costituisce la sola immagine la cui definizione coincide con quella di reale. È un'immagine che è presenza assoluta e assoluta singolarità. La comparazione dipende invece dall'ordine del discorso, corrisponde all'essenza del linguaggio poetico che non può dire il proprio oggetto se non rapportandolo a qualcos'altro. La preminenza della rappresentazione pittorica si impone a tutti i livelli del testo, determinando la forma del rapporto comparativo tra le due arti (poetica e pittorica) fino ad una risoluzione paradossale di quel medesimo rapporto. Se infatti è vero che ogni percezione della somiglianza tra due termini suppone un modello di somiglianza che definisca in cosa consista "rassomigliare", la rappresentazione pittorica diventa paradigma assoluto di ogni somiglianza. Essa è ciò a cui ogni relazione di somiglianza deve assomigliare per essere ritenuta rappresentativa, sia che si tratti come nel caso del Re, di una relazione tra la rappresentazione e il suo soggetto, o come nel caso del paragone, di una relazione tra due modi di rappresentazione. Questo ruolo paradigmatico dell'immagine pittorica appare come un principio che fonda l'unità di diversi modi di rappresentazione, politici e mondani, estetici e filosofici; la teologia gioca chiaramente un ruolo essenziale nella costituzione di questo paradigma pitturale. La generalizzazione del modello pittorico finisce per investire tutti i campi, teorici e pratici, accompagna la diffusione di tutte quelle regole che ordinano i comportamenti e organizzano la società di corte a immagine di un teatro. Questo modello scenografico al quale si conforma il commercio degli uomini, in quanto si presenta e rappresenta come "mondo", è anch'esso conformato secondo il modello pittorico. I legami tra la pittura e il teatro che Aristotele aveva stilato nella Poetica, diventano nel XVII° secolo che ciascuno di questi due modi di rappresentazione serve indifferentemente a metaforizzare l'altro, senza che sia sempre possibile stabilire una gerarchia, definire le prossimità. Se il teatro è come la pittura, la pittura è come il teatro, e il mondo, nel senso di "mondano" è al contempo teatro e pittura e teatro perché pittura, pittura come teatro.

Corneille, d'Aubignac, Le Bossu o Dacier, insistono sullo statuto referenziale che la poetica aristotelica conferisce alla pittura. Tutti questi autori utilizzano le metafore pittoriche per esplicitare i loro propositi. È così che Dacier, commentando il capitolo 6 della Poétique in cui Aristotele paragona la storia al dessein e les mœurs al coloris giudica «la comparaison très naturelle et très juste»:

Comme un peintre qui veut faire un portrait ne jette pas confusément les couleurs sur une toile mais trace d'abord les premiers traits de la figure qu'il veut représenter et emploie ensuite avec ordre et avec art les couleurs convenables pour rendre la figure semblable et vraisemblable, tout de même le poète ne jette pas les mœurs confusément dans sa pièce, mais il commence par disposer son sujet.⁴³⁶

Le Bossu, nel suo Traité du Poème Épique, anteriore al libro di Dacier, scriveva

Les peintures ont leur jour, leurs distances et leur point de vue hors desquels ils perdent leur grâces et leur régularité...La Poésie a donc son jour et son point de vue, comme la peinture.⁴³⁷

È in d'Aubignac che questa comparazione appare nel modo più eclatante. La sua Pratique du théâtre è interamente collocata sotto il segno dell'Ut pictura poesis, ma di un *Ut pictura poesis* ristabilito nella sua significazione

⁴³⁶ DACIER, *La Poétique d'Aristote traduite en français avec des remarques par M. et Mme Dacier*, Barbin, Paris, 1962, p.14).

⁴³⁷ P.R. LE BOSSU, *Traité du poème épique*, Le Peti, Paris, 1675, Livre 6, chap.8, p.250.

primaria, in cui la pittura gioca il ruolo del termine comparativo e il dramma poetico quello del termine comparato.

Je prends ici la comparaison d'un tableau dont j'ai résolu de me servir souvent dans ce traité , et je dis qu'on peut le considérer en deux façons. La première comme peinture, c'est-à-dire en tant que c'est l'ouvrage du peintre où il n'y a que des couleurs et non pas des choses: des ombres et non pas des corps, de jours artificiels, des fausses élévations, des éloignements en perspective, des raccourcissements illusoires et de simples apparences de tout ce qui n'est point. La seconde en tant qu'elle contient une chose qui est peinte, soit véritable, soit supposée telle...On peut du premier regard y considérer le spectacle et la simple représentation, où l'art ne se donne que des images ds choses qui ne sont point. Ce sont des Princes en figures, des palais en toiles colorées, des Morts en apparence, et tout enfin comme en peinture...Ou bien on regarde dans ces poèmes l'histoire véritable ou que l'on suppose véritable⁴³⁸.

Potremmo citare una moltitudine di altri esempi riguardanti la vraisemblance, la convenance, i modi in cui correggere la verità «comme en peinture» che attestano l'importanza del paradigma pittorico nella definizione della rappresentazione teatrale, un paradigma che si è costituito sotto la doppia influenza di Aristotele e di Cicerone, più precisamente nella lettura ciceroniana della Poetica. Doppia influenza che bene si esprime nella definizione che d'Aubignac dà del teatro come di «une peinture agissante et parlante». Concepita come una rappresentazione narrativa, l'immagine

⁴³⁸ D'AUBIGNAC, *La Pratique*, op.cit., p.28-29.

pittorica va ad inserirsi in un reticolo di *discours* che la determinano doppiamente, nella natura del suo processo e nell'analisi del suo prodotto. Da una parte l'insieme dei testi (*les histoires*) che costituiscono la trama della rappresentazione pittorica e definiscono la sua verità; dall'altra, l'insieme dei commentari che determinano il suo valore e ne assicurano la conformità reciproca. Questo il consiglio di Poussin a Chantelou: « *Lisez l'histoire et le tableau afin de voir – il modèle est le miroir – si chaque chose est appropriée au sujet* ». ⁴³⁹Se la fedeltà alla storia resta il criterio fondamentale che permette di giudicare il valore di un quadro, una trasformazione va poco a poco a modificare la natura di questa storia che i pittori hanno il compito di riprodurre fedelmente. Dovendo lavorare per la gloria del Re attraverso la rappresentazione delle sue azioni miracolose, i pittori non possono più accontentarsi di mettere in immagini una storia già conclusa e la cui memoria si è conservata nei testi appartenenti alla letteratura sacra o profana. Un'analisi incrociata di nozioni come *récit*, *description*, *tableau* e *image* fanno emergere diverse linee di distinzione. La descrizione gioca sotto l'Ancien Régime uno statuto paradossale: la si paragona alla pittura, riconoscendola nettamente inferiore alla rivale ⁴⁴⁰. La si paragona in negativo anche alla definizione e al *récit*. Le si rimprovera il suo carattere digressivo e ozioso, approssimativo, e superficiale. Filosofi e teorici dell'estetica, grammatici e romanzieri sottolineano durante tutto il XVIII secolo il suo potere rappresentativo, i suoi effetti, la sua energia visiva. Il descrittivo è accusato di giocare sul terreno della pittura senza possederne i mezzi. Il parallelo tra le arti, la possibilità di accostare scrittura e pittura è assicurato a partire dal Rinascimento a partire dalla concettualizzazione che della relazione offre l'*ut pictura poesis* che

⁴³⁹ N. POUSSIN, Lettre del 28 aprile 1639, in ID., *Lettres et propos sur l'art*, a cura di A. Blunt, Paris, Harmattan.

⁴⁴⁰ E. SAUVAGE, « *Récit, description, tableau, image : les avatars du descriptif au XVIIIe siècle* », dans Anne Cloutier et al. (dir.), *Savoirs et fins de la représentation sous l'Ancien Régime*, Presses de l'Université Laval, Québec, 2000.

riconosce alle due pratiche finalità comuni (*plaire, toucher, instruire*), e il potere di rendere visibile gli oggetti rappresentati⁴⁴¹.

La poesia si sforza di imitare la pittura producendo delle immagini che invece di essere percepite dall'occhio esterno, colpiscono l'immaginazione («l'œil interne») grazie proprio alla scrittura descrittiva. È in questo contesto che occorre situare il genere descrittivo nel XVIII secolo. Marmontel non riconosce alla descrizione uno statuto autonomo, deve essere legata ad un récit che la contiene, *decrire pour decrire* è un atto inconcepibile. Marmontel nel suo articolo « *Narration* » separa chiaramente i loro attributi: « *la narration est l'exposé des faits, comme la description est l'exposé des choses ; et celle-ci est comprise dans celle-là* ». La descrizione non occupa che gli interstizi lasciati dalle pause narrative. Il poeta deve « *réserver les peintures détaillées pour les moments de calme et de relâche : dans ceux dont l'action est vive et rapide, on ne peut trop se hâter de peindre à grandes touches ce qui est de spectacle et de décoration* ». La descrizione è considerata come una minaccia in quanto luogo di espansione verbale in grado di rallentare l'azione e di spezzare l'interesse del lettore. L'emergenza dello spettacolare e del decorativo all'interno del racconto è percepito quindi come una minaccia. La distinzione retorica tra descrizione e definizione ricopre quella che oppone descrizione e narrazione. Il *Dictionnaire de Trévoux* presenta la descrizione come una « *Définition superficielle et imparfaite, qui donne seulement quelque connaissance de la chose par les accidents qui lui sont propres, sans en expliquer la nature* ». ⁴⁴²

La descrizione è ciò che coniuga il sensibile, l'inesatto e l'individuale. È il ricettacolo, insieme arbitrario di tratti permutabili, riuniti senza un principio classificatore interno.

⁴⁴¹ Cfr. C.CALAME, *Quand dire, c'est faire voir: l'évidence dans la rhétorique antique*, 1991, p. 3-22; R.LEE, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XV-XVIII siècles*, 1991; R.G.SAISSELIN, *Ut pictura poesis : Du Bos to Diderot* 1961-1962, p.144-156.

⁴⁴² *Dictionnaire de Trévoux*, 1771, t.3, p.263.

In « *Image* » Marmontel scrive:

*La description diffère du tableau, en ce que le tableau n'a qu'un moment et qu'un lieu fixe. Ainsi la description peut être une suite de tableaux, le tableau peut être un composé d'images, l'image elle-même peut former un tableau. Ma l'image est le voile matériel d'une idée ; au lieu que la description et le tableau ne sont le plus souvent que le miroir de l'objet même*⁴⁴³.

Il *tableau* appare nello stesso tempo come il risultato di una sospensione dell'azione nel tempo e nello spazio, un assemblaggio di metafore e un'immagine mentale. La vera confusione si installa dal momento in cui si tratta di distinguere ciò che è propriamente visivo da ciò che è figurato. Certo, la descrizione può formare un *tableau*, e ciò implica una configurazione del testo sotto forma di sequenza, con un inquadramento sottolineato, un'unità di azione attorno ad uno o più personaggi e la menzione di riguardo per lo spettatore. Ma un *tableau* non è sempre una descrizione: da figura sensibile evolve in concetto drammaturgico con Du Bos e Diderot, e un *tableau* scenico è più vicino ad una pittura che ad una descrizione. La nozione di *tableau* assicura la transizione tra la retorica della poesia drammatica e l'estetica del dramma.⁴⁴⁴ Essa indica le oscillazioni di significato, lo slittamento dal teatro, poesia parlante dell'età classica, verso una drammaturgia del *tableau muet*, tipica del XVIII secolo. *Tableau* e *récit* formano un'altra coppia contraddittoria. Nella teoria

⁴⁴³ J.F.MARMONTEL, *Éléments de littérature*, édition présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, Paris, 2005, p.639.

⁴⁴⁴ P. FRANTZ, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII siècle*, Paris, PUF, 1998, p.10.

sensualistica di Condillac sembra che l'unica differenza che esiste tra i due sia una differenza di intensità o di espressività.

*Prendre l'essor est la principale action, c'est celle
qu'il faut peindre sur le devant du tableau*⁴⁴⁵

Il *récit* è considerato prosaico, il grado zero della narrazione ; richiede, a partire dalle considerazioni sensualiste dello stile, l'energia pittorica delle immagini. Marmontel, negli *Elements* aveva definito come immagine proprio « *cette espèce de métaphore qui pour donner de la couleur à la pensée, et rendre un objet sensible, s'il ne l'est pas assez, le peint sous des traits qui ne sont pas le siens, mais ceux d'un objet analogue* ».

L'immagine è per Marmontel una figura di secondo grado, mentre *description* e *tableau* rappresentano il mondo al primo grado. Non sarà fuori luogo ricordare qui che, nel dibattito sull'ordine delle parole nella lingua francese, i grammatici-filosofi Dumarsais e Beauzée, preconizzavano un uso limitato del linguaggio figurato in nome della chiarezza e delle esigenze dello spirito analitico: l'ordine reputato « » del soggetto (soggetto-verbo-oggetto) esprimerebbe meglio l'ordine delle idee e lo sviluppo naturale del pensiero⁴⁴⁶

Questo ci riconduce all'opposizione fondamentale tra *récit* e *description*: il primo seguirebbe una logica di concatenamento fondata sull'ordine dei fatti, la seconda sarebbe un ricettacolo di figure sensibili. Nell'ottica sensualista, la figura è la via d'accesso alla *raison*.

Le inversioni in particolare stimolano l'immaginazione, avvicinano idee lontane, « *réunissent dans un seul mot les circonstances d'une action, en*

⁴⁴⁵ E.B. DE CONDILLAC, *Traité de l'art d'écrire*, in *Œuvres complètes*, 1970, t. 5, p.386.

⁴⁴⁶ U.RICKEN, *Grammaire et philosophie des Lumières. Controverses sur l'ordre naturel et la clarté du français*, 1978, p.83-149.

quelque sorte comme un peintre les réunit sur la toile. Si elles les offraient l'une après l'autre, ce ne serait qu'un simple récit »⁴⁴⁷.

L'inversion cerca di combattere l'ineluttabile linearità dei “tableaux textuels”: la messa in rilievo dell'idea principale crea un'illusione spaziale. Tutto avviene come se le parole potessero cambiare posizione nella pagina e disporsi in modo da comporre un insieme così eloquente di un “tableau peint”. È la dottrina della *ut pictura poesis* che fornisce a Condillac la base della sua argomentazione e la prova ne è questa citazione che amalgama pittorico e scritturale:

Dans un tableau bien fait, il y a une subordination entre toutes les parties. D'abord le principal objet se présente accompagné de ses circonstances de temps. Les autres se découvrent ensuite dans l'ordre des rapports qu'ils ont à lui ; et par cet ordre la vue se porte naturellement d'une partie à une autre, et saisi sans effort dans le tableau.⁴⁴⁸

Il richiamo costante del parallelo tra le arti contribuisce a incrementare la confusione non soltanto tra la scrittura e la pittura ma anche tra narrazione e descrizione. Raccontare non è descrivere: non si tratta semplicemente di invertire l'ordine delle evidenze per passare da un récit a una descrizione. Il sovrapporsi continuo di distinzione e confusione tra le due categorie illustra l'ambiguità che regna tra le due categorie retoriche del narrativo e del descrittivo. All'inizio del suo articolo *Descriptif*, Marmontel scrive:

Dans l'épopée, en racontant, il est naturel que le poète décrive. Le lieu, le temps, les circonstances qui accompagnent l'action et les accidents qui s'y mêlent

⁴⁴⁷ CONDILLAC, *op.cit.*, p.307.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p.383.

sont autant de sujets de descriptions : et comme le poète est un peintre, son récit n'est lui-même qu'une description variée. L'action de l'épopée n'est qu'un vaste tableau.

La descrizione prima presentata come componente testuale inclusa nel récit, finisce per saturare ogni spazio narrativo, fino a confondersi con esso («son récit n'est lui-même qu'une description variée»). Le tableau «qui n'a qu'un moment et qu'un lieu fixe» in un altro passo in Marmontel, si vede accordare il privilegio di rappresentare l'azione del poema, il mouvement, l'enchaînement des faits. I termini «tableau», «récit», «description» sono dati come equivalenti.

Nell'articolo « Récit » delli Encyclopédie la suddivisione consacrata alla «poésie dramatique» rivela la stessa ambiguità.

Le récit dramatique qui termine ordinairement nos tragédies est la description d'un événement funeste destiné à mettre le comble aux passions tragiques [...] On voit aisément que je me restreins aux récits qui décrivent la mort des personnages.⁴⁴⁹

Qui ancora raccontare e descrivere sono assimilati. La resa dell'azione, il rendiconto di un'azione non è più riservato alla descrizione. L'avvenimento può essere preso in carico dalla descrizione. Il carattere narrativo attribuito alle descrizioni delle azioni è ciononostante illusorio: una descrizione di azioni presuppone una successione cronologica dei fatti, ma quest'ultima non è sufficiente per costituire un récit. Le ricerche narratologiche dimostrano che è importante distinguere tra descrizione e narrazione. Tra i criteri di riconoscimento della narrazione ci sono la mise en intrigue, il

⁴⁴⁹ L. DE JACOURT, cit., p.853.

déroulement causale degli eventi⁴⁵⁰. In modo sintomatico, la definizione molto conosciuta che Dumarsais dà dell'ipotiposi, figura visibile per eccellenza, la dice lunga sugli accavallamenti dei due campi retorico ed estetico: « *c'est lorsque, dans le descriptions, on peint le faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux: on montre pour ainsi dire ce qu'on fait que raconter* »⁴⁵¹. I verbi « *peindre* », « *montrer* », e « *raconter* » sono utilizzati come sostituti intercambiabili del verbo « *décrire* », loro denominatore comune. Lo stesso vale per la descrizione fornita da Jancourt nell'*Encyclopédie*:

L'hypotypose, dit Quintilien, est une figure qui peint l'image des choses dont ont parle avec des couleurs si vives, qu'on croit les voir de ses propres yeux, & non simplement en entendre le récit.

L'articolo enciclopedico è molto utile per definire il campo di applicazione della descrizione : è un campo vago, mal definito, che afferisce alla cosa per quello che riguarda alcune sue proprietà accidentali e particolari; è un tipo di definizione che non riguarda la sua essenza ma sempre e soltanto le circostanze del suo verificarsi. È conoscenza dei singuliers e degli individus, è la presa in carico dell'insieme degli accidenti che sono utili per distinguere una cosa da un'altra. In retorica, le descrizioni sono produttrici di immagini che rendono gli oggetti « *comme présents* ».

⁴⁵⁰ F. REVAZ, *Narration, description ou tableau. Approche linguistique d'une classification rhétorique*, 1991, p.113-133.

⁴⁵¹ C. DUMARSAIS, *Traité des tropes*, 1977, p.110.

CAPITOLO TERZO

Voltaire e Newton: *vraisemblance* come ipotesi

L'aristotelismo voltairiano, al quale possiamo riconnettere la strategia dei riconoscimenti, coincide con una resistenza che lo schematismo razionale oppone all'irruzione della contingenza; la poetica del verosimile voltairiana di ascendenza aristotelica si presenta come un trattamento stringente sulla trama, sullo svolgimento, sullo snodarsi di eventi e moventi, con un'attenzione estetico-morale alla reazione dello spettatore: serrando come oggetti artificiali gli elementi della trama in maniera tale che ciò che in un primo momento si presentava come casuale sia percepito come necessario, come per trasformare un evento in predizione. Da parte del filosofo ignorante si tratta di trasformare i dubbi in certezze volontarie. L'esigenza di Voltaire sta nell'abbreviazione dei passaggi di causazione e dei legami di accertamento della verità; la verità che rimane « *mot général, abstrait, qui signifie choses vraies* ».

« *Qu' est-ce qu'une chose vrai? Une chose existante, ou qui a existe, et rapportée comme telle. Or quand je cite cette chose je dis vrai* ». Rispetto agli arcipelaghi delle « *petites vérités* », queste porzioni di materia a cui corrisponde la nostra sezione di conoscenza che emana da intelligenza e volontà dell'essere supremo, la nostra sicurezza conoscitiva, il nostro grado di possesso dei fatti e perfetto. E lungo la catena, la suite delle idee, che la degenerescenza delle nostre capacità, la fondata disperazione di tenere saldati memoria e immaginazione, si fanno sentire e ci stringono attorno i confini entro i quali è possibile ancora vedere⁴⁵². Questo essere contornati dalle tenebre è molto forte in Voltaire. Siamo confinati (« *bornés* »), situati,

⁴⁵² VOLTAIRE, *Tout en Dieu. Commentaire sur Malebranche*, signé, par l'Abbé de Tilladet]. - [Geneve : Cramer], 1769, in *Œuvres complètes* cit., pp.21-24.

ritagliati nella nostra piccola verità di certezza estremamente probabili lungo i raggi delle emanazioni della vista in Dio.

La costellazione del verosimile costituisce prima che un punto di definizione epistemologico e logico un punto di accesso alla natura stessa e si lega ad un problema di comprensione della oggettività. L'oggettività è una forma di naturalizzazione dell'etica, un'installazione dei moventi etici sui risvolti autoritari della natura. Come si oggettiva la natura? Il problema è legato alla necessità di sfamare l'immaginazione con la presenza di oggetti esteriori: la fuga dalla prospettiva si spiega come esigenza di comunicabilità. C'è il problema di riorganizzazione dei livelli di verità e di configurazione della conoscenza come oggettività comunicabile e come conoscenza pubblica. I codici di imparzialità sviluppate in campo giuridico rilevano di un'idea di natura come strutturata su più livelli, il cui accesso è garantito dall'acquisizione di esistenza di oggetti esterni ai sensi e dalla possibile attivazione di procedure di valutazione di testimoni e testimonianze. La nozione di oggettività assorbe i significati giuridici di imparzialità e li connette lungo la catena delle associazioni degli oggetti fisici esterni, e questo processo di accrescimento, accumulo, incremento di valore e di assorbimento successivo e necessario che rende conto della struttura stratiforme dell'oggettività. Lo stereotipo di un razionalismo perfettamente calzante il corpo della scienza e messo a repentaglio delle storia degli effetti e degli scarti che la ricezione sociale del modello scientifico produce. I *philosophes* animati e armati dai principia della scienza newtoniana si caratterizzano per questa volontà di traslare i portati della scienza per farne strumenti di modellizzazione sociale e morale, per farne immagine della natura, per collocare uomini e cose più fortemente entro tempo e spazio, e farli cadere e permanere sotto la dominanza delle ipotesi della Filosofia Naturale. Trovare la legge cosmica dell'ordine e della traduzione di natura e morale e farne ipotesi oggettiva, farne "fatto". La meccanica newtoniana universalizzata come scienza descrittiva e normazione storica della natura, come stile di razionalità funziona come

principio di utilità morale e sociale. La postura oggettiva stabilisce un'etica. Proveremo a mettere in dissonanza su questo tema alcune delle interpretazioni più determinanti dell'illuminismo, in particolare facendo valere in ognuna di esse l'approccio filosofico che emerge nella trattazione della natura e della sua autorità morale. Contrariamente a quello di Descartes il mondo di Newton risulta composto non di due (estensione e movimento), ma di tre elementi:

- 1) la materia, un numero infinito di particelle separate e distinte l'una dall'altra, impenetrabili e imm modificabili, ma non identiche;
- 2) il movimento, quello strano e paradossale stato relativo che non modifica le particelle nel loro essere ma si limita a trasportarle qua e là per il vuoto infinito e omogeneo, in cui, senza incontrare opposizione, i corpuscoli compiono i loro movimenti.
- 3) lo spazio, vale a dire il vuoto realmente infinito e omogeneo in cui, senza incontrare opposizione alcuna, quelle particelle (e i corpi da esse formati) compiono i loro movimenti.

Lo spazio di Newton è *sensorium* ma anche *actorium* dell'azione divina⁴⁵³. L'introduzione del vuoto permise a Newton di opporre e unire allo stesso tempo, in modo reale e non fittiziamente come Descartes, la discontinuità della materia alla continuità dello spazio. La struttura corpuscolare della materia costituì una solida piattaforma per l'applicazione della dinamica della matematica alla natura, permise che venissero gettate le fondamenta di una teoria delle relazioni espresse dallo spazio.

Nelle *Lettres philosophiques* – le *Lettres philosophiques* furono pubblicate prima in inglese con il titolo *Lettres Concerning the English Nation*, London, 1733 e poi in francese l'anno successivo – leggiamo:

⁴⁵³ Sulla concezione newtoniana dello spazio, cfr. Léon Bloch, *La philosophie de Newton*, Alcan, Paris, 1908; Max Jammer, *Storia del concetto di spazio*, Feltrinelli, Milano, 1963; A. Koyre, *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, trad.it., Feltrinelli, Milano, 1970.

Un francese che capiti Londra trova che le cose sono molto cambiate nella filosofia come in tutto il resto. Ha lasciato il mondo pieno e lo trova vuoto. Presso i cartesiani tutto avviene per effetto di un impulso incomprensibile, per Newton, invece, i forza di un'attrazione, di cui non si conosce meglio la causa⁴⁵⁴.

Il mondo di Newton è composto di vuoto. Un vuoto infinito di cui solo una piccolissima parte, una parte infinitesimale, è riempita o occupata da materia. Ogni particella è legata all'altra da una legge di connessione e integrazione, la legge di attrazione, per la quale ognuna di esse è riferita e connessa alle altre.

Scoprire il meccanismo delle azioni che connettono e collegano reciprocamente gli atomi umani. Newton non “immagina” ipotesi, perché le ipotesi non trovano posto nella filosofia della natura. Il termine ipotesi non ha mai un significato univoco e ne assume invece una vasta gamma. È comune a tutti questi significati l'attenuazione, o soppressione provvisoria del carattere affermativo e del riferimento alla verità della proposizione ipotetica. Un'ipotesi non è propriamente un giudizio, ma piuttosto una supposizione o una congettura di cui si esaminano le conseguenze e le implicazioni per stabilirne verità o falsità.

La parola “ipotesi” è da me adoperata per indicare una proposizione che né è un fenomeno né è dedotta da qualche fenomeno, bensì è assunta, o supposta senza alcuna prova sperimentale⁴⁵⁵. L'assenza delle prove sperimentali è legata alla “spiegazione” come metodo che deriva dalla

⁴⁵⁴ VOLTAIRE, *Lettres philosophiques*, edizione e cura di Gustave Lanson, Eduard Cornély, Paris 1909.

⁴⁵⁵ NEWTON, Lettera di Newton a Cotes, 28 marzo 1713, in I. NEWTON, J. EDLESTON, R. COTES, *Correspondance of Sir Isaac Newton and Professor Cotes*, London, 1850, p.155.

solidarietà concettuale, da un principio di inseparabilità dei concetti (*force, mouvement, inertie*):

*Si l'ordre et la connexion des choses étaient les mêmes que l'ordre et la connexion de nos idées, les définitions de Newton ne seraient pas acceptables, parce qu'elles ne forment pas une série linéaire. La définition de la force', celle du mouvement, celle de l'espace sont solidaires l'une de l'autre et il est impossible de dire laquelle des trois donne logiquement naissance aux deux autres. De même, le principe d'inertie, le principe de l'égalité de l'action et de la réaction, le principe de Newton, sont inséparables les uns des autres. Ils servent à comprendre les définitions précédentes en même temps qu'ils se justifient par elles. Ainsi il faut admettre dès l'abord que la suite réelle des idées n'est pas rendue exactement par l'ordre mathématique dont se sert Newton. La liaison véritable des concepts est ici une dépendance mutuelle. Toutes les notions qu'on rencontre au début des Principes forment un système, mais la valeur de ce système ne vient pas de ce qu'il offre une apparence déductive, elle vient de ce qu'il forme un groupe coordonné dont les éléments se conditionnent les uns les autres.*⁴⁵⁶

Il metodo di Newton è misto:

Alors on peut comprendre qu'un petit nombre de définitions absolues contiennent en puissance tout le

⁴⁵⁶ L.BLOCH, *La philosophie de Newton*, cit., p. 132

*savoir humain. Il suffira d'appliquer une logique rigoureuse à la classification des formes pour faire la synthèse du réel.*⁴⁵⁷

E ancora:

*Déjà Descartes est moins excusable d'avoir voulu constituer une hiérarchie de phénomènes sur le seul fondement de quelques définitions premières. Il devait comprendre que la variété de la nature dépasse de beaucoup la sphère de nos prévisions et qu'à aucun moment nous ne pouvons prétendre à un système de définitions assez vaste pour embrasser tout le possible.*⁴⁵⁸

*Le but à poursuivre n'est donc pas l'explication correcte d'un fait isolé. [...] Ce qu'il importe de posséder ce sont des catégories de causes ou d'explications. La définition générale de la force devra se tirer par induction de certains cas connus et il restera à examiner si cette définition facilite l'étude des cas inconnus.*⁴⁵⁹

Nel sistema newtoniano, la percezione del movimento fisico è indice di una modificazione e l'introduzione dell'idea di forza è funzionale all'esigenza di misurare questa modificazione. Non si tratta di provare il movimento attraverso la forza, quanto di dare l'idea di una coordinazione reciproca operante; le due nozioni sono alla fine puramente nominali e servono

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p.133.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p.135.

soprattutto come strumenti di applicazione del linguaggio alla pluralità dei fatti naturali, alla loro congenita molteplicità.

Nell'opera di razionalizzazione del fatto intergrato di Voltaire ritroviamo la pratica newtoniana di rendere i fatti suscettibili di misura, innanzitutto attraverso la trasformazione delle idee qualitative in idee quantitative. Non esiste una deduzione unica a partire dalla quale è possibile ricostruire l'universo. La soppressione degli intermediari⁴⁶⁰. Come in Voltaire la sfida epistemologica è quella della conquista di un linguaggio più chiaro di quello costruito sulle prove e i fatti singoli; un linguaggio di verifica che sostituisca quello della sperimentazione.

*C'est un moyen de persuader les incrédules par un langage plus clair que les faits*⁴⁶¹.

« La signification des mots, dit Newton, doit répondre à l'usage qu'on en fait », e questa affermazione risulta particolarmente vera quando si tratta di definizioni scientifiche. Esse non possono essere considerate indipendentemente dal ruolo pratico a cui sono destinate e fin da subito devono essere adattabili ai simboli utilizzati. I nomi di nozioni che le definizioni introducono nella scienza sono spesso più utili delle ipotesi alle quali si ispirano. Le definizioni si collocano alle origini della meccanica newtoniana come vere e proprie convenzioni di linguaggio e dal successo epistemologico di queste ultime dipende il successo storico delle nostre idee.

Par l'application de ce principe, Newton se sépare une fois de plus de toute métaphysique, pour

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 130.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 131.

*s'accommoder d'un nominalisme que toutes les sciences adopteront après lui.*⁴⁶²

L'esperienza non nasce pura e semplice, né tantomeno esatta: i nostri sensi scelgono in una determinata categoria fenomenica, il fenomeno semplice che occorre per primo spiegare; è necessario che il metodo sperimentale ci fornisca man mano informazioni sempre più complesse dei dati, l'esattezza dei quali sia in costante rapporto con l'esattezza delle nostre conoscenze. La sperimentazione deve essere progressiva e in questa perfettibilità storica tradisce il suo distacco dalla fisica metafisica cartesiana. Se, come nella visione di Cartesio, la fisica fosse matematica nel senso di derivare da principi necessari, immutabili, e di svilupparsi conformemente alle leggi geometriche, è chiaro che la certezza dei principi basterebbe a garantire senza restrizioni la certezza delle conseguenze. Per Newton, invece, l'ideale matematico serve alla fisica con una doppia riserva. Innanzitutto, occorre che il rigore non escluda l'oggettività, occorre cioè i principi matematici della fisica siano sottoposti a esperienza. In secondo luogo, perché permanga lo spazio disponibile all'interpretazione di fatti nuovi, bisogna che il rigore del legame deducibile sia sempre garantito grado di approssimazione determinato, in modo che al di là della precisione acquisita possa emergere una legalità più vicina all'esperienza. Diventa allora possibile che la certezza geometrica sia compatibile, a certe condizioni, con una certa misura di inesattezza. Gli assiomi fondamentali sono approssimazioni di un certo ordine e il valore pratico delle conclusioni che ne derivano dipende dall'ordine di questa stessa approssimazione.⁴⁶³

Accanto alla nozione "probabilistica" di approssimazione, centrale è il concetto baconiano di « *variation de l'expérience* ». Una sola esperienza isolata e non reiterata non ci trattiene dallo scivolare in congetture e idoli, « *glisser vers les conjectures, les probabilités et les idoles* ». La « *forme* »

⁴⁶² *Ibidem*, p. 429.

⁴⁶³ Cfr. pp. 434-435.

che cerca la scienza ha il beneficio di rimanere invariabile mentre tutto cambia, mentre le circostanze mutano. Si trova nelle opere di Newton una costante applicazione della regola della variazione. Nel metodo delle variazioni concomitanti, la messa sotto la lente dei casi più disparati deve poter consentire una gradazione di rappresentatività del caso, in cui la «forme» (o «cause») sia reperibile «*en plus on en moins*».

Il convient, par des expériences de plus en plus complexes, d'enrichir graduellement le domaine des faits, et de voir si malgré la complication des circonstances, l'accord se maintient entre ces deux propriétés : variation de réfrangibilité d'une part, variation de couleur de l'autre. Si l'on vérifie qu'elles sont contentement « connexes et correspondantes », on un pourra inférer légitimement qu'elles sont solidaires.⁴⁶⁴

Newton conferisce all'esperienza degna di essere selezionata tra le altre la medesima significazione di Bacone. Anche nella scienza newtoniana i risultati negativi forniti da un sistema di esperienze ci forniscono indirettamente un risultato positivo, dal momento in cui suggeriscono e lasciano cogliere l'esperienza nuova che produrrà questo risultato. Sulla base di questi elementi, rilevo come il metodo della selezione in Voltaire abbia forti assonanze con il «*metodo crucialis*» di Newton. L'esperienza cruciale non è solo quella che permette di scegliere tra molteplici direzioni conosciute ma è soprattutto quella che imprime allo “spirito” una forma e un orientamento finora sconosciuto, diventando così il filo conduttore della fisica.

Sia Newton che Voltaire sono accomunati dalla convinzione che l'esperienza debba considerarsi tanto più “certa” quanto più estesa al più

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p.439.

grande numero di casi. Se non ci sono elementi nei fenomeni osservati che contraddicano le nostre induzioni, siamo in diritto di attribuire a queste ultime una portata universale, ma di una universalità passibile di revisione, provvisoria, compatibile con la possibilità di un fatto nuovo e sensibile ad giudizio della posteriorità. La legge empirica è affermabile solo in determinate condizioni: diventa relativa senza cessare di essere generale. Metodo sperimentale e metodo deduttivo non si oppongono come il reale si oppone all'astratto, bensì rappresentano fasi diverse dell'apprensione della medesima realtà e si pensa che ci sia uno spazio compreso tra loro per una "sperimentazione deduttiva", che condivide con le matematiche la precisione e con l'esperienza l'oggettività. L'utilità delle regole newtoniane, serve soprattutto a strutturare delle *habitudes d'esprit*, stili e attitudini di ragionamento. La causa fisica, come la concepisce Newton, è in realtà legge dei fenomeni; non è affatto la produzione particolare di questo o quel fatto che la fisica è chiamata a spiegare quanto piuttosto il legame che unisce un fatto a altri fatti già conosciuti. In Voltaire la catalogazione, descrizione e la derubricazione dei fatti particolari ad aneddoti, è solidale con la regola della non-moltiplicazione delle cause. La credenza nell'omogeneità relativa dei fatti e quella nell'esistenza di una invarianza nelle loro manifestazioni, in una serie di affinità che li unisce, sono inseparabili dalla nostra concezione scientifica. All'idea cartesiana di *simplicité* si sovrappone quella dell'*analogie*. Bacone aveva già insistito sul ruolo importante dell'analogia nell'analisi delle « *formes* ». Tra i fatti privilegiati che sono in grado di suscitare scoperte, cita « *faits conformes ou proportionnés* » che chiama anche « *parallélismes ou similitudes physiques* » capaci di visualizzare le analogie e le relazioni tra le cose. Le percezioni delle somiglianze e delle regolarità rappresentano i gradi più bassi che conducono alla unificazione della natura e della storia. L'omologia si fonda sul principio basilare per cui se due fenomeni esprimono la medesima legge, sono formalmente identici. Si parla, in questo caso, di una « *similitude des effets* ». Il tratto

caratteristico della fisica newtoniana è la ricerca di ipotesi per rappresentare i fatti e non dei fatti per confermare le ipotesi:

*Il faut commencer par établir les propriétés de la lumière par des expériences du genre des précédentes. C'est seulement lorsque nous avons démontré en fait l'indépendance des rayons dont elle se compose que nous pouvons décider entre les hypothèses et rejeter celles qui ne peuvent se concilier avec les faits.*⁴⁶⁵

Si possono individuare due concezioni dell'*hypothèse* operanti nella fisica newtoniana: una che afferisce alla *curiosité* e l'altra che si colloca sul versante delle *nécessité*:

En effet il y a deux façons de concevoir le rôle de l'hypothèse. Quand bien l'on pense que l'hypothèse doit apparaître là où la science finit, c'est-à-dire qu'elle fournit le supplément d'information dont l'esprit est avide, même quand la science est achevée. [...] Alors l'hypothèse est une tentative de démêler le pourquoi des phénomènes. Tandis que la science n'offre qu'un résumé des qualités apparents des corps, l'hypothèse fait connaître leur essence, leur structure intime. C'est ainsi que l'hypothèse atomistique nous renseigne sur la réalité dernière, ou que la théorie des qualités occultes nous apprend ce qui se trouve derrière les phénomènes. A cette conception réaliste de l'hypothèse Newton oppose une conception nouvelle, dans laquelle l'hypothèse joue un rôle plus modeste. Les suppositions auxquelles la

⁴⁶⁵ NEWTON, *Resp. ad Pardies*, p. 167.

science conduit ne sont qu'un prolongement de cette science; elles n'apprennent pas plus que celle ci et ne donnent aucune prise sur l'essence des choses.

Un'ipotesi, così come una teoria, è una maniera di rappresentarsi il come, la forma dei fenomeni, senza pretendere di penetrare il loro meccanismo intimo. Quello che determina l'efficacia di una buona ipotesi non sono i ragguagli e gli approfondimenti e le aperture su orizzonti che altrimenti rimarrebbero nascosti, ma la sua forma schematica e semplice in cui mostra i fenomeni ben visibili. Voltaire, e in questo risiede il suo merito peculiare, aveva intuito che al di là delle conquiste specifiche del newtonismo che si era speso a sostenere e propagare, esisteva un ben preciso *esprit newtonien*, un'attitudine che poteva essere applicata non solamente all'astronomia, alla fisica, alla geometria, ma a tutti i tentativi di spiegazione razionale: nessuno ha compreso meglio di Voltaire questa tendenza contribuendo a fare dei *Principia* di Newton lo statuto della nuova filosofia.

Voltaire è cartesiano almeno su un punto: è un filosofo delle idee chiare, a cui preme distinguere il vero dal falso e che ammette come vero solo ciò che si riconosce evidentemente come tale. L'idea cartesiana però è cambiata: non appare più come un elemento immutabile, una « *nature simple* », la cui evidenza si autoimpone senza la mediazione del contenuto. La chiarezza e la distinzione sono divenute inseparabili dalla loro origine, dalla loro traiettoria storica, dalla loro evoluzione, dalla loro espressione verbale. L'idea chiara è quella di cui noi vediamo chiaramente la formazione, e la cui pratica giustifica il suo utilizzo. La riforma in senso empirista della teoria delle idee di Cartesio la si deve senza dubbio a Voltaire. Non si pone più come un dato della ragione ma come riassunto di un'esperienza. Voltaire è riconosciuto da Bloch e da Cassirer come il filosofo attraverso la cui opera si realizza l'introduzione dell'empirismo nella filosofia cartesiana. Il bisogno essenziale di Cartesio, il bisogno di certezza, lo ritroviamo integralmente in Voltaire. Comme Descartes,

Voltaire ha « *la haine du probable* », du « *vraisemblable* ». Cartesianamente, il *probable* e il *vraisemblable* sono ciò che non può essere dedotto. È attraverso l'infiltrazione delle idee degli empiristi inglesi che avviene il passaggio, che è rottura, iato incolmabile, tra filosofia deduttiva cartesiana e filosofia storico-induttiva illuminista. Il soggiorno inglese di due anni da un lato gli consente di calarsi nei principi assolutamente nuovi dell'empirismo, dall'altra lo porta a ricercare le origini storiche di questo stesso empirismo, a scoprire il "legame metodico" che unisce la scuola di Newton alla tradizione di Galileo e Bacone. Quello che caratterizza la nuova filosofia sperimentale inglese è questo modello di azione-reazione tra scienza positiva e storia empirista, un modello di sviluppo e progresso parallelo e sincronico. Voltaire taccia di nebulosità immaginifica, di fantasticheria, la filosofia di Cartesio. C'è in atto una mutazione nel vocabolario filosofico e nello statuto di significato del termine "immaginazione". L'immaginazione, come la concepiva Cartesio, era una facoltà sensibile, identica alla *φαντασία* aristotelica, e come tale nettamente distinta dalla facoltà di produrre idee. Ritenendole un ostacolo alla chiarezza delle idee, Cartesio espulse le immagini sensibili dal suo sistema. Più vicino ad una sorta di psicologia concreta, Voltaire designa con il nome di immaginazione tutto quello che non corrisponde ad un oggetto percepito. In questo senso, l'intuizione stessa è un'immaginazione. Ciò che la ragione pretende di offrirci dalle proprie risorse non è meno immagine del sogno; sfuggono entrambi al nostro controllo, non possiamo verificare né le immagini né i sensi né i prodotti della ragione dal momento che tutte queste facoltà ci presentano oggetti indisponibili all'esperienza.

Agli occhi di Voltaire, la diffidenza di Cartesio per l'immaginazione sensibile non rappresenta che una parte del programma di condanna e espulsione dell'immaginazione dal sistema filosofico: essa deve completarsi con un'identica diffidenza verso ciò che potremmo nominare immaginazione razionale, l'intuizione pura, la visione metafisica. Per Voltaire, Cartesio ha sostituito alle immagini erronee dei sensi le « viste » ,

le « vedute » dell'*esprit*, e ha ritenuto fossero certe sono perché deduttive. Il saggio procede diversamente: accetta solo quelle “verità” attestate dall'accordo tra un fatto e, per così dire, un calcolo. Fuori dal campo di questo accordo, c'è spazio solo per i sistemi di idee e fatti ingegnosiamente costruiti e interessanti. Invece di assimilare la natura ad un artigiano che dispone di mezzi limitati, è più “ragionevole” e meno rischioso supporre un'infinità di poteri distinti. Tra questi poteri, gli uni sono comparabili agli artifici meccanici, gli altri hanno analogie differenti, altri ancora sono totalmente sconosciuti. In ogni modo, il *primum datum* è questa natura con la varietà infinita dei suoi effetti.

*Admettre a priori que toutes ces puissances peuvent se ranger en une série linéaire et faire l'objet d'une explication mécanique, c'est une hypothèse d'autant plus digne de défiance qu'elle vient de subir, avec la théorie des tourbillons, un échec signalé. Tout ce qu'on peut dire avec certitude c'est que la multitude de ces effets, de ces puissances est susceptible d'analyse. Mais il est vraisemblable que le mécanisme n'est pas l'instrument universel, le seul mode d'analyse utilisable par l'esprit humain.*⁴⁶⁶

La scienza può definirsi così lo studio analitico della natura: questa definizione è praticamente agli antipodi dell'idea cartesiana. Già nella *Préface* dei *Principia*, Newton dichiara nettamente che l'oggetto proprio della filosofia è lo studio delle potenze naturali.

Nous qui avons pour objet non les arts, mais l'avancement de la philosophie, ne nous bornant pas à considérer seulement les puissances manuelles, mais

⁴⁶⁶ L.BLOCH, *La philosophie de Newton*, cit., pp. 537.

toutes celles que la nature emploie dans ses opérations, nous traitons principalement de la pesanteur, la légèreté, la force élastique, la résistance des fluides, et les autres forces de cette espèce, soit attractives, soit répulsives .

L'idea di Newton è che la classificazione dei problemi fisici non dipenda dal nostro spirito: la natura stessa ci impone un certo ordine. Una certa "divisione del lavoro" nello studio dei suoi effetti. Invece di creare un universo di frammenti, preferisce partire da una « propriété particulière de la nature » e ricostruire, a partire da questa proprietà, un sistema di fenomeni particolari. Così, l'attrazione scoperta da Newton non è per lui la spiegazione ultima dei fenomeni: è un "nome comodo" che serve a designare una delle forze sotto le quali vanno a coordinarsi un gran numero di fatti. Voltaire chiama la gravitazione « *Ce ressort si puissant, l'âme de la nature* »⁴⁶⁷ ed è un nome che consente di enunciare sinteticamente un insieme di osservazioni. « *Un ressort nouveau, un histoire nouvelle* » che permette di vedere i fenomeni nuovi: questo è quello che rappresenta per Voltaire la legge sulla gravitazione universale dei corpi. La legge della gravitazione è veramente altra cosa da un'ipotesi, è l'espressione matematica di un fatto universale. La parola legge traduce perfettamente la stessa idea. Il termine "sintesi" non era particolarmente utilizzato ai tempi di Voltaire, ma esisteva un'espressione equivalente quella di « *système* ». « *L'esprit de système* » è un'espressione che ritorna in ogni momento negli scritti di Voltaire e se ne serve per designare lo spirito costruttivo, lo spirito a priori.

Un primo aspetto del metodo newtoniano sul quale Voltaire insiste a più riprese, è la diffidenza dell'*hypothèse* pour l'*hypothèse*. L'ipotesi non è

⁴⁶⁷ NEWTON, Lettre sur la philosophie de Newton, à M^{me} la Marquise de Chat, in *Éléments de la philosophie de Newton*, 1738-1742.

infatti accettabile se non come indice, come guida provvisoria. Bisogna essere pronti a rinunciarvi non appena cessa di essere utile.

*Il est clair qu'il ne faut jamais faire d'hypothèse. Il ne faut point dire: commençons par inventer des principes avec lesquels nous tâcherons de tout expliquer. Mais il faut dire: faisons exactement l'analyse des choses, et ensuite nous tâcherons de voir avec beaucoup de défiance si elles se rapportent avec quelques principes.*⁴⁶⁸

Un stile di ragionamento che ritorna a più riprese nell'opera di Voltaire e che tradisce una chiara discendenza newtoniana è quello della sospensione, del mantenimento del dubbio che non si risolve mai in scetticismo e che va a profilare il suo metodo di selezione storica dei fatti. Accade spesso che il dubbio sia l'ultima parola di un atteggiamento scientifico, della scienza. Nella sua *Lettre à M. de Mauperluis*, nella *Défense du Newtonianisme*, Voltaire insiste sulla necessità per il saggio di fermarsi quando la certezza lo abbandona. Fedele al sentimento e all'attitudine che guidava Newton nel momento in cui scriveva le sue *Quæstiones Opticæ*, Voltaire mostra che il grado di certezza non si ottiene che ad un prezzo enorme: per stabilire e assestarsi su di una verità certa, occorre lasciare irrisolte un numero considerevole di questioni. Non si dà progresso della scienza che a questo prezzo.

Nous avons des expériences qui, quoique très fines pour nous, sont encore très grossières par rapport aux premiers principes des choses. Ces expériences nous ont conduits à quelques vérités, et surtout à des doutes en grand nombre, car les doutes doivent être

⁴⁶⁸ Voltaire, *Traité de Métaphisique*, op.cit., ch.III.

*souvent en physique ce que la démonstration est en géométrie, la conclusion d'un bon arguments.*⁴⁶⁹

Risulta chiaro che il dubbio che Cartesio poneva all'origine della scienza al solo fine di eliminarlo in seguito, è reintegrato da Newton alla fine del processo per utilizzarlo come freno all'impiego delle ipotesi. Questo dubbio non è quello dello scetticismo, è l'ammissione di un difetto di informazione; è un dubbio destinato a cadere prima o poi di fronte al procedere delle esperienze e dell'accertamento dei fatti. È questo il senso ultimo della *posterité* voltairiana.

*Les égarements de tous ceux qui ont voulu approfondir ce qui est impénétrable pour nous, doivent nous apprendre à ne pas vouloir franchir les limites de notre nature. La vraie philosophie est de savoir s'arrêter où il faut, et de ne jamais marcher qu'avec un guide sûr.*⁴⁷⁰

Je ne dis pas que le principe de la gravitation soit le seul ressort de la physique. Il y a probablement bien d'autres secrets que nous n'avons point arrachés à la nature, et qui conspirent avec la gravitation à entretenir l'ordre de l'univers. La gravitation, par exemple, ne rend raison ni de la rotation des planètes sur leurs propres centres, ni de la détermination de leurs orbites en un sens plutôt qu'en un autre, ni des effets surprenants de l'élasticité, de l'électricité, du magnétisme. Il viendra un temps peut-être où l'on aura un assez grand nombre d'expériences pour

⁴⁶⁹ VOLTAIRE, *Essai sur la nature de feu*, 'Introduction'.

⁴⁷⁰ VOLTAIRE, *Traité de Métaphysique*, Ch.III.

reconnaître quelques autres principes cachés. Tout nous avertit que la matière a beaucoup plus de propriétés que nous n'en connaissons. Nous ne sommes encore qu'au bord d'une oeuvre immense. Que de choses restent à découvrir ! Mais aussi que de choses sont à jamais hors de la sphère de nos connaissances ⁴⁷¹.

Je voudrais, dans la recherche de l'homme, me conduire comme j'ai fait dans l'étude de l'astronomie. Ma pensée se transporte quelquefois hors du globe de la terre, de dessus laquelle tous les mouvements célestes paraissent irréguliers et confus. Et après avoir observé le mouvement des planètes comme si j'étais dans le soleil, je compare les mouvements apparents que je vois de la terre avec les mouvements véritables que je verrais si j'étais dans le soleil. De même je vais tâcher en étudiant l'homme de me mettre hors de sa sphère et hors d'intérêt, et de me défaire de tous les préjugés d'éducation, de patrie, et surtout des préjugés de philosophie. ⁴⁷²

Newton ben sapeva che la legge della gravitazione universale non rappresentava l'ultima parola sulla realtà, ma serviva soltanto a legare insieme i fatti. Voltaire ha compreso meglio di quest'ultimo quale profitto si sarebbe potuto trarre dalla generalizzazione di questa attitudine, a immettere in tutti i campi del sapere quel senso del "relativo" che Newton aveva inaugurato in astronomia. Quel metodo era il modo per comprendere

⁴⁷¹ VOLTAIRE, *Él. de la Phil. de Newton*, Parte III, ch. XV, *Dictionnaire philosophique*, art. "Occultes".

⁴⁷² VOLTAIRE, *Traité de Métaphysique*, ch.III.

i fatti nelle loro relazioni accessibili, e per comprendere nel contempo che le relazioni soltanto sono accessibili. L'empirismo, il metodo sperimentale, e un emergente significato di "scienza" come capacità di progresso attraverso l'accumulazione e il raffinamento dell'informazione, tutto concorre alla formazione di un ideale di oggettività come risultato di un razionalismo bene temperato dal concorso e dall'interferenza di altre questioni:

- 1) le teorie dell'osservazione;
- 2) la derivazione dei "fatti" direttamente dalla natura attraverso i sensi o attraverso la loro estensione supportata da strumenti;
- 3) la pratica del pensiero induttivo, che arriva a sintesi metodicamente attraverso la scomposizione dei problemi in parti sequenziali, empiricamente definibili e giudicandone la validità o "verità" secondo la coerenza, l'eshaustività e la probabilità dell'evidenza in questione.

L'Illuminismo come metodo rappresenta anche un modello di comunicazione critica, che ruota e gravita intorno a quel punto di riferimento mobile che è il *consensus*, discussione critica e messa al vaglio progressiva delle conoscenze via via acquisite, tratto distintivo della nuova ricerca come risulta dall'epitome del saggio kantiano *Che cos'è l'Illuminismo?* del 1784. Il modello di oggettività di Voltaire può richiamare in causa quel procedimento di « *virtual witnessing* », con il quale Shapin e Shaffer definiscono l'apparato retorico (narrativo) e visuale messo in campo per comunicare gli esperimenti scientifici e convincere il pubblico della loro autenticità⁴⁷³. Le finzioni, sia le ipotesi scientifiche che le opere di narrazione, offrono un inquadramento provvisorio dei fatti, una loro "configurazione in verità", un "come se" che ordini l'esperienza. Diventa necessario, nella *fiction* come nell'esperimento, separare i procedimenti dall'esperienza ordinaria: le ipotesi di spiegazione offrono un modello di

⁴⁷³ S.SHAPIN e S.SCHAFFER, *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, Princeton: Princeton University Press, 1985, Cap.2 e cap. 6.

continuità causale e di approssimazione alla verità. Newton, nel *General Scholium* aggiunto nella seconda edizione dei suoi *Principia* nel 1713, scrive la controversa frase « *hypotheses non fingo* », che è stata tradotta con « *I do not frame hypotheses* » (« non immagino ipotesi »).⁴⁷⁴ Per Newton, l'opposto di un'ipotesi, è una prova induttiva, che ha le sue radici nella filosofia naturale, ricavata da fatti osservabili e sperimentali e ritenuta valida e estesa come generale. La controversia sull'espressione si appunta sia sull'utilizzo del termine "ipotesi" in opposizione a "fatto" e "verità" sia sul significato di "fingo", che per Koyré è più ristretto di "feindre", e che non può essere per questo tradotto con "immaginare" o "creare" ma solo con "fingere", nel senso di "creare qualcosa che non esiste". Non è accidentale che Newton colleghi questo termine a quello di "ipotesi". Nel 1726, in una nota aggiuntiva ai *Rules of Reasoning in Philosophy* precisa:

We are to look upon propositions inferred by general induction from phenomena as accurately or very nearly true, notwithstanding any contrary hypothesis that may be imagined, till such time as other phenomena occur by which they may either be made more accurate or liable to exceptions. . . . This rule we must follow, that the argument of induction may not be evaded by hypotheses.

La volontà di Newton di separare ipotesi e finzioni è il segno di quella rottura della continuità che Vahinger aveva ravvisato tra i due ambiti a partire dall'estetica del pensiero greco. Nella quattordicesima *Lettre philosophique*, Voltaire sferra il suo attacco contro la filosofia di Cartesio liquidandola come niente di più di un « *roman ingénieux* ». ⁴⁷⁵ Non si tratta

⁴⁷⁴ Rivedere Koyré su questo punto.

⁴⁷⁵ VOLTAIRE, *Lettres philosophiques*, Gustave Lanson, Paris, 1909, p. 26.

di esprimere una preferenza per una fisica dell'attrazione contro una dei vortici o per optare a favore di una psicologia della *tabula rasa* contro una delle idee innate; quello che Voltaire ammira nei "rivoluzionari" pensatori inglesi, più che il conseguimento di determinati risultati, è la forma di un metodo intellettuale. Cartesio scopre gli errori commessi dagli antichi, le loro ingenuità favolose, salvo poi, come Voltaire scrive nella tredicesima lettera, utilizzare quegli errori come materiale di costruzione per la sua stessa "invenzione".

Cartesio, alla stregua di altri, è blindato da un « *esprit systématique* »⁴⁷⁶. Dal punto di vista della filosofia empiristica, *l'esprit systématique* — o "*esprit de système*" come rimane spesso definito — è generalmente caratterizzato da un gusto per una metafisica razionalista, dispiegantesi per intricate catene di ragionamenti che si dipanano a partire da oscuri principi primi. Nella concezione di Voltaire questi difetti risultano intimamente connessi alla pratica di fare e procedere per ipotesi⁴⁷⁷. Il procedere per ipotesi e il ragionamento metafisico-speculativo sono considerati non come due diversi stili di pensiero derivanti da un unico metodo, ma esattamente come manifestazioni dello stesso metodo, identiche espressioni dell'*esprit de système*. La concezione di questo improprio metodo intellettuale è chiaramente espressa nella definizione che Johnson dà dell'ipotesi : « Una supposizione; un sistema formato sulla base di un principio non provato »⁴⁷⁸. Confrontiamo la definizione di Johnson con il seguente passo di Voltaire tratto dagli *Elémens de la philosophie* de Newton (1738): « *mais une hypothèse, quand même elle rendrait raison de tout, ne doit être admise. Il ne suffit pas qu'un système soit possible pour mériter d'être cru, il faut qu'il soit prouvé* »⁴⁷⁹.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, 1, p.168.

⁴⁷⁷ Per una riflessione sull'uso sulle ipotesi, cfr. E. MC NIVEN HINE, *A Critical Study of Condillac's "Traité des systèmes"*, The Hague, 1979, cap. 5.

⁴⁷⁸ S. JOHNSON, *A Dictionary of the English Language*, London, 1755.

⁴⁷⁹ VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, Moland, vol.22, p.501.

Nella prospettiva della filosofia della scienza del diciottesimo secolo, la combinazione di ipotesi e filosofia metafisica è una questione aperta e controversa. L'assunzione della importanza fondamentale di un apporto immaginativo al processo della scoperta scientifica era tutt'altro che unanimamente acquisito. Nel 1765, l'autore dell'articolo « *Hy-pothèse* » dell'*Encyclopédie* insiste sulla necessità del ricorso alle ipotesi:

Les hypothèses doivent donc trouver place dans les sciences, puisqu'elles sont propres à faire découvrir la vérité et à nous donner de nouvelles vues. . . . Il y a deux excès à éviter au sujet des hypothèses, celui de les estimer trop, et celui de les proscrire entièrement. Descartes, qui avait établi une bonne partie de sa philosophie sur des hypothèses, mit tout le monde savant dans le goût de ces hypothèses, et l'on ne fut pas longtemps sans tomber dans celui des fictions. Newton et surtout ses disciples, se sont jettés dans l'extrémité contraire.⁴⁸⁰

La ricezione del dettame newtoniano, nella sua lezione più piana e metodica, è in Voltaire, pressoché letterale.

Il n'y a pas la moindre expérience, pas la moindre analogie dans les choses que nous connaissons un peu, qui puisse fonder une pré-somption légère en faveur de ce tourbillon de matière subtile: ainsi de

⁴⁸⁰ VOLTAIRE, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, ed. Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert, 28 vols., Paris, 1751-72, vol. 8, p.417-18.

*cela seul que ce système est une pure hypothèse, il doit être rejeté.*⁴⁸¹

E in un passo successivo:

*N'allons donc point d'abord imaginer des causes et faire des hypothèses: c'est le moyen de s'égarer; suivons pas à pas ce qui se passe réellement dans la nature. Nous sommes des voyageurs arrivés à l'embouchure d'un fleuve: il faut le remonter avant que d'imaginer où est la source.*⁴⁸²

Per risolvere un'antinomia filosofica, per parlare di ciò di cui si dovrebbe tacere, introduce un « *récit véritable* »⁴⁸³ la favola cinese.

La soluzione del dilemma filosofico non può essere attribuita semplicemente alla finzionalità della *fable*. Scrive Houdar de la Motte, nel suo *Discours sur la fable* (1719):

Il faut donc se proposer d'abord quelque vérité à faire entendre; et c'est l'avantage particulier de la fable d'y forcer, pour ainsi dire, son auteur. En beaucoup d'autres ouvrages on peut se déterminer parce que les faits ont d'agréable ou de touchant . sans aucune vue d'y renfermer quelque instruction. Mais ce serait une chose monstrueuse d'imaginer une fable sans dessein d'instruire. Son essence est de signifier quelque'autre chose que ce qu'elle dit à la lettre. . La fable est une

⁴⁸¹ VOLTAIRE, *Elémens de la philosophie de Newton*, in *Œuvres Complètes*, vol. 22, p.511.

⁴⁸² *Ibidem*, p.517.

⁴⁸³ *Ibidem*, p.471.

*philosophie déguisée, qui ne badine que pour instruire, et qui instruit toujours d'autant mieux qu'elle amuse.*⁴⁸⁴

L'essenza della favola tradizionale è la capacità, implicita o esplicita, del suo contenuto, di produrre generalizzazioni sul mondo; la *fable* è il veicolo privilegiato per esprimere giudizi generali supportati da verità. Per Voltaire non si tratterà allora semplicemente di collocare le ipotesi in una *fable*, ma di produrre un modello speciale di favola, che non si fondi sulla rivendicazione della verità delle ipotesi. Ha bisogno di fare generalizzazioni senza fare delle ipotesi, senza farle discendere da un'assunzione di verità delle ipotesi: è la storia plausibile, una plausibile descrizione dei fatti capace di raccontare una cospicua parte di mondo. Occupare lo spazio della verisimiglianza, allargarsi a concernere porzioni di mondo sostanziose. Non verticalizzarsi in una finzione, ma adagiarsi su una storia condivisibile secondo la prospettiva espressa da W. V. Quine e J. S. Ullian, per esempio.

*What we try to do in framing a hypothesis is to explain some otherwise unexplained happenings by inventing a plausible story, a plausible description or history of a relevant portion of the world.*⁴⁸⁵

Il punto è che le controipotesi costruite secondo il modello di una narrazione credibile hanno il vantaggio di fornire un modello plausibile dei fatti invalidando sì l'ipotesi originaria senza per questo accordare verità ad un'ipotesi alternativa. La finzione controipotetica costruita sotto forma di

⁴⁸⁴ HOUDAR LA MOTTE, *Discours sur la fable*, in *Œuvres*, 10 vols., Paris, 1754, vol.913-14. Cfr. K.-H. STIERLE, "Story as Exemplum, Exemplum as Story: On the Pragmatics and Poetics of Narrative Texts" in *New Perspectives in German Literary Criticism*, Richard E. Amacher and Victor Lange, Princeton, 1979.

⁴⁸⁵ W. V. QUINE e J. S. ULLIAN, *The Web of Belief*, 2d ed. New York, 1978, p. 66.

satira - i discorsi - testimonianze dei diversi animali volti a dimostrare l'assurdità dell'ipotesi principe antropocentrica - rappresenta un'efficace tecnica di invalidamento dell'ipotesi basata sulla procedura dell'equipollenza delle ragioni controipotesiche; come è stato altrove rilevato si tratta di un metodo ascrivibile alla tradizione scettica.⁴⁸⁶

Un'interpretazione convenzionale di questo metodo è quella per cui la migliore ipotesi fattuale andrebbe a coincidere con la « storia migliore », l'unica che sia veramente plausibile. Analogamente, il metodo più efficiente per smantellare un'ipotesi data sarà quello di proporre un'ipotesi "migliore", una seconda storia (una storia di seconda mano) che sia più credibile della precedente. Nella prima parte della *fable*, Voltaire attacca l'ipotesi secondo la quale il mondo e tutte ciò che esiste è stato creato a vantaggio dell'umanità e lo fa inventando altre storie, controipotesiche, che dimostrino che il mondo esiste per il topo, per il papero ecc.:

Non si tratta di sottoscrivere un'intepretazione piuttosto che un'altra, quanto di far emergere la plausibilità di entrambe, e quindi di minare la validità dell'ipotesi principale, ovvero l'ipotesi antropocentrica.⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ Vedere, su questo punto, O.KENSHUR, "Pierre Bayle and the Structures of Doubt," *Eighteenth-Century Studies* 21 [1988], p. 297-315.

⁴⁸⁷ I.WADE, *Voltaire's "Micromégas": A Study in the Fusion of Science, Myth, and Art*, Princeton, 1950, 12-36. Vedi anche W. H. BARBER, "The Genesis of Voltaire's *Micromégas*," *French Studies* 11 (1957), p.1-15.

CONCLUSIONI

Roland Barthes ci parla di Voltaire come l'ultimo degli storici felici, restituendocelo nello sforzo di scrivere una storia del presente come una sospensione una visione sinottica che offre la possibilità di comparare le verità locali alle generali. La sua *histoire philosophique* colloca finalmente la *mimesis* in un campo in cui morale e metafisica si ricongiungono in una *civilisation*. Rispetto al divenire storico Voltaire ha un approccio genealogico: le catene degli eventi non sono discontinue, spezzate in serie e salti, i fatti derivano piuttosto da tracciati evemenenziali interrotti. La definizione del campo dell'*Histoire* si basa sulla distinzione tra verità storiche che sono delle probabilità e quelle che derivano direttamente dalla visione del fatto e che sono una « *espèce de certitude* ». Se assumiamo che la visione testimoniale-prospettica ha a che fare con i fatti isolati e con il "particolare", allora il modello tragico come *peinture des moeurs* è il metodo che consente di superare i limiti della visione empirico-testimoniale-prospettica ed è l'unico che consente di oltrepassare il pirronismo.

La figurazione tragica basata su riconoscimento e verosimiglianza è la matrice dell'evidenza storica voltairiana dove il *vraisemblable* è materiale riconnettivo e potente strumento di selezione per accettare o rifiutare narrazioni degli storici precedenti. È un principio riempitivo selettivo e correttivo insieme e si impone come ultimo paradigma della storiografia e in quanto tale predominante rispetto al *vrai*. In riferimento sia alla definizione che Voltaire dà della storia, sia della sua concezione del lavoro dello storico come *tableau* e come *peinture de l'histoire*, si può rilevare utile un confronto con l'approccio di Barthes al costrutto storico, al testo storico. La semiologia della storia è più complessa di quella del linguaggio: nel linguaggio storico, i segni del linguaggio diventano significanti di un sistema secondario elaborato dallo storico stesso. Quello che ha da subito significato a livello del linguaggio diventa una forma piena quando,

attraverso la relazione con un significato storicamente definibile, o concetto, costituisce un segno nuovo portatore di un diverso livello di significato. Il discorso storico ha il carattere di un linguaggio costruito su un materiale che è già linguaggio. Come ogni discorso che aspiri al “realismo”, il discorso storico si definisce come un sistema semantico costruito solo su due termini, il significato e il referente.⁴⁸⁸ Il mondo dei segni chiama a esistere il mondo delle cose. Ma l'indipendenza della storia non è indeterminata e illimitata né indiscriminata, ma deve costruire l'opera a partire dall'evidenza.⁴⁸⁹

A partire dallo stesso materiale documentario può produrre diverse evidenze e configurazioni. Lo statuto delle evidenze è ambiguo. Collingwood stesso riconosce che non è semplice separare l'evidenza dalla spiegazione e dall'interpretazione che supporta. Si può riconoscere come tale dal momento che ci muoviamo sempre in termini di sistema, o di ipotesi grazie alle quali acquisisce significato. I fatti diventano evidenze nel momento in cui lo storico le seleziona come tali e le utilizza nella costruzione narrativa. La condensazione del *récit* in *tableaux*, consente che si possa contemplare d'un *coup d'œil*, unico e istanteo, emancipato dalle degenerazioni della trasmissione, epoche e vicissitudini, come tracciati sensibili e morali delle vicissitudini umane. Voltaire trae dalle *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* di Du Bos l'armamentario teorico che gli consente di costruire la storia come *voix publique*. Alla base il legame tra piacere e *réflexion*: le *Réflexions* presuppongono la presa in esame del sentimento prodotto presso lo spettatore-uditore. Il binomio *plaisir-réflexion* è lo strumento della messa in accordo della etica dei Lumi con l'estetica del XVIII secolo; la *raison* è impegnata a ricostruire una posterità plasmata sulla ricezione estetica dell'opera storica. Come osserva Natalie Kremer, si

⁴⁸⁸ R. BARTHES «Le Discours de l'histoire», *Information sur le sciences sociales*, 6, No.4, 1967, 74.

⁴⁸⁹ R.G. COLLINGWOOD, *The Idea of History*, Oxford University Press, Oxford, 1956, p.246.

assiste nel XVIII secolo ad una deontologizzazione della *vraisemblance*, nella misura in cui essa cessa di essere figura di *ressemblance* ma va a situarsi « *à tous les niveaux de la composition de l'œuvre pour en réguler le fonctionnement interne, et en ériger l'autonomie* »⁴⁹⁰.

Lo storico Voltaire, dopo aver a lungo sostato « *sur le bord de l'abîme*» impatta il modello newtoniano, per sperimentare un esercizio della ragione storica che ha per corollari le prove narrative, capaci di rischiarare il fondo oscuro e cieco delle passioni e degli interessi.

Giovanni Macchia ci regala un ritratto perfetto di questo "storico ignorante":

Egli accoglie ciò che è sparso, esamina, fonde, rimastica, rimette a nuovo, rende chiaro ciò che è oscuro, va verso il conoscibile, gettando a mare ciò che non si capisce e rifiutando quel che non si vede. Vive in uno sforzo continuo di "contemporaneità", nel ravvicinare, fin a ridurla a umane dimensioni, ogni cosa che osservi.

⁴⁹⁰ N. KREMER, *Vraisemblance et représentation au XIII siècle*, Honoré Champion, Paris, 2011, p. 308.

BIBLIOGRAFIA

OPERE COMPLETE E CORRISPONDENZA DI VOLTAIRE

L'unica edizione veramente completa delle opere voltairiane resta quella ottocentesca, in 50 volumi, curata da Louis Moland:

- ▶ *OEuvres complètes de Voltaire*, Garnier, Paris, 1877-1885.

La Voltaire Foundation di Oxford sta pubblicando una monumentale edizione critica delle *OEuvres complètes de Voltaire / Complete Works of Voltaire* in 150 volumi, affidata a un'equipe internazionale di studiosi. I testi sono classificati per ordine cronologico e non tematico, come nell'edizione ottocentesca, pertanto le opere teatrali e i *Contes philosophiques*, per esempio, si trovano dispersi nei vari volumi. Fino ad ora sono apparsi 105 tomi in ordine sparso, di cui 50 di corrispondenza. Per un aggiornamento mensile sull'avanzamento di tale edizione rimando al sito internet della Voltaire Foundation:

www.voltaire.ox.ac.uk

I volumi 85 – 135, contengono la *Correspondance voltairiana*: 15000 lettere che sono state assemblate, con una parte delle lettere dei corrispondenti, da Theodore Besterman tra il 1968 e il 1977, in un'edizione detta “*definitive*” (per questo ogni lettera è contrassegnata dall'abbreviazione “D”).

ALTRE EDIZIONI DELLE OPERE DI VOLTAIRE CITATE NELLA TESI

- ▶ *Dialogues et anecdotes philosophiques*, a cura di R. Naves, Paris, Classiques, Garnier, 1939 (ed. 1966);
- ▶ *Dictionnaire philosophique*, a cura Ch. Mervaud, *OEuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 1994, vol. 35–36;
- ▶ *Questions sur l'Encyclopédie*, dal *Dictionnaire philosophique delle OEuvres complètes de Voltaire*, a cura di L. Moland, Paris, Garnier, 1877-1885, vol. XVII–XX;
- ▶ *Essai sur les mœurs*, a cura di R. Pomeau, Classiques Garnier, Paris, 1963, edizione 1990);
- ▶ *Mélanges*, a cura di J. Van den Heuvel, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, Paris, 1961;

ALTRE FONTI ANTERIORI O CONTEMPORANEE ALLE OPERE DI VOLTAIRE

- ▶ ADDISON, J., «Pleasures of the Imagination», in *The Spectator*, Donald Bond, Oxford 1965
- ▶ ARNAULD, A., e NICOLE, P., *La Logique ou l'Art de penser* (ed.crit. a cura di P.Clair e F. Girbal), Presses Universitaires de France, Paris 1965
- ▶ BAYLE, P., *Dictionnaire historique et critique*, 16 vol., Genève - Slatkine, 1969
- ▶ BERKELEY, G., *Essay towards a new theory vision* (1709), Charles Patterson, Cliff'notes, Lincoln, 1972
- ▶ BUFFON, G-L. L., *De l'homme*, ed. a cura di M. Duchet, Paris, 1971
- ▶ CONDILLAC, Etienne Bonnot, abate di, *Traité des sensations*, tomo III delle *OEuvres complètes*, Genève, Slatkine, 1970
- ▶ CORNEILLE, «*Discours de la tragédie*», in ID., *Œuvres Complètes, Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1980
- ▶ ROGER DE PILES nel *Cours de peinture par principes*, 1708
- ▶ DU BOS, J-B., *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1740), Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1993
- ▶ FONTENELLE, *Œuvres*, Paris, 1767
- ▶ FURETIERE, A., *Dictionnaire universel, contenant généralement tout les mots françois*, La Haye et Rotterdam, 1690
- ▶ HOBBS, T., *Il Leviatano*, La Nuova Italia, Firenze, 1976
- ▶ HOUDAR LA MOTTE, *Discours sur la fable*, in *Œuvres*, 10 vols., Paris, 1754
- ▶ LA MESNARDIÈRE, *La Poétique*, Antoine de Sommaville, Paris, 1639
- ▶ MALEBRANCHE, *Méditations chréiennes et métaphysiques, Œuvres completès*, éd.H.Gohuier, Paris, 1959
- ▶ PASCAL, *Pensées*, Hachette, Paris, 1948

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ▶ ALE, I. W., «Voltaire and métaphysics», *Philosophy*, 1944
- ▶ ALISTER, L.N.M, *Dalla scoperta alla conquista. Spagna e Portogallo nel Nuovo Mondo 1492-1700*, Il Mulino, Bologna, 2000
- ▶ ARIÈS, P., *Le Temps de l'histoire*, Monaco, 1954, p.194.
- ▶ BACZKO, *Giobbe amico mio. Promesse di felicità e fatalità del male*, tr.it .di P. Virno, Manifestolibri, Roma, 1999
- ▶ BAGROW, L., *History of cartography* , R. A. Skelton, London 1964
- ▶ BARBER, W. H., *Voltaire: Candide*, E. Arnold, Londra,1965
- ▶ BARSANTI, G., *La Scala, la Mappa, l'Albero. Immagini e classificazioni della natura tra Sei e Ottocento*, Sansoni, Firenze, 1992
- ▶ BLOCH, M., *Apologia della storia o mestiere di storico*, tr.it. di G.Gohuier, Einaudi, Torino, 1998
- ▶ BLUMENBERG, H., *Paradigmi per una metaforologia*, Il Mulino, Bologna, 1991
- ▶ BLUMENBERG, H., *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt,1979, trad. it.,a cura di F. Rigotti, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafore dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna, 1985
- ▶ BORGHERO, C., « Il “corso ordinario” della natura », *Rivista di filosofia*, LXXVII, 1986
- ▶ BRAUDY, L., *Narrative Form in History and Fiction : Hume , Fielding and Gibbon*, Princeton University Press, Princeton, 1970
- ▶ BRUMFITT, J.H., *Voltaire Historian*, Oxford University Press, Oxford, 1958
- ▶ CASSIRER, E., *Die philosophie der Aufklarung*, ed. italiana a cura di E. Pocar, *La filosofia dell'Illuminismo*, Firenze, 1992
- ▶ CROCKER, L., *Nature and Culture*, Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1963

- ▶ DASTON, L., «Marvelous Facts and Miraculous Evidence in Early Modern Europe» in *Questions of Evidence. Proof, Practice, and Persuasion across the Disciplines*, University of Chicago Press, Chicago/London, 1994
- ▶ DÉMORIS, R., «De Piles en 1699: la peinture mise à nu dans l' *Idée du peintre parfait*» in *L'Année 1700. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen (1600-1700)*, Aurélia Gaillard, Gunter Narr Verlag, 2004
- ▶ DELEUZE, G., e GATTARI, F., *Millepiani*, Castelvecchi, Roma, 2003
- ▶ J. DEPRUN, «Le Dictionnaire philosophique et Malebranche», *Annales de la Faculté des Lettres d'Aix*, n.40, 1966
- ▶ DUMONT, L., *Saggi sull'individualismo: una prospettiva antropologica sulla ideologia moderna*, Milano, Adelphi, 1993
- ▶ ENGELL, J., *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, 1981
- ▶ EWALD, F., *Histoire de l'État Providence*, Grasset, Paris, 1986
- ▶ FERREYROLLES, G., (a cura di) *Bossuet : le verbe et l'histoire» (1704-2004). Actes du colloque international de Paris et Meaux pour le troisième centenaire de la mort de Bossuet*, e, in particolare, dello stesso Ferreyrolles l'intervento «Histoire et causalité chez Bossuet».
- ▶ FERRET, O, e VOLPILHAC-AUGER, C., introduzione al dossier dedicato a «La réception de l'Essai sur les mœurs», *Revue Voltaire*, n°5 (2005)
- ▶ FORCE, P., « Voltaire and the Necessity of Modern History, » *Modern Intellectual History*, 2009
- ▶ FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966
- ▶ GEARHART, S., *The Open Boundary of History and Fiction: A Critical Approach to the French Enlightenment*, Princeton University Press, Princeton 1984
- ▶ GIL, J., *Miti e utopie della scoperta*, Garzanti, Milano, 1992

- ▶ GINZBURG, C., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano, 2011
- ▶ GOSSMAN, L., *Between History and Literature*, Harvard University Press, 1990
- ▶ GRAILLE, P., «Imagination», in M. Delon (sous la direction de), *Dictionnaire européen des Lumières*, Puf, Paris, 1997
- ▶ GREENBLATT, S., *Meraviglia e possesso. Lo stupore davanti al nuovo mondo*, Il Mulino, Bologna, 1994
- ▶ GRUZINSKY, S., *La colonizzazione dell'immaginario*, Einaudi, Torino, 1994
- ▶ HIRSCHMAN, A.O., *Le passioni e gli interessi*, Feltrinelli, Milano, 1979
- ▶ HIRSCHMAN, A.O., *Felicità privata e felicità pubblica*, Il Mulino, Bologna, 1983
- ▶ HOLLY, M.A., *Iconografia e iconologia*, Jaca Book, Milano, 1993
- ▶ IMBRUGLIA, G., «Alla conquista del mondo: la scoperta dell'America e l'espansione europea», in *Storia Moderna, Manuali Donzelli*, Roma, 1998
- ▶ IOTTI, G., *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Champion, Paris, 1995.
- ▶ ISER, W., *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1993
- ▶ KENSHUR, O., "Pierre Bayle and the Structures of Doubt," *Eighteenth-Century Studies* 21, 1988
- ▶ KOSELLECK, R., *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova, Marietti, 1986
- ▶ KOSELLECK, R., «La storia sociale moderna e i tempi storici», in AA.VV, *La teoria della storiografia oggi*, a cura di P. Rossi, il Saggiatore, Milano, 1983
- ▶ LANSON, G., «L'influence de la Philosophie Cartésienne sur la littérature française» in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1986

- ▶ LE BOVYER DE FONTENELLE, B., *De l' Origine des Fables*, in ID., *Œuvres complètes*, A. Niderst, vol. 3, Paris, 1989
- ▶ LEED, E.J., *Per mare e per terra. Viaggi, missioni, spedizioni alla scoperta del mondo, stupore di fronte al Nuovo Mondo*, Bologna, 1994
- ▶ W. LEPENIES, *La fine della storia naturale. Le trasformazioni di forme di cultura nelle scienze del XVIII e del XIX secolo*, tr.it. di S .Kolb e A. Pasquali, Il Mulino, Bologna, 1991
- ▶ LAMY, B., *Nouvelles Réflexions sur l'art poétique*, Slaktine, Genève, 1975
- ▶ LIGOTA, C.R., « 'This Story Is Not True.' Fact and Fiction in Antiquity, » *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 45 (1982)
- ▶ LISSA, G., *Fontenelle tra scetticismo e nuova critica*, Morano, Napoli, 1973
- ▶ LUPORINI, C., « *Il concetto della storia e la polemica intorno all'Illuminismo*», in *Belfagor*, VI,1951, pp.249-264 (ripubblicato con il titolo *Il concetto di storia e l'Illuminismo* con il saggio *Voltaire e le Lettres philosophiques*, Sansoni, Firenze, 1955
- ▶ MASON, H., *Pierre Bayle and Voltaire* , Oxford , 1963
- ▶ MERVAUD, C., «Diversion par le temps», in *Voltaire en son temps*, edizione a cura di R. POMEAU, t.3, *De la cour au jardin*, Oxford , 1991
- ▶ MIGLIORINI, E., «Note alle *Réflexions critiques* di Jean Baptiste Dubos in *Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria*, vol.XXVII, Olschki, Firenze, 1963
- ▶ MORAVIA, S., *La scienza dell'uomo nel Settecento*, Laterza, Roma-Bari, 2000.
- ▶ MORAVIA, S., «'Moral' - 'Physique': genesis and evolution of a 'rapport'», in *Enlightenment. Studies in honour of Lester Crocker*, edited by Alfred J.Bingham and Virgil W.Topazio , Voltaire Foundation, Oxford, 1979
- ▶ MOUREAUX, J-M., «Voltaire historien: un chantier qui s'ouvre», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 101, 2001, p. 227-261

- ▶ O' BRIEN, K., *Narratives of Enlightenment: Cosmopolitan History from Voltaire to Gibbon*, Cambridge University Press, 1997
- ▶ PAGANINI, G., *Scepsi moderna : interpretazioni dello scetticismo da Charron a Hume*, Busento, Cosenza, 1991
- ▶ PAGDEN, A., *La caduta dell'uomo naturale*, Einaudi, Torino, 1986
- ▶ PANDOLFI, A., *Nel pensiero politico moderno*, Manifestolibri, Roma 2004
- ▶ PIZZORUSSO, A., «Considerazioni sul “metodo” e sulla filosofia di Fontenelle», in *Saggi e ricerche di letteratura francese*, Feltrinelli, Milano, 1961, e dello stesso autore *Il ventaglio e il compasso*, Esi, Napoli, 1964
- ▶ POMIAN, K., *Écrire l'histoire du temps présent*, CNRS Éditions, Paris, 1993
- ▶ POPKIN, R.H., *La storia dello scetticismo : da Erasmo a Spinoza*, Anabasi, Milano, 1995
- ▶ PROSPERI, A., *Tribunali della coscienza. Inquisitori ,confessori, missionari*, Einaudi, Torino 1996
- ▶ ROSSI, P., «La “rivalutazione” dell'Illuminismo e il problema del rapporto con lo storicismo», *Rivista critica di storia della filosofia*, XII, 1957
- ▶ QUINE, W. V., e ULLIAN, J. S., *The Web of Belief*, New York, 1978
- ▶ RICCEUR, P., «Contingence et rationalité dans le récit», *Phänomenologische Forschungen*, n° 18, 1986, p.11-29
- ▶ SAKMANN, P., «The Problems of Historical Method and of Philosophy of History in Voltaire» in *History and Theory*, vol. 11, 1971, p. 31 [“Die Probleme der historischen Methodik und der Geschichts-philosophie bei Voltaire,” *Historische Zeitschrift* 97, 1906]
- ▶ SHAPIN, S., e SCHAFFER, S., *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life* ,Princeton: Princeton University Press, 1985,

- ▶ SHERER, J., «L'univers raccourci. Quelques ambitions du roman voltairien» in SVEC, 179, 1979
- ▶ SIMMEL, G., *Das Problem der historischen Zeit*, Philosophische Vortrage der Kant-Gesellschaft, 12, Berlin, 1916
- ▶ SOMBART, W., *Il capitalismo moderno*, Utet, Torino, 1978
- ▶ STAROBINSKI, J., *Le mot Civilisation*, in ID., *Le remède dans le mal*, Gallimard, Paris, 1989
- ▶ TODOROV, T., *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, Einaudi, Torino, 1991
- ▶ VAN DEN HEUVEL, J., *Voltaire dans ses contes*, Paris, 1967
- ▶ WADE, I., *Voltaire's "Micromégas": A Study in the Fusion of Science, Myth, and Art*, Princeton, 1950
- ▶ WHITE, H., *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore , 1987.
- ▶ WHITE, H., «The Irrational and the Problem of Knowledge in the Enlightenment», in *Irrationalism in the Eighteenth Century*, sous la direction de Harold E. Pagliaro, Press of Case Western Reserve University, Cleveland, 1972
- ▶ WHITE, H., *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1973
- ▶ ZANINI, A., *Genesi imperfetta. Il governo delle passioni in Adam Smith* , Giappichelli, Torino, 1995