

Metamorfosi  
dei  
Lumi 7.  
Il corpo,  
l'ombra,  
l'eco

a cura di  
Clara Leri

**aA**ccademia  
university  
press



Il settimo volume delle *Metamorfosi dei Lumi* è dedicato alla ricerca attorno al corpo emancipato dall'anima, che percorre tutto il Settecento e che costituisce lo snodo fondamentale del dibattito illuministico sulla natura e sull'uomo. I saggi raccolti illustrano alcuni aspetti di questa dinamica culturale che impone l'affermazione positiva del corpo, la sua libertà, la sua bellezza, ma che, con il passare degli anni, tende a stravolgere i fondamenti antropologici dell'Illuminismo. Negli ultimi decenni del Settecento, la denuncia del presupposto di leggibilità del mondo, per mezzo del razionalismo materialistico, pone l'individuo in un contesto spazio temporale non direttamente leggibile accentuando una soggettività in preda ad ansie metafisiche. La profonda dignità della dimensione corporea è ormai da ricercare in un'unità cosmica, tra corpo e natura concepita come organismo vivo. Di questa metamorfosi epistemologica che inaugura l'epoca moderna il corpo è soggetto privilegiato.

**Metamorfosi  
dei  
Lumi 7.  
Il corpo,  
l'ombra,  
l'eco**

**aA**

Volume realizzato con il contributo  
del Dipartimento di Studi Umanistici  
dell'Università di Torino

Metamorfosi  
dei  
Lumi 7.  
Il corpo,  
l'ombra,  
l'eco

aA

© 2014  
Accademia University Press  
via Carlo Alberto 55  
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile  
nei termini della licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando  
[info@aAccademia.it](mailto:info@aAccademia.it)

prima edizione settembre 2014  
isbn 978-88-97523-64-2  
edizioni digitali [www.aAccademia.it/lumi7](http://www.aAccademia.it/lumi7)  
<http://books.openedition.org/aaccademia/179>

book design boffetta.com

## Autonomia del corpo

**Il corpo martoriato. L'interesse di Tommaso Valperga di Caluso per quattro atroci fatti di sangue** Milena Contini 3

**«Le physique gouverne toujours le moral»: l'influenza del corpo sulle idee e sul comportamento umano nell'ultimo Voltaire** Debora Sacco 19

**Il corpo tra benefica evoluzione dei bisogni e malattia. La riflessione su lusso e consumo nel Settecento italiano** Cecilia Camino 39

**Bellezza in gioco. Donne e gioco d'azzardo nello specchio della medicina tra Settecento e Ottocento** Carmela Ferrandes 58

**Le corps amoureux et ses désordres dans l'*Encyclopédie Méthodique*** Daniel Teysseire 68

**Il corpo in embrione e l'organogenesi imperfetta in Malacarne (1744-1816)** Serena Buzzi 89

**Il corpo vivente** Germana Pareti 106

## Corpo e società

**Éclipses au clair de lune: l'obscur travail de la censure sur un épisode des *Mémoires de Casanova*** Denis Reynaud 133

**Proverbes et transparents. Les théâtres d'ombres de Carmontelle** Valentina Ponzetto 144

**Proserpina, la regina delle tenebre. Da Ovidio a Goethe** Elena Agazzi 164

**Echi da corpi lontani. Aspetti del balletto preromantico** Liana Püschel 184

**Il corpo e la sensualità femminile nel teatro inglese del tardo Settecento. Il caso di Sarah Kemble Siddons** Claudia Corti 202

**Verso il corpo moderno**

|   |                |     |
|---|----------------|-----|
| <b>Fisiognomica e alterità: dalla lettura del volto all'etica del dubbio</b>  | Chiara Righero | 221 |
| <b>Bernardin de Saint-Pierre e il corpo dello schiavo: <i>Empsaël et Zoraïde</i> tra il <i>Voyage à l'Île-de-France</i> e le <i>Études de la nature</i></b> | Marco Menin    | 245 |
| <b>Franz von Baader e l'immagine del corpo tra scienza, arte e religione</b>  | Elisa Leonzio  | 266 |
| <b>Aspetti della corporeità nel <i>Wilhelm Meister</i> di Goethe: dalle esequie di Mignon ai <i>membra disiecta</i> dei <i>Wanderjahre</i></b>              | Chiara Sandrin | 284 |
| <b>Indice dei nomi</b>  |                | 303 |
| <b>Gli autori</b>   |                | 311 |

aA

VII

L'argomento affrontato dal Seminario torinese "Metamorfosi dei Lumi" in questo settimo volume di saggi riguarda il corpo nelle sue varie e molteplici implicazioni, fino alle più esili e vaghe, "l'ombra", "l'eco", nel periodo in cui la cultura illuministica non ha ancora perso le sue caratteristiche, e tuttavia si avvia a quel *tournant* che prelude al Romanticismo. La scelta del corpo rappresenta una vera e propria sfida, non solo per la vastità dell'argomento e dei punti di vista dai quali lo si può affrontare, che spaziano dalle scienze alle arti, ma anche perché la nozione stessa di corpo è particolarmente complessa e rifiuta definizioni univoche. Il corpo è il luogo proprio del soggetto, a lui imposto fin dal concepimento, ma allo stesso tempo conosciuto e familiare; il corpo è anche rappresentazione, zona di frontiera con gli altri e con il mondo, luogo di esercizio del potere secondo Foucault. La nozione di corpo comporta una dimensione religiosa in tutte le mitologie, il corpo è punto di incontro di credenze, prodigi e metamorfosi; nell'ambito del cristianesimo, il corpo dell'uomo è immagine di dio, la più bella delle creature, eppure è fragile, soggetto alle tentazioni, fatto di carne, destinato alla putrefazione: "Et moriemur" dice il *Dies irae* e questo



sarà sempre il limite dell'ignoto che ogni riflessione tenta di indagare, soprattutto nel periodo di felice riscoperta della corporeità e di gioia di vivere che caratterizza il diciottesimo secolo. Non stupisce che il corpo sia stato al centro della scena durante tutto il Settecento, nelle diatribe filosofiche e scientifiche, nei discorsi dei salotti, ma soprattutto nel dibattito sulla natura e sull'uomo.

Il Settecento eredita dai secoli precedenti sia i riferimenti sacri della visione religiosa dell'uomo, sia un insieme di superstizioni magiche che si mescolano alla fede, forze occulte di vario genere; bisogna aggiungere il corpo-macchina teorizzato da Descartes: «toute cete machine composée d'os et de chair, telle qu'elle apparaît en un cadavre» (*Méditation seconde*). Tuttavia le scoperte scientifiche di Harvey e di Boerhaave in particolare sul funzionamento della macchina corporea costituiscono le premesse di un interesse specifico rivolto al corpo e alla sua relativa autonomia.

All'inizio del Settecento il riflusso del pensiero religioso e l'esaurimento del dualismo metafisico teorizzato da Descartes emancipano il corpo dall'anima, rendendolo assimilabile ad ogni altra realtà nella sua concretezza e quindi passibile di indagine e studio secondo regole razionali. Il primo punto che si pone all'attenzione, è appunto se il corpo sia solo una macchina, interrogativo che trasforma radicalmente la nozione stessa di corpo e che dà luogo allo sviluppo di una ampia varietà di opzioni filosofiche e scientifiche che ne definiscono e rivalutano la specificità. Grande risonanza ha la teoria della sensibilità di Condillac che, erede di Locke, pone il corpo, luogo delle sensazioni, all'origine dell'esperienza, sorgente del sapere del soggetto; nella seconda metà del secolo si diffonde in filosofia il materialismo. A sua volta la medicina, con studi sempre più approfonditi, tende ad abbandonare lo iatromeccanicismo classico; un impulso notevole in tal senso viene dallo scienziato e poeta svizzero Von Haller che rinnova gli studi di anatomia, dimostrando che gli organi possiedono un'attività propria ed autonoma rispetto al cervello o al principio immateriale dell'anima. L'analisi dei processi specifici del corpo conduce ad interrogarsi sul fenomeno della vita organica e ad individuare una forza organizzatrice diversa da tutte le altre forze esistenti in natura, il "vitalismo" è dottrina diffusa. Ma non solo le funzioni organiche sono al centro di forte interesse: la società stessa

rivolge al corpo e alle sue funzioni “sociali” un’attenzione nuova, che si rivela in un rinnovato slancio di vita.

I saggi raccolti in questo volume vogliono illustrare alcuni aspetti dei cambiamenti che col passare degli anni modificano, nelle ultime decadi del Settecento e all’inizio del nuovo secolo, la percezione del corpo. Nella prima parte è documentata l’autonomia raggiunta nello studio dei fenomeni corporei, nella seconda metà del secolo. Le indagini di Valperga Caluso sui limiti della ragione orientano la sua attenzione sul corpo sottratto ad ogni vincolo di ragione o di morale nello stato passionale. Il sovvertimento della ragione, la “pazzia”, che caratterizza alcuni atroci fatti di sangue, è studiato, con interesse ed acume scientifico, nelle sue manifestazioni fisiche: corpi brutalizzati e putrefatti, mutilati, la follia suicida è analizzata come vero e proprio caso clinico. Voltaire è attento osservatore del proprio corpo: la sua riflessione sui rapporti tra fisico e morale, in particolare tra funzionamento dell’apparato digerente e attività intellettuale, umore, benessere generale della persona, arriva a sfiorare il materialismo, risolvendosi però nell’idea di una unità psico-fisica della persona umana. Questa unità è evidente anche nel dibattito sul lusso che si sviluppa nelle tesi di filosofi e di economisti, tra innovatori e difensori della tradizione: se da un lato si valorizza l’effetto positivo che il lusso esercita sulla dimensione corporea (Genovesi, Compagnoni), dall’altro (Gerdil) si sottolinea come il lusso incrementi varie forme di infermità e perfino una sorta di degenerazione del corpo, con eventuali effetti sulla salute pubblica e individuale per le carenze o gli eccessi di cibo. Negli ultimi decenni del Settecento le questioni di igiene, di dieta, di salute del corpo sono all’ordine del giorno, anticipando la “morale dell’igiene” dell’Ottocento. Le discussioni sul gioco d’azzardo danno risalto al disfacimento fisico che ne è l’effetto soprattutto quando a coltivare maniacalmente tale passione, in ambienti chiusi e malsani, più che gli uomini sono le donne. *L’Encyclopédie Méthodique*, che intende riprendere, alla fine del secolo, l’ambizioso progetto dei Lumi, considera l’amore una realtà fisiologica che, se da un lato soddisfa un bisogno indubbiamente naturale, dall’altro, quando sconfinata nel disordine, arriva alla patologia. Negli stessi anni, gli Idéologues (soprattutto con Cabanis, fuggevolmente documentato in questa raccolta) insistono sull’unità «du physique et du moral de l’homme». Il corpo

umano, ormai liberato dalla sua dipendenza dall'anima, diviene oggetto di studio per la scienza medica, come gli altri corpi nei vari ambiti scientifici, sottoposto ad osservazioni, analisi, manipolazioni. Malacarne, medico saluzzese, tagliando drasticamente i ponti con superstizioni e credenze assai diffuse, osserva e classifica con rigore le deformità mostruose dei corpi umani. Il progresso delle conoscenze concrete sul corpo umano porta all'interrogativo fondamentale che anima i dibattiti di fine Settecento: di quale natura sia la vita organica. Superando l'idea di un principio vitale o di varie forze organizzatrici, la scienza medica approda all'analisi dell'organizzazione e della struttura dei corpi animati, passando così dall'anatomia alla fisiologia.

La seconda parte del volume raccoglie saggi che considerano il corpo nella mutevole rete delle relazioni sociali. In Francia, dopo la morte del re Sole e la fine del clima oppressivo e uggioso che aveva caratterizzato gli ultimi decenni del suo regno, esplose, nell'età delle Reggenza, una fervida rivalutazione di tutte le possibilità della realtà corporea. Il libertinismo percorre tutto il secolo, il testimone più noto ne è senza dubbio Casanova, i suoi *Mémoires* traducono quella libertà e felicità del corpo nelle relazioni sessuali, le cui descrizioni saranno severamente represses dal traduttore Jean Laforgue intorno al 1830, quando *bienséances* e censura interverranno pesantemente sulla leggerezza raffinata e allusiva dello stile libertino. Il teatro è a sua volta momento di transizione: i costumi alleggeriti, grazie alla moda di tessuti più morbidi, mettono in risalto forme e movimenti; il monodramma, le pose "alla greca", *attitudes* e *tableaux vivants*, esaltano il corpo e la gestualità. Nel balletto, trionfa una fisicità libera e quasi aerea; è questo un momento in cui convivono tradizioni radicate e nuovi gusti del pubblico, che gli artisti seguono introducendo nuove sensibilità tecniche ed espressive. Si sviluppa il *ballet d'action*, che gode di una sua autonomia e di una popolarità che lo rendono autonomo dallo spettacolo operistico in cui era normalmente inserito. Un contributo originale alla rappresentazione del corpo nello spettacolo lo dà Carmontelle con i suoi *transparents*, sorta di cinematografo ante-litteram, dove grazie a giochi di luci e di ombre – che rivelano buone conoscenze nel campo dell'ottica – dà l'impressione di corpi moventi, di una fittizia vita di società su uno sfondo mutevole. La genialità di Carmontelle

si ritrova nei suoi ritratti; schizzati rapidamente, colgono il soggetto per così dire “al volo”, mentre è intento a svolgere una sua attività, immerso nella realtà quotidiana che lo circonda: non più ritratti retorici, in posa, di personaggi che hanno un peso politico o sociale, ma ritratti ispirati alla vita quotidiana quando il corpo si muove in totale libertà, senza costrizioni. In Inghilterra, si svolge un importante processo di dimensione politica che tende ad integrare teatro e pittura, nonché ad esaltare la bellezza del corpo femminile. Si tratta di combattere le dottrine della Rivoluzione francese. In Francia, il corpo di Maria Antonietta, fatto oggetto di una libellistica rivoluzionaria satirica, spesso oscena, era assunto a simbolo di degenerazione del potere regale, di delegittimazione della monarchia, di scandalo per la nazione. Oltre Manica, invece, il corpo e la bellezza della donna diventano strumentali alla costituzione della coscienza nazionale e alla costruzione dell’idea di “bella Nazione”. Secondo la visione di Burke, fervente ammiratore della regina di Francia, bellezza e virtù costituiscono valori sociali, ed esplicano tutta la loro influenza a teatro, dove la bravura e la bellezza degli interpreti trasmettono al pubblico insegnamenti morali e civici. Indiscutibile interprete di tali doti è una delle più famose attrici che abbiano calcato le scene dei maggiori teatri inglesi, Sarah Kemble Siddons, la quale si propone non solo come modello di virtù civiche e familiari, ma anche offre al pubblico una rinnovata presenza scenica del corpo con costumi meno ingombranti e una recitazione più naturale.

aA

XI

Di interesse notevole sono i saggi che costituiscono la terza parte del volume e che analizzano i mutamenti epistemologici decisivi avvenuti nell’ambito degli studi sull’uomo, dai quali deriva un nuovo tipo di conoscenza dell’uomo e del suo corpo.

Lo studio sul dibattito tra Lavater e Lichtenberg – il *physiognomonische Streit* – oppone due approcci antitetici agli studi sull’uomo che riassumono i conflitti epistemologici di fine Settecento. Alla visione deterministica, atemporale dei rapporti tra aspetto fisico del volto e realtà mentale, di Lavater, Lichtenberg oppone un’indagine di carattere sperimentale che pone l’accento sulla soggettività e cala l’individuo in un contesto spazio-temporale molteplice, non direttamente leggibile. La lettura univoca di Lavater sfocia in una vera e propria teoria delle razze, mentre “l’etica del dubbio” di

Lichtenberg permette di pensare l'alterità come contrapposizione al soggetto osservante e di concepirla anche in senso razziale. Nella stessa decade 1770-1780, nel dramma antischiavista *Empsaël e Zoraïde*, il provvidenzialismo antropocentrico di Bernardin de Saint-Pierre riconduce lo schiavo nero alla profonda dignità della sua dimensione corporea. Si apre così una nuova impostazione della dibattuta questione delle razze umane, che darà il via ai movimenti antischiavisti dei primi decenni dell'Ottocento.

L'avvento del nuovo secolo apre nuove e più ampie prospettive che si allontanano radicalmente da quella conoscenza antropologica illuministica che aveva costituito il nucleo di tutti gli studi settecenteschi, per rivolgersi verso un concetto di rappresentazione del corpo più complesso in cui sono presenti tutte le ansie metafisiche e i dubbi spirituali tipici della nuova avventura romantica. Si muove alla ricerca di una nuova unità tra corpo e natura, concepita come organismo vivo, Franz von Baader, che combatte il presunto naturalismo dei razionalisti materialisti, estendendo il dominio della fisica addirittura a problematiche prettamente spirituali: ritorna così alla concezione platonica dell'unità androgina originaria, condizione grazie alla quale ogni essere umano, visto in tutta la sua complessità, diviene soggetto conoscente e immagine di dio. Dall'androginia, come perfetta composizione dell'intero, è attratto anche Goethe, che ne tratteggia nel *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato* un'immagine affascinante nel personaggio di Mignon, giovane acrobata dall'origine misteriosa e dal sesso incerto, fisso/o in un'età in cui i caratteri distintivi non sono ancora evidenti, alla ricerca di una propria identità. La morte prematura conserva questo stato di sospensione e solo l'arte potrà perpetuarla. Il grande autore tedesco nel 1829 pubblica il *Wilhelm Meister. Wanderjahre*, dove è chiaro il passaggio da un'anatomia che disseziona e scompone il corpo ad uno sguardo diverso – inedito – in cui arte, medicina, filosofia tendono invece a ricostituirlo e a renderlo a quella unità cosmica di cui fa parte.

I saggi presentati in questo volume offrono un ampio, articolato contributo alla conoscenza della svolta epistemologica che inaugura la modernità, con un percorso che si dipana, dal Settecento all'Ottocento, dal tema medico scientifico, alle implicazioni sociali ed etiche, all'approfondimento filosofico. Assistiamo ad un passaggio epocale, ad una "metamorfosi"

## Introduzione

epistemologica, di cui il corpo è soggetto privilegiato. Sarà caratteristica precipua dell'epoca moderna la separazione tra lo studio oggettivo del corpo organico e l'ascolto soggettivo dell'uomo.

S. Messina, V. Ramacciotti



Metamorfosi  
dei  
Lumi 7.  
Il corpo,  
l'ombra,  
l'eco

**Autonomia  
del corpo**

aA





**Il corpo martoriato.**  
**L'interesse di Tommaso Valperga di Caluso**  
**per quattro atroci fatti di sangue**  
Milena Contini

aA

3

L'interesse del Caluso<sup>1</sup> per l'omicidio e il "lato oscuro" non è mai stato indagato, perché la critica, nella rappresentazione dell'abate, ha sempre privilegiato l'immagine severa e inflessibile di maestro onnisciente e di saggio imperturbabile, scolpita dai biografi ottocenteschi. Questo ritratto idealizzato e deformato dell'abate ha generato non pochi equivoci interpretativi: se si studia la vita del Caluso attraverso i suoi diari e il suo ricco epistolario e si analizzano con attenzione le sue opere tanto edite quanto inedite, ci si accorge, infatti, che la sua personalità è tutt'altro che granitica. Prima di accingersi a esaminare la figura del Caluso è necessario quindi liberarsi di questi stereotipi: il fatto che «l'ottimista abate», come lo

1. Sulla figura dell'abate di Caluso (1737-1815) si vedano gli studi del Calcaterra e, soprattutto, del Cerruti (M. Cerruti, *La ragione felice e altri miti del Settecento*, Firenze, Olschki, 1973; Id., *Le buie tracce: intelligenza subalpina al tramonto dei lumi; con tre lettere inedite di Tommaso Valperga di Caluso a Giambattista Bodoni*, Torino, Centro studi piemontesi, 1988; Id., *Un inedito di Masino all'origine dell'opuscolo dibremiano 'Degli studi e delle virtù dell'Abate Valperga di Caluso'*, «Studi piemontesi», XXIX, 2000, pp. 7-21. Inoltre mi permetto di rinviare anche alla mia monografia: M. Contini, *La felicità del savio. Ricerche su Tommaso Valperga di Caluso*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

definì il Foscolo<sup>2</sup>, avesse dedicato molti scritti allo studio della ragione non esclude affatto che egli fosse incuriosito anche dalla parte irrazionale della nostra mente, anzi le sue considerazioni sui “limiti della ragione” si collocano perfettamente all’interno delle sue riflessioni sulle facoltà intellettive.

Gli studi calusiani sulla ragione, e in particolar modo sul rapporto tra ragione e virtù, sono inseriti nelle opere dedicate alla felicità, tema particolarmente caro all’abate, che si impegnò nell’indagine di questo complesso concetto dalla gioventù fino all’estrema vecchiaia: è possibile, infatti, seguire l’evoluzione della riflessione del Caluso sulla felicità dalle lettere al nipote degli anni Sessanta del Settecento fino al *Della felicità de’ governati*, scritto nell’ottobre del 1813<sup>3</sup>. Il tema della felicità pervade tutta la produzione dell’autore; esso non è affrontato solo negli scritti filosofici, nelle lettere intime ad amici e parenti e nelle poesie, ma si ritrova anche nei trattati didattici e in alcune opere erudite, perché il Caluso era convinto che il fine di ogni studio fosse la felicità, la quale poteva essere conquistata solo attraverso una profonda passione per le lettere e per le scienze.

L’indagine sulla felicità porta inevitabilmente il Caluso a “scontrarsi” con lo studio della ragione. Secondo l’abate, la ragione ha un duplice ruolo: da un lato ci fornisce gli strumenti adatti a conquistare la felicità, dall’altro ci fa acquisire la coscienza di non avere sempre il dominio su ciò che accade. La consapevolezza porta alla rassegnazione, questa rassegnazione però aiuta sì a sopportare i casi della vita, ma non dona la felicità, come teorizzavano gli stoici<sup>4</sup>. Il Caluso pensa, quindi, che i poteri della ragione siano limitati; questa presa

aA

4

2. Si legga il seguente passo, tratto da una lettera del Foscolo alla Contessa d’Albany del 1813: «e io lasciai l’ordine ch’ella, e il pittore egregio, e l’ottimista abate di Caluso avessero l’edizione in carta velina» (U. Foscolo, *Epistolario*, a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1956, IV, p. 317). Questo appellativo si riferisce, ovviamente, alla più famosa composizione dell’abate, il poemetto in terza rima *La Ragione felice*, composto a Firenze nel 1779, come precisa l’abate stesso nell’introduzione alla raccolta *Versi italiani* (Euforbo Melesigenio, *Versi italiani di Tommaso Valperga Caluso fra gli Arcadi Euforbo Melesigenio*, Torino, Barberis, 1807).

3. L’inedito *Della felicità de’ governati*, ritrovato presso l’Archivio Peyron della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (ms segnato 287, II), è ora pubblicato in M. Contini, *La felicità* cit., pp. 157-194.

4. A proposito del concetto calusiano di rassegnazione, si legga il seguente passo, tratto dalla lettera alla Contessa d’Albany del 14 aprile 1808: «De’ cardinali Doria lodo la rassegnazione, virtù troppo necessaria alla felicità, o per parlare più esattamente a scemare l’infelicità nostra, onde io ne fo uno de’ punti precipui della

di coscienza però non lo porta a meditare sul fatto che la felicità possa essere disgiunta dalla ragione, egli infatti, se da un lato ammette che anche il più saggio tra gli uomini è vittima della sofferenza («né sognai che ad uom concesso / Viver fosse ognor lieto, o ne' tormenti / Sdegnarò dir misero il Saggio stesso»)<sup>5</sup>, dall'altro non arriva a constatare, come avevano fatto, per esempio, Diderot e Voltaire, che spesso nella vita reale gli uomini privi di ragione e di virtù sono felici<sup>6</sup>.

La ragione ha anche il fondamentale compito di dominare le passioni: il Caluso ripropone la celebre esortazione platonica alla misura, ripresa da molti autori, tra i quali Rousseau, che in più luoghi sottolineò come la ragione avesse la funzione di equilibrare i moti violenti dell'animo. L'abate era convinto che i sentimenti estremi causassero soltanto sofferenza; egli non invitava certo ad anestetizzare gli affetti, anzi pensava che non vi fosse nulla di peggio che una vita senza passioni ed emozioni («Che un dolce pianto è più felice molto / Non delle noie sol, ma dell'inerte / Ghiaccio d'un cor, cui ogni affetto è tolto»)<sup>7</sup>, ma credeva che la morbosità fosse una pericolosa malattia. Nella *Ragione felice* egli porta l'esempio della follia amorosa di Polifemo per Galatea: il poeta descrive la corruzione mentale e fisica del ciclope, consumato dal desiderio ed incapace di dominarsi («Odil che fischia, livido qual angue / Le spumeggianti labbra, e l'occhio in foco / Vedil cerchiato di vermiglio sangue»)<sup>8</sup>. L'autore crede che solo «i casti amori», congiunti a «l'arti e gli studi», possano regalare la felicità; questo riferimento all'amore platonico è un omaggio alla principessa di Carignano, dedicataria del poemetto, che aveva teorizzato come la felicità si fondasse sulla rinuncia alla passione sia nel saggio

mia filosofia, d'acquetarsi alla necessità» (L.G. Pélissier, *Le portefeuille de la comtesse d'Albany*, Paris, Fontemoing, 1902, pp. 14-15).

5. Euforbo Melesigenio, *Versi italiani* cit., p. 38.

6. Diderot aveva constatato che nella pratica quotidiana si incontravano uomini felici, pur essendo tutt'altro che virtuosi, e lo stesso ragionamento era stato presentato da Voltaire a proposito della razionalità.

7. Euforbo Melesigenio, *Versi italiani* cit., p. 22. Il fatto che le passioni fossero necessarie all'uomo per sfuggire la noia era stato sottolineato con forza dall'abate Du Bos nel primo capitolo delle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1718), opera che eserciterà una grande influenza sull'estetica settecentesca. In questi versi il Caluso non fa riferimento alla noia, ma descrive uno stato d'animo ancora peggiore: l'apatia.

8. Id., *Versi italiani* cit., p. 33.

filosofico inedito *Sur l'amour platonique*<sup>9</sup> sia nei due romanzi, anch'essi inediti, *L'Amour vaincu* e *Les nouveaux malheurs de l'amour*<sup>10</sup>.

La follia amorosa non è l'unica passione condannata dall'abate, egli infatti deplora ogni sentimento capace di far perdere il controllo delle proprie azioni. Nel poemetto *La Tigrina o sia la Gatta di S. E. la madre donna Emilia*<sup>11</sup>, composto a Napoli nel settembre del 1768, egli descrive le funeste conseguenze della gelosia, mentre nei *Varia Philosophica*, scritti tra il 1776 e il 1794, presenta l'esempio della vendetta:

Onde sono le passioni uno scaldamento di fantasia, una specie di pazzia, che perverte il giudizio, e ne fa credere che in quella tal cosa passionatamente voluta vi sia per noi un bene, un piacere, una soddisfazione che veramente non vi è né la ragione per tanto ve la può trovare. Tale è per esempio la vendetta<sup>12</sup>.

Il Caluso si dedicò allo studio dei limiti della ragione in una serie di scritti e appunti su fatti di sangue; nell'articolo *Di Livia Colonna*<sup>13</sup>, per esempio, ricostruisce la tragica fine della nobildonna romana basandosi sulla raccolta di poesie *Rime di diversi autori, in vita, e in morte dell'ill. s. Livia Colonna*<sup>14</sup> («Da parecchi versi per la di lei morte si ritrae che in aprile del 1554 al più tardi, e certamente non prima del 1550, fu Livia trucidata barbaramente»<sup>15</sup>). Quest'opera comprende numerosi componimenti dedicati a Livia Colonna, scritti da trentuno poeti, tra i quali anche il Caro e il Della Casa.

Nell'articolo il Caluso sottolinea che la raccolta, non essendo dotata né di prefazione né di note, non permette di

9. Il manoscritto è conservato presso la Biblioteca Reale di Torino (ms Varia 176, 4).

10. I manoscritti di *L'Amour vaincu* (ms Varia 176 1/2, s.1, b. 14) e di *Les aventures du Marquis de Belmont écrites par lui même ou les nouveaux malheurs de l'amour* (ms Varia 176 1/2, s.2, b. 16) sono conservati presso la Biblioteca Reale di Torino.

11. Euforbo Melesigenio, *Versi italiani* cit., pp. 213-247.

12. L'inedito *Varia Philosophica*, ritrovato presso l'Archivio Peyron della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (ms segnato 286, 4), è riprodotto in M. Contini, *Nuove ricerche sull'attività letteraria di Tommaso Valperga di Caluso*, tesi di dottorato, tutor Enrico Mattioda, Torino, Università degli Studi, a. a. 2010-11, II, pp. 218-229.

13. T. Valperga di Caluso, *Di Livia Colonna del cittadino Tommaso Valperga*, in *Mémoires de l'Académie des sciences littérature et beaux-arts de Turin*, X-XI, Torino, Imprimerie des sciences et des arts, 1803-1804, pp. 247-257.

14. La raccolta fu pubblicata a Roma da Antonio Barre nel 1555.

15. Id, *Di Livia Colonna* cit., p. 251.

contestualizzare i fatti ai quali si allude nelle rime<sup>16</sup>, ma aggiunge che, vista la notorietà del casato di Livia, non gli è stato difficile identificare la donna e reperire informazioni in merito alla sua vita<sup>17</sup>: Livia nacque prima del 1522 da Marcantonio Colonna e Lucrezia della Rovere; nel 1539 fu rapita da Marzio Colonna duca di Zagarolo, che in questo modo riuscì a sposare la bellissima e ricchissima giovinetta; qualche anno dopo perse, e di lì a poco riacquistò, la vista<sup>18</sup>, nel 1551 rimase vedova. Dopo aver elargito queste informazioni, il Caluso passa a parlare del tema che lo ha maggiormente interessato:

Ma qui veniamo al punto, che ha stimolata la mia curiosità, e richiede più diligenti ricerche. Da parecchj versi per la di lei morte si ritrae che in aprile del 1554 al più tardi, e certamente non prima del 1550, fu Livia trucidata barbaramente<sup>19</sup>.

Egli deduce da alcune evidenti allusioni presenti nelle rime della raccolta che Livia fu uccisa dal proprio genero Pompeo Colonna, che aveva sposato la figlia Orinzia<sup>20</sup> poco tempo prima:

Rivolta la carta 87 delle mentovate rime si legge, che l'uccisore *l'empio ferro tinse nel proprio sangue*, e alla carta 113 si fa dire a Livia già ferita, *che fai figliuol crudele?* Pompeo suo genero aveva tratto il sangue dallo stesso casato, non che da Camillo suo padre, da Vittoria sua madre, anch'essa Colonna. E qual altro assassino, che un genero, poteva chia-

aA

7

16. Il Caluso in un brano del *Della certezza morale ed istorica* sottolinea come sia importante esaminare le notizie riferite dai poeti: «Diciamone adunque partitamente, vediamo prima qual sia l'esame del fatto per trarne i precetti per questa prima parte anche per la critica degli avvenimenti che ci siano tramandati dagli scrittori di qualche genere, e partitamente da' Poeti» (*Della certezza morale ed istorica*; Fondo Peyron; ms 286, 2).

17. L'abate cita le seguenti fonti: G.B. Adriani, *Istoria de' suoi tempi di Giouambatista Adriani gentilhuomo fiorentino. Divisa in libri ventidue*, Firenze, Giunti, 1583 e D. De Santis, *Columnensium procerum imagines, et memorias nonnullas hactenus in vnum redactas*, Roma, Bernabo, 1675.

18. Il Caluso ricorda che vari poeti avevano scritto «molte dolenti rime» su questo tema e cita un passo di un madrigale del Caro. Presso la Biblioteca Apostolica Vaticana è conservato il manoscritto *Composizioni latine et volgari di diversi eccellenti authori sovra gli occhi della Ill. Signora Livia Colonna* (ms Capponi 152).

19. T. Valperga di Caluso, *Di Livia Colonna* cit., p. 251.

20. L'abate fa una precisazione sul nome della figlia di Livia: "la figliuola della nostra Livia da Domenico Santi chiamata Orintia, Oritia, trovisi altrove chiamata Ortenzia" (*ivi*, p. 257).

marsi figliuolo da una donna giovine, che non avea prole maschile?<sup>21</sup>

Identificato l'assassino, il Caluso passa a esaminare i possibili moventi dell'omicidio: Pompeo fu spinto a uccidere la suocera dall'avidità, dall'ira o dal senso dell'onore.

L'autore sembra propendere per il primo movente: nelle rime, infatti, si legge che la nobildonna fu uccisa «sol per far ricco un uomo»<sup>22</sup>; l'abate riflette inoltre sul fatto che, con la morte di Livia, Orinzia avrebbe ereditato numerosi poteri, sui quali avrebbe poi messo le mani Pompeo, dato che «ognun sa quanto facilmente dell'aver della moglie sia più ch'essa padrone un marito fiero e imperioso»<sup>23</sup>.

Per quanto concerne invece il movente dell'ira, suggerito dal fatto che «la mano del parricida vien detta *forse di sangue ingorda più che di vero onor*»<sup>24</sup>, il Caluso non si profonde in ipotesi specifiche, ma si limita a osservare che i motivi di astio tra persone «che hanno a fare insieme» sono innumerevoli. Questo movente può essere collegato con quello dell'onore: la collera di Pompeo, infatti, potrebbe essere stata causata dalla scoperta o dal sospetto che la suocera si fosse sposata segretamente con un servo. L'autore trae questa idea da un verso del Dardano, nel quale si fa riferimento alla mano mozzata di Livia («E la recisa man, l'aperto lato»), l'abate immagina che Pompeo avesse mutilato la suocera per punirla d'aver concesso la propria mano a un servitore. Il Caluso riflette inoltre sul fatto che questo terzo movente può essere collegato anche col primo, dato che il matrimonio di Livia avrebbe ridotto l'eredità di Pompeo:

ogni matrimonio della suocera dovea spiacerli per lo pensiero che in conseguenza n'andrebbe ad altri gran parte di quello che aspettava dover dalla suocera, quando che fosse, venir a lui<sup>25</sup>.

L'interpretazione calusiana del verso del Dardano è criticata da Gian Ludovico Masetti Zannini nel saggio *Livia Colonna tra*

21. *Ivi*, p. 252.

22. *Ibid.*

23. *Ivi*, p. 253.

24. *Ivi*, p. 252.

25. *Ivi*, p. 254.

*storia e lettere*<sup>26</sup>, nel quale egli fa numerosi riferimenti al “cittadino” Tommaso Valperga di Caluso, che centosessant’anni prima, «imbastì su fragilissime basi la trama di un romanzetto che avrebbe potuto incontrare fortuna, come altri fatti di sangue del secolo XVI, presso fantasiosi lettori»<sup>27</sup>.

Il Masetti Zannini ricava dai documenti processuali<sup>28</sup>, trascritti in appendice al saggio, che Livia fu uccisa da due sicari assoldati da Pompeo, che non partecipò attivamente all’omicidio della suocera, ma si limitò ad assistere. I giudici stabilirono che il movente del crimine fu il denaro; nelle carte del processo e nel documento di condanna contro il mandante Pompeo Colonna e gli esecutori Paciacca di Terni e Filippo di Metelica, emesso il 16 marzo 1554<sup>29</sup>, non vi è alcun accenno né alla mutilazione della mano<sup>30</sup> né al matrimonio di Livia con un domestico. Lo studioso riflette inoltre sul fatto che nel XVI secolo difficilmente sarebbero stati scritti e pubblicati «tutti quegli elogi» su Livia, se quest’ultima avesse «abbandonato la castità vedovile per unirsi a un servitore»<sup>31</sup>. Egli quindi ritiene che il Caluso abbia mal inteso il verso del Dardano, che doveva invece essere interpretato in un altro modo: «dando a “mano” il senso di “fianco”, avremmo una plausibile spiegazione del sogno. Infatti Livia scopertosi il “lacerato petto” non poteva in tal guisa mostrare una “mano”, ma un fianco con una profonda lacerazione»<sup>32</sup>. Contro questa interpretazione polemica, giustamente, Domenico Chiodo, che difende le ragioni del Caluso: «le sue [dell’abate] capacità di lettura erano infinitamente superiori alle ‘ragionevoli’ supposizioni del nostro contemporaneo»<sup>33</sup>.

26. G. L. Masetti Zannini, *Livia Colonna tra storia e lettere (1522-1554)*, in *Studi offerti a Giovanni Incisa della Rocchetta*, Roma, Società romana di storia patria, 1973, pp. 293-321.

27. *Ivi*, p. 293.

28. Archivio di Stato di Roma, Tribunale del Governatore, Processi, sec. XVI, 19 (1554, gennaio 25).

29. I responsabili furono condannati grazie alle deposizioni di testimoni oculari.

30. La testimone oculare Beatrice di Petrella, per esempio, dichiarò che Livia fu ferita due volte alla gola e molteplici volte ai fianchi, ma non fece alcun riferimento alla mutilazione di arti.

31. *Ivi*, p. 309.

32. *Ivi*, p. 310.

33. D. Chiodo, *Di alcune curiose chiose a un esemplare delle “Rime” di Gandolfo Porrino custodito nel Fondo Cian*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXX, 2003, pp. 92-95.



Anche ai tempi del Caluso era stata sollevata una critica alla ricostruzione dell'abate; nel manoscritto inedito *Di Livia Colonna del cittadino Tommaso Valperga-Caluso: Osservazioni del Cit. Tommaso Verani Ex-agostiniano*<sup>34</sup>, conservato presso il Castello di Masino (ms 399), il Verani<sup>35</sup> dichiarava di non fidarsi delle parole dei poeti della raccolta, perché: «la maggior parte di essi soggiornavano lontano dalla Capitale del Mondo Cattolico e perciò soggetti a ricevere da' loro corrispondenti varie o false o almen dubbiose relazioni»<sup>36</sup>.

Egli spiegava diversamente il significato dei versi citati dal Caluso e in questo modo metteva in discussione sia la colpevolezza di Pompeo<sup>37</sup> sia l'interpretazione del verso del Dardano:

Altrettanta fede merita il sogno del Dardano, a cui non comparve Livia con la *recisa man*, l'*aperto lato*, sembrandomi assai più probabile che al primo colpo ella cercasse di ripararsi colla mano, ed anche al secondo, onde la mano venisse gravemente ferita, ma non recisa<sup>38</sup>.

10 La spiegazione del Caluso aveva invece persuaso il Vice Bibliotecario di Mantova Ferdinando Negri, che in una lettera inedita dell'aprile del 1815 scrisse al Napione di aver trovato un epigramma latino che confermava le ipotesi del Caluso<sup>39</sup>;

aA

34. L'opera (mm 198x285) è scritta con inchiostro nero e grafia minuta su 5 carte scritte sia sul *recto* sia sul *verso*, a parte l'ultima, scritta solo sul *recto*.

35. È bene precisare che il Verani si rivolge a un anonimo amico che gli aveva chiesto di commentare il saggio del Caluso. Probabilmente questo anonimo amico aveva poi consegnato all'abate lo scritto del Verani.

36. *Di Livia Colonna del cittadino Tommaso Valperga-Caluso: Osservazioni del Cit. Tommaso Verani Ex-agostiniano* (Fondo Masino; ms 399).

37. Scrive il Verani: «Quanto a Pompeo Colonna, che egli fosse il barbaro uccisore di Livia, non vi è altro documento, ch'io sappia, se non la semplice osservazione del Sansovino, di cui non possiamo fidarci, poiché non Livia, ma Lucia *donna di Marzio Colonna, la quale fu morta da Pompeo suo genero*. Quindi è che non so indurmi a credere Pompeo capace di sì orrido fatto, e molto meno per un vile interesse o di eredità o di dote o di qualunque altro motivo o di odio e vendetta a noi ignoto». Egli in un passo successivo sottolineava anche che Livia chiamò "figliuolo" il proprio uccisore non perché era suo genero, ma per intenerirlo e indurlo a desistere dal gesto delittuoso (*ibid.*).

38. *Ibid.*

39. L'articolo di lettera è conservato presso gli *Annali calusiani* della Biblioteca Reale di Torino (ms St. Patria 689). Non si tratta della lettera originale del Negri al Napione, ma di una copia dello stesso Napione, che, su richiesta del Balbo, trascrisse la parte della lettera che riguardava il Caluso.

nel componimento però non vi è un riferimento esplicito alla mutilazione della mano.

Il Caluso si occupò anche di un altro fatto di cronaca nera dai risvolti torbidi e brutali: l'assassinio di una contessa da parte di un ufficiale francese<sup>40</sup>. Presso il Fondo Peyron sono conservati due documenti, scritti da mani diverse<sup>41</sup>, concernenti la vicenda del delitto della Contessa Aureli della Torricella; le prime due carte contengono una raccolta di cinque testimonianze intorno a Monsù, ovvero Monsieur, Bresse («Memorie intorno Monsù Bresse che li 3 Maggio 1747 uccise la Contessa Aureli della Torricella, nata Colli, famiglia patrizia della Presente Città di Cherasco»), mentre le successive quattro carte contengono un racconto particolareggiato dei fatti.

La vicenda esposta nel secondo documento è la seguente: l'ufficiale francese Monsieur Bresse<sup>42</sup> è follemente innamorato della Contessa Aureli della Torricella che però, pur apprezzando la sua compagnia, non vuole concedersi all'amico. Dopo un anno di incessanti nonché vani corteggiamenti, domenica 3 maggio 1747, Monsieur Bresse sale a casa della donna e, approfittando di un momento di intimità, tenta per l'ennesima volta di sedurla; la Contessa Aureli però si nega in modo risoluto e la fermezza del suo rifiuto umilia a tal punto il Bresse da farlo cadere in preda a un *raptus* omicida: egli brandisce la spada e sferra sei colpi nel petto della donna. La vittima, nel tentativo di difendersi, si taglia di netto un dito della mano e il suo disperato schermirsi eccita ancor più il furore sadico del Bresse, che la colpisce sul volto con pugni e con l'elsa della spada. Finito il massacro, l'assassino chiude

aA

11

40. Il caso dell'assassinio della Contessa Aureli aveva interessato anche A. Ferrero Ponziglione, che nell'adunanza della Patria Società letteraria del 20 maggio 1790 propose la composizione di una novella su questo argomento (C. Calcaterra, *Le adunanze della 'Patria Società Letteraria'*, Torino, SEI, 1943, p. 250). Il Caluso non era presente a questa adunanza, in quanto entrerà nella Filopatria solo il 20 dicembre 1792; sappiamo però che egli intervenne a qualche assemblea anche prima di questa data e che intrattenne stretti rapporti coi Filopatridi. Probabilmente quindi l'abate si interessò alla vicenda di Monsù Bresse grazie a qualche conversazione con gli amici e colleghi torinesi.

41. Il manoscritto (ms 279, III, 3) è vergato su 6 carte (mm 211x305), compilate sia sul *recto* sia sul *verso*: le prime due sono scritte da una mano, mentre le altre 4 da un'altra. Entrambe le grafie non sono riconducibili a quella del Caluso.

42. Il narratore formula varie ipotesi sulle origini del Bresse che, a seconda dei diversi indizi, può essere identificato con un ugonotto, un massone o un ex chierico.

la porta a chiave e torna a casa, dove, colto dal rimorso e dall'orrore delle proprie azioni, si toglie la vita con un colpo di baionetta in mezzo agli occhi. La Contessa intanto, non ancora sopraffatta dalla morte, striscia in un lago di sangue e tenta di alzarsi aggrappandosi alla tappezzeria, che cede per il peso del corpo e fa ricadere a terra la donna ormai agonizzante. L'Aureli viene ritrovata qualche ora dopo col volto tumefatto, il petto squarciato dalle ferite e un orecchio aperto in due. Più tardi viene rinvenuto anche il cadavere del Bresse, che dopo essere stato conservato tre giorni nella sabbia, viene seppellito, secondo un ordine giunto da Torino, come si farebbe con «dei cani o degli asini morti». Il racconto si conclude con una tirata moraleggiante contro la pratica del cicisbeismo, ormai diffusasi anche presso le «petecchie di Cherasco» che fanno carte false per procurarsi un «damerino»<sup>43</sup>.

Il Caluso scrisse alcune considerazioni in merito al secondo documento del manoscritto<sup>44</sup>:

Questa non è relazione, ma novella, a imitazione di quelle del Boccaccio, benché non molto felicemente lavorata. Le ultime parole sono d'un impostore, che le ha aggiunte a disegno di far credere che fosse questo un ragguglio fatto a un Cardinale. Ma oltre che vi stanno appiccate collo sputo, e non sono dello stile del rimanente, non si confanno in modo alcuno col titolo e cominciamento. Senza dubbio l'autore finì ove ha posta la stelletta. È qui del rimanente questa novella molto mal concia del suo copista<sup>45</sup>.

L'abate quindi commenta il manoscritto da due diversi punti di vista: da un lato dimostra la falsità delle dichiarazioni che chiudono il racconto e dall'altro critica i contenuti e lo stile della narrazione. Per quanto concerne il primo aspetto, il Caluso fa riferimento all'ultima frase del testo, scritta dopo un asterisco: «E con questa scrizione sonomi ingegnato di

43. Sotto il racconto si legge la seguente nota: «La presente Relazione fu trovata tra i Scritti dell'allora profess. di Retorica D. Castellani, ed è questa in data dei 12 Maggio 1747, 9 giorni dopo l'avvenimento». Annotazione scritta dalla stessa mano che aveva compilato il primo dei due documenti (*Memoria intorno a Monsù Bresse*, Fondo Peyron 279, III, 3).

44. Il commento del Caluso si trova nella parte inferiore del *recto* dell'ultima carta. È da segnalare inoltre che nel *verso* dell'ultima carta si leggono alcune prove di firma del Caluso.

45. *Ibid.*

contentare l'eminenza vostra, alla quale contarlo profondissime riverenze divotamente mi raccomando»<sup>46</sup>.

Le argomentazioni addotte dall'abate per smascherare la contraffazione sono convincenti: lo stile dell'ultima frase non si sposa con quello del racconto e anche il contenuto di questa presunta aggiunta è svincolato dalle altre parti del testo. La nostra analisi grafologica ha stabilito che l'ultima frase fu scritta dalla stessa mano del resto del testo; questo dimostra che il documento posseduto dal Caluso non è l'originale, ma è una trascrizione realizzata da un copista inesperto, che non si era accorto della falsificazione. Per quanto riguarda invece il secondo aspetto, l'abate sottolinea che il testo del secondo documento non possiede né lo stile né la struttura di un resoconto rigoroso e oggettivo, ma somiglia a una novella di poco valore<sup>47</sup>. Questo giudizio è dovuto allo stile lambiccato e ridondante del narratore, che in diversi punti cade nel comico involontario.

Questo caso di omicidio-suicidio avvenuto nella provincia cuneese del Settecento stimolò la curiosità del Caluso, che, come abbiamo visto, si era già interessato al delitto di Livia Colonna. Molti sono i punti di contatto tra i due fatti di cronaca: in entrambi i casi si ha una bellissima nobildonna massacrata e mutilata (a Livia, secondo la ricostruzione dell'abate, viene tagliata la mano, mentre alla Contessa vengono recisi un dito e parte di un orecchio) da una persona apparentemente fidata e intima (Livia è trucidata dal genero, mentre la Contessa è uccisa dal proprio cavalier servente).

Il Caluso si era interessato anche a un terzo caso riguardante una bella e sfortunata vittima di un efferato omicidio dalle conseguenze raccapriccianti: il sonetto *Agnese io son, che in freddo marmo, e spenta dei Versi italiani*, infatti, è dedicato a Inês de Castro, che, come ricorda l'abate nell'intestazione, fu «fatta uccidere nel 1355 da Alfonso VI re di Portogallo, perché sposa di Pietro suo figlio, poi successore, che nel 1361 la fece

46. *Ibid.*

47. Lo scritto ricalca la struttura tipica della novella; il racconto infatti è preceduto da un breve riassunto: «Un'ufficiale di Francia ama una Donna Piemontese per lo spazio di più di un anno, e perché da lei gli è vietato il venir ad ottenere qualche suo fine poco onesto, la uccide, e ultimamente pentito di tanta atrocità usata, da se medesimo si dà la morte» (*ibid.*).

dissotterrare e coronare»<sup>48</sup>. Le notizie indicate dall'autore sono corrette: Inês de Castro fu l'amante del principe Pietro di Portogallo dal 1340 al 7 gennaio del 1355, giorno nel quale fu pugnalata barbaramente di fronte ai propri figlioletti da due sicari mandati dal re Alfonso VI, che era stato indotto ad autorizzare questo gesto sanguinoso da tre consiglieri, preoccupati dalla crescente prepotenza dei fratelli della donna, che si erano conquistati la fiducia e l'appoggio del principe. Pedro perdette il senno per lo *shock* e, raggruppate alcune milizie, mosse guerra contro il proprio padre, con il quale stipulò una tregua solo grazie all'intercessione della madre. Una volta divenuto re, Pedro diede sfogo alle proprie vendette e ai propri deliri: condannò a morte due dei consiglieri del padre, ai quali venne strappato il cuore di fronte ai cortigiani e ai militari d'alto rango, costretti ad assistere a questa atroce punizione, e fece disseppellire e ricomporre il cadavere di Inês, affinché la salma della propria amata fosse incoronata dal vescovo "regina di Portogallo". Questo fatto sanguinoso ispirò molti autori, primo tra tutti Camões, che cantò le lacrime di Inês nei *Lusiadi*; nel Settecento e nell'Ottocento la dolorosa vicenda di Inês ebbe ampia fortuna sia nel mondo del teatro musicale<sup>49</sup> sia in ambito tragico<sup>50</sup>.

Nel sonetto calusiano, Inês ricorda la propria triste vicenda terrena e la propria incoronazione *post mortem* e sottolinea la crudeltà del re e l'efferatezza dell'omicidio:

Agnese io son, che in freddo marmo, e spenta  
Ebbi scettro e corona, in vita affanni;  
Benché pur di pensar foss'io contenta  
Fra gli opposti furor di due tiranni.

Amando me, cagion de' nostri danni  
L'un, di me privo Re crudel diventa;  
Sdegnando, credé l'altro i miei verd'anni  
Ragion di Re troncar con man cruenta.

48. T. Valperga di Caluso, *Versi italiani* cit., p. 83.

49. Si veda a questo proposito D. Goldin Folena, *Inês de Castro e il melodramma italiano: un incontro obbligato*, in *Inês de Castro: studi*, a cura di P. Botta, Ravenna, Longo, 1999, p. 230.

50. Si ricordi, per esempio, l'*Inês de Castro* di Antoine Houdar de La Motte (1723), che ebbe uno straordinario successo di pubblico e venne tradotta dall'Albergati nel 1768 (F. Albergati Capacelli - A. Paradisi, *Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi tradotte in verso sciolto italiano*, vol. III, Liegi ma Modena, 1768).

Ahi suocero spietato! e in che t'offese  
Beltà modesta, umil, se de' suoi rai  
Perdutamente il tuo figliuol s'accese?

Io vinta, mal mio grado il riamai.  
E se incolpi Imeneo, che a noi discese,  
Mio bel fallo sarà che non peccai.<sup>51</sup>

Il Caluso si dilungò nella descrizione di un macabro fatto di cronaca anche nella lettera al nipote Giovanni Alessandro Valperga marchese di Albery del 24 maggio 1775, nella quale viene narrato l'agghiacciante suicidio del giovane professore torinese Don Casasopra, che, caduto in un profondissima depressione, si era tolto la vita nella notte tra il 20 e il 21 maggio del 1775:

si trovò il letto imbrattato copiosamente di sangue ed egli con un laccio al collo, soffocato presso a una scanzia, ed era lacerato di colpi di temperino, che alcuni dicono giungere al numero di vent'otto. Se ne poté conchiudere che egli cominciò per tentar d'uccidersi sul letto con volersi tagliare i polsi alle mani e alle tempia e poi si diè tre colpi di punta verso il cuore, e tardando forse la morte, o che immediatamente egli siasi anche a ciò trasportato, egli passò a impicarsi. La cagione si può credere una frenesia nata di malinconia e d'accension di sangue<sup>52</sup>.

aA

15

Se indaghiamo in modo approfondito i quattro casi che attirarono la curiosità dell'abate, ci accorgiamo subito che l'elemento che li accomuna è la brutalizzazione del corpo. Livia e la Contessa Aureli non sono semplicemente uccise con violenza; i loro corpi sono massacrati in modo gratuito, perché la maggior parte delle ferite inferte non sono funzionali alla morte delle donne, ma sono frutto della rabbia e del sadismo degli assassini (la criminologia contemporanea cataloga questi atti come *overkilling*, considerandoli una importante aggravante in sede processuale). In questo modo gli omicidi privano le donne non solo della vita, ma anche della bellezza e, quel che è peggio, della dignità: lo

51. T. Valperga di Caluso, *Versi italiani* cit., p. 83.

52. M. Cipriani, *Le lettere inedite dell'abate Tommaso Valperga di Caluso al nipote Giovanni Alessandro Valperga marchese di Albery conservate nei fondi del castello di Masino*, tesi di laurea, relatore Marco Cerruti, Torino, Università degli Studi, a.a. 2001-2002, pp. 101-102.

spettacolo che si apre a coloro che trovano i cadaveri infatti è indecente. L'insistere sull'avvenenza delle due donne quindi è funzionale per creare il contrasto tra ante e post *flagitium*; il potere deturpante della follia colpisce la sensibilità del lettore, che inevitabilmente resta più impressionato di fronte al corpo straziato di due belle e giovani donne rispetto a quello, per esempio, di uomini adulti. L'assassino di Livia – anzi, stando alle carte processuali, i due killer assoldati da Pompeo – mutila la donna per lanciare un messaggio, mentre il Bresse stacca un dito e parte di un orecchio alla Contessa perché non sa dominare la propria furia. Tanto i primi quanto il secondo non portano con loro le parti mozzate per farne un trofeo o una macabra reliquia, perché non sono mitomani o psicopatici, i primi, infatti, lavorano “su commissione”, mentre il secondo agisce in preda a un *raptus*.

Nel terzo caso, quello di Inês, si assiste a un ribaltamento di prospettiva: all'amputazione si sostituisce la ricomposizione del cadavere; opposto è anche il tipo di follia che provoca il “gesto”, si passa dal furore omicida al furore amoroso, che sembra essere ancora più sconcertante. Anche in questo caso il contrasto tra la «beltà onesta, umil» di Inês e la sua salma ricomposta – o meglio quello che resta della sua salma dopo oltre due anni di decomposizione – è molto forte; l'incapacità di dominare il desiderio di vedere riconosciuto il ruolo di regina all'amatissima defunta porta Pedro a spalancarne la bara (la cui chiusura, ci insegnano gli antropologi, segna «la fine di ogni possibilità di intervento sociale, culturale e affettivo sul corpo»)<sup>53</sup> e a plasmare una creatura mostruosa.

Nel quarto caso è l'accumulo verticale di violenze autoinflitte a creare ribrezzo: la mente allo stesso tempo si serve del corpo e lotta contro esso, che da un lato si fa strumento di tortura e dall'altro si ribella, resistendo alla morte il più possibile. Ciò che sconvolge è la frenetica impazienza del Casasopra, che desidera a tal punto annullare la propria esistenza da suicidarsi, potremmo dire, tre volte contemporaneamente. L'abate quindi osserva una terza tipologia di follia, quella suicida.

53. A. Favole, *Resti di umanità: vita sociale del corpo dopo la morte*, Bari, Laterza, 2008, p. 37.

Il Caluso si concentra tanto sul corpo mutilato delle vittime quanto sul corpo mutilante dei carnefici, che possono trasformarsi a loro volta in vittime di se stessi; in Don Casasopra carnefice e vittima coesistono, mentre il Bresse, spinto dal rimorso, decide di togliersi la vita in modo razionale, per quanto è possibile, contrariamente al professore torinese che cede invece alla «frenesia».

Negli occhi del Caluso è assente la pietà cristiana, non perché egli fosse insensibile alle sciagure, ma perché l'interesse che lo spinge a osservare questi fatti di sangue è di tipo scientifico; egli, in generale nei suoi scritti filosofici, evita di introdurre considerazioni di carattere teologico o semplicemente religioso, perché non sente l'esigenza, provata da molti suoi contemporanei, di conciliare il cristianesimo con la filosofia dei lumi o con le correnti filosofiche antiche, i concetti di virtù o di colpa vanno intesi sempre in senso laico. Lo sguardo scientifico è evidente, per esempio, nella descrizione del terrificante suicidio del professore torinese. L'abate non spende parole di pietà per il Casasopra, ma presenta subito le proprie ipotesi in merito alle cause di un gesto così estremo: egli suppone che la follia suicida sia stata scatenata dalla combinazione di una causa psicologica («malinconia») e una organica («accension di sangue»). Senza la sentenza scientifica finale, la descrizione del suicidio del Casasopra potrebbe avere anche un che di farsesco (un farsesco funereo, ma pur sempre farsesco): l'immagine di un uomo che con ventotto coltellate e i polsi tagliati tenta di impiccarsi però non fa sorridere cinicamente, perché il Caluso descrive il tutto come un caso clinico e non come una scena, mi si passi il termine, *splatter*, anzi *comic splatter*.

L'abate non sovrappone la *fiction* agli oggetti della propria riflessione filosofica. La componente orrorifica, per esempio, è molto presente nel *Masino*, poemetto popolato da mostri, diavoli, folletti malvagi e morti resuscitati; questo testimonia che egli non fu immune all'influenza dell'Arcadia lugubre, ma tutto ciò non ha nulla a che vedere con i quattro casi dei quali ci stiamo occupando, che non sono trattati come storie, come racconti, ma come fatti di cronaca, recente o lontana, da esaminare. La terrificante incoronazione di Inês è sviluppata sì in un sonetto, ma la prefazione in prosa che illustra la vicenda storica testimonia che l'autore aveva com-



più studi approfonditi sull'episodio, forse durante il suo soggiorno lusitano<sup>54</sup>.

Il corpo smembrato viene “osservato” non con compiacimento morboso, ma con l'occhio attento del filosofo, che, studiando il potere della ragione, è costretto a indagarne anche i limiti e le ombre. Il Caluso in verità non censura in alcun modo i particolari più macabri delle vicende, come l'arto mozzato di Livia, la pozza di sangue nella quale striscia la Contessa, il foro in mezzo alle ciglia del Bresse (poi sotterrato come la carogna di un animale), lo scettro ricevuto da Inês «in freddo marmo», le ventotto ferite del Casasopra; questo sguardo fisso sui dettagli più agghiaccianti però non è fine a se stesso, ma serve a “toccare con mano” quanto orrore generi la follia. Così nella vicenda di Inês, ciò che disgusta maggiormente il lettore non è il ripugnante cadavere ricomposto, ma la pazzia di Pedro: insomma il mostro non è lo scheletro di Inês, ma Pedro stesso.

L'interesse per i fatti di sangue dimostra come sia fuorviante e falsa la rappresentazione del Caluso come saggio rintanato nel proprio rassicurante romitorio, dal quale contempla con indifferenza il mondo e le sue passioni; egli, al contrario, era attaccato alla “vita reale” (ne è una riprova il fatto che nelle sue opere preferisce sempre offrire esempi tangibili, senza abbandonarsi a teorie fumose o ad astratte elucubrazioni) ed era desideroso di studiare l'uomo “vero” – quello che, a volte, cede alla brutalità e alla follia più nera – e non l'uomo ideale. Il Caluso crede che ogni progresso sia possibile solo partendo dall'analisi di «ciò che esiste», egli non vuole proporre un modello utopistico di uomo perfetto, ma desidera ragionare concretamente sulla natura umana, sulle sue luci e sui suoi spettri.

54. Il Caluso visse a Lisbona dal febbraio 1770 al settembre 1773, ospite del fratello Carlo Francesco, ambasciatore in Portogallo e futuro viceré di Sardegna. In questo periodo venne a contatto con la cultura portoghese, spagnola e inglese e, come tutti sanno, conobbe e “iniziò alla poesia” l'amico Alfieri.

## «Le physique gouverne toujours le moral»<sup>1</sup>: l'influenza del corpo sulle idee e sul comportamento umano nell'ultimo Voltaire

Debora Sicco

aA

1. *Il corpo malato: occasione e stimolo della riflessione sui rapporti tra physique e moral*<sup>1</sup>

«L'estomac gouverne la cervelle»<sup>2</sup>: questa perentoria affermazione, inserita da Voltaire all'interno di un componimento poetico dedicato alla nipote Marie-Louise Denis, attesta già con esemplare efficacia la sua opinione in merito alla possibile influenza della componente fisica dell'essere umano su quella intellettuale: tale influenza esiste, ed è tutt'altro che trascurabile. Questo verso può pertanto essere considerato, più che una semplice *boutade*, il riflesso di una profonda persuasione, al cui formarsi e radicarsi ha indubbiamente contribuito in misura notevole la personale esperienza dell'autore, costretto a confrontarsi durante l'intera sua esistenza con numerosi problemi di salute, per lo più riconducibili a un cattivo funzionamento dell'apparato digerente<sup>3</sup>. La malattia,

19

1. Voltaire, *Femme*, in *Questions sur l'Encyclopédie*, in *Œuvres complètes*, Oxford, Voltaire Foundation (d'ora in avanti, *O.C.*), 2010, vol. XLI, p. 346.

2. Voltaire, *La vie de Paris et de Versailles*, in *O.C.*, 1994, vol. XXXIB, p. 283, v. 74. Il componimento, scritto all'inizio del 1749, fu pubblicato per la prima volta nel marzo 1751.

3. A partire da un'accurata ed esaustiva esplorazione della corrispondenza di Voltaire, dove si trovano autodiagnosi mirabilmente precise e consapevoli, J. Bréhant e R. Roche hanno individuato – o creduto di poter individuare – come

in effetti, costringe a rivolgere la propria attenzione al corpo, che a causa sua viene percepito come ostacolo alla realizzazione di sé e dei propri progetti, e diventa effettivamente tale. Come riporta la voce *Maladie* dell'*Encyclopédie*, essa è «la vie physique dans un état d'imperfection», ovvero «une disposition vicieuse, un empêchement du corps ou de quelqu'un de ses organes, qui cause une lésion plus ou moins sensible, dans l'exercice d'une ou de plusieurs fonctions de la vie saine, ou même en fait cesser absolument quelqu'une, toutes même, excepté le mouvement du cœur»<sup>4</sup>.

Il corpo malato, senza dubbio, rappresenta per chi è costretto a sopportarlo un doloroso tormento e un gravoso impedimento: Voltaire, in virtù della propria esperienza personale, ha sempre avuto di questo una chiara consapevolezza. Già nel febbraio del 1729, dopo aver asserito che la malattia è la peggiore delle sventure, si lamentava con l'amico Thiriot dell'incolmabile divario fra il suo desiderio di vivere una vita piena e soddisfacente e la possibilità di farlo realmente: «être accablé de langueur des années entières, voir tous ses goûts s'anéantir, avoir encore assez de vie pour souhaiter d'en jouir et trop peu de force pour le faire, devenir inutile et insupportable à soy-même, mourir en détail: voilà ce que j'ay souffert et ce qui m'a été plus cruel que toutes les autres épreuves»<sup>5</sup>. Considerazioni analoghe si ritrovano spesso nella corrispondenza, da cui emerge con intensità il dramma di un continuo confronto con le *défaillances* di un corpo fragile e valetudinario, ulteriormente indebolito da uno stile di vita non proprio esemplare (moltissime ore di lavoro, poche di sonno, abitudini alimentari discutibili; in generale, «une vie pleine de stress»<sup>6</sup>).

Nelle lettere non si incontrano però solo patetiche apocalittiche lamentazioni, ma anche lucide e precise autodiagnosi, che denotano la non irrilevante competenza di Voltaire in

sua principale patologia un'enterocolite muco-membranosa. Cfr. *L'envers du roi Voltaire (Quatre-vingts ans de la vie d'un mourant)*, Paris, Nizet, 1989.

4. *Maladie*, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Stuttgart-Bad Canstatt, Fromann Holzboog, 1966-7 (ristampa in facsimile della prima edizione del 1751-80), vol. IX, p. 930.

5. Voltaire, lettera a N.-C. Thiriot, febbraio 1729, in *Correspondance*, a cura di T. Besterman, Paris, Gallimard, 1963-1993, vol. I, pp. 212-213.

6. L'espressione ricalca il titolo del primo capitolo del già citato volume di Bréhant e Roche.

materia di malattie e possibili rimedi, competenza acquisita grazie alla costante consultazione tanto di numerose opere mediche quanto dei migliori specialisti dell'epoca. Per quanto riguarda questi ultimi, fra i professionisti frequentati e consultati dal *philosophe*, il più celebre è forse Théodore Tronchin; non vanno però dimenticati Gervasi, al quale Voltaire nel 1723 ha dedicato un' *épître en vers*, attribuendogli il merito della sua insperata guarigione dal vaiolo, e Boerhaave, consultato a Leida nel 1737. Per quanto invece concerne i libri di medicina posseduti, letti e annotati da Voltaire, vanno qui ricordati almeno il trattato di Philippe Hecquet *De la digestion et des maladies d'estomac* (1712) e il *Mémoire sur la dysenterie* di La Mettrie, entrambi concernenti problematiche perennemente presenti alla sua attenzione. Egli stesso, inoltre, in una lettera indirizzata al chirurgo Jacques Bagieu<sup>7</sup> il primo aprile 1752, scrive di aver letto le opere, oltre che di Boerhaave, dell'«Ippocrate inglese» Thomas Sydenham e di un altro noto medico inglese, John Freind.

Grazie alle nozioni di medicina così acquisite, Voltaire era in grado non solo di formulare diagnosi, ma anche di venire in soccorso ad amici e conoscenti con validi e apprezzati consigli. Alcune volte l'iniziativa di esporre le proprie convinzioni in materia di malattie e dispensare all'interlocutore suggerimenti sui possibili rimedi è sua, altre il suo parere è espressamente richiesto. Ad esempio, a un certo momento, l'amica Madame du Deffand gli si rivolge per sapere che cosa pensa di una sostanza lassativa da lei regolarmente assunta, la cassia, ed egli indossa con prontezza – e, a quanto sembra, con un certo compiacimento – i panni dell'esperto, dimostrando di saper disquisire in modo perfettamente pertinente sulle proprietà e la diversa efficacia della cassia e del rabarbaro. D'altra parte, va detto che Voltaire aveva con questi purganti una notevole familiarità: chi ha avuto modo di vivergli accanto, anche per un breve periodo, ha potuto constatare, non senza un certo sconcerto, la sua propensione a fare assai spesso ricorso a purghe, che devono aver contribuito non poco a mettere ulteriormente sottosopra le sue già tormentate viscere. Egli stesso, in una lettera, esprime benissimo il carattere ossessivo di una consuetudine diventa-

7. Cfr. Voltaire, lettera a J. Bagieu del 1° aprile 1752, in *Correspondance* cit., vol. III, p. 647.

ta irrinunciabile esigenza: «à moi il faut plus de casse qu'au malade imaginaire... je ne peux vivre sans casse... La casse absorbe toutes mes idées»<sup>8</sup>.

«Le malade imaginaire», qui evocato dallo stesso Voltaire, è un altro personaggio in cui egli si immedesima assai volentieri, forse ancor più che in quello del medico; se, infatti, è fuori discussione che «il éprouva très tôt les désagréments d'une constitution délicate et il lui fallut adapter son quotidien aux fluctuations de son état de santé»<sup>9</sup>, è anche indubbia la sua ipocondria. Non solo egli tende ad esagerare l'entità dei suoi mali, ma addirittura si adira con chi pretende che le sue condizioni di salute siano buone, accusandolo di calunniarlo, un po' come se avesse finito per abituarsi a impersonare il ruolo del malato e non potesse più farne a meno. Degne di nota sono anche le schermaglie epistolari con Madame du Deffand a proposito della sua presunta cecità: Voltaire ha sofferto di oftalmia delle nevi, ma non può certo paragonarsi all'amica, realmente sprofondata nella notte della completa cecità. Eppure, ama insistere di avere i requisiti per essere annoverato tra i *Quinze-vingts*, atteggiamento in cui si coglie, accanto all'intenzione di divertire e consolare l'amica, la sua irresistibile inclinazione a ingigantire i propri mali e a commiserarsi, descrivendoli con toni apocalittici.

Ciò conferma la propensione di Voltaire a rendere amici e conoscenti partecipi delle sue condizioni fisiche: egli, in effetti, non ha mai lesinato le considerazioni sul suo stato di salute e, nel corso di tutta la sua vita ma soprattutto negli ultimi anni di Ferney, non si è precluso di avvalersi della malattia come pretesto per sottrarsi a seccature di vario genere. In ogni caso, se «Voltaire, invétéré dyspeptique, est littéralement assiégé par les préoccupations de sa fonction digérante, et il veut que cela se sache»<sup>10</sup>, in questo atteggiamento è anche possibile cogliere un tratto peculiare della sua epoca, in cui pare fosse tutt'altro che inusuale diffondersi in descrizioni, ai nostri occhi talvolta eccessivamente circostanziate, dei propri disturbi digestivi e delle loro conseguenze. Per quanto pos-

8. Voltaire, lettera a J.-R. Tronchin del 12 ottobre 1757, in *Correspondance* cit., vol. IV, p. 1117.

9. V. van Crugten-André, *Maladie*, in *Dictionnaire général de Voltaire*, a cura di R. Trousson - J. Vercauysse, Paris, Champion, 2003, p. 777.

10. J. Bréhant - R. Roche, *L'envers du roi Voltaire* cit., p. 123.

sa stupirci il fatto che in una società apparentemente tanto raffinata si parlasse abbondantemente e apertamente di certi disturbi – consuetudine che certi passi delle lettere di Montesquieu a Madame de Tencin o di Diderot a Sophie Volland attestano e confermano – le usanze cambiano: argomenti su cui oggi si preferisce sorvolare, potevano allora essere tranquillamente materia di conversazione. Tale disinvoltura si deve forse in parte alla considerevole diffusione che all'epoca avevano le coliche e le gastro-enteriti (infiammazioni dello stomaco e dell'intestino caratterizzate da vomito e diarrea): a causa della pessima qualità dell'acqua bevuta<sup>11</sup>, molti ne erano affetti. Non sorprende pertanto che Voltaire sottolinei in più occasioni la necessità di provvedere al miglioramento delle condizioni igieniche, né che, alla fine del *Précis du siècle de Louis XV*, fra coloro che hanno contribuito al progresso dello spirito umano in questo periodo, ricordi M. de Parcieur e M. Poissonnier, il primo per il metodo progettato al fine di dotare di acqua corrente le case parigine, il secondo per aver scoperto come rendere potabile l'acqua di mare. La qualità dell'acqua, e l'igiene in genere, sono molto importanti: Voltaire ne è consapevole e cerca di trasmettere anche agli altri questa consapevolezza, affinché inizino ad occuparsene seriamente. Questo però avverrà solo nel secolo successivo, quando finalmente si cercherà di organizzare in modo più razionale la distribuzione dell'acqua e, a seconda della sua provenienza, la si destinerà a usi diversi, in modo da scongiurare il rischio di diffusione di malattie come febbri, dissenteria e colera. Nell'Ottocento, in effetti, «le soin de propreté devient l'unique garantie de la santé publique, de la vitalité des forces d'expansion, de la vigueur de l'armée industrielle»<sup>12</sup>, anche se ci vorrà del tempo prima che i miglioramenti vagheggiati divengano concreti e capillari.

Resta il fatto che, per un certo periodo di tempo, le coliche sono state il male *à la mode*, come più tardi i vapori e più tardi ancora l'emicrania. Inoltre, quale che fosse all'epoca l'at-

11. «Toutes les eaux, des rivières et des puits, sont polluées. Celle qu'on boit fourmille de germes...»: J.-P. Peter, *Malades et maladies à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in J.-P. Dessaive et al., *Médecins, climat et épidémies à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris-La Haye, Mouton, 1972, p. 166.

12. J. Csergo, *Liberté, égalité, propreté. La morale de l'hygiène au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 20.

teggimento comune, è indiscutibile che «les répercussions du physique de Voltaire sur son moral sont apparentes»<sup>13</sup>: come egli stesso non esita a riconoscere apertamente in più occasioni, «sa vision du monde et ses humeurs varient au rythme de ses douleurs»<sup>14</sup>. Questi lo rendono di volta in volta irritabile o depresso e, soprattutto, gli rendono difficile, se non impossibile, lavorare (ed essere ridotto a non poter scrivere è indubbiamente il suo maggior timore). Egli sa pertanto per esperienza quanto le condizioni corporee incidano sull'umore e sulle concrete possibilità di agire dell'individuo: un attacco di febbre o un'indigestione possono inasprire o scoraggiare chi vi è soggetto e, logorandone le forze, possono sconvolgerne i progetti, costringendolo a un obbligato riposo. L'interesse da lui manifestato in diversi luoghi della sua opera per il corpo malato si radica proprio nell'acuta consapevolezza di quanto le conseguenze di qualsivoglia anomalia fisiologica, lungi dal limitarsi alla dimensione meramente fisica dell'essere umano, coinvolgano anche quella morale, condizionandola più o meno pesantemente.

Le ragioni che lo hanno indotto a rivolgere la sua attenzione soprattutto all'apparato digerente e alle sue disfunzioni sono presumibilmente da ricercarsi nella sua biografia: Voltaire, infatti, «è riuscito a vivere ricco e libero, ma non a digerire bene»<sup>15</sup>. Proprio a partire dalla constatazione dell'indomabile tirannia che uno stomaco capriccioso può esercitare sul suo sventurato possessore, egli arriva a stabilire una sorta di gerarchia delle funzioni fisiologiche, nell'ambito della quale il corretto esercizio della facoltà pensante presuppone il buon funzionamento dell'apparato digerente. Effettivamente, una cattiva digestione certo non favorisce lucidità e concentrazione; d'altronde, anche l'*Encyclopédie* riconosce a questa importante funzione organica – una fra le principali – «une influence générale et essentielle sur toute l'œconomie animale», ovvero su «l'ordre, le mécanisme, l'ensemble des fonctions et des mouvements qui entretien-

13. R. Pomeau, *Voltaire par lui-même*, Paris, Seuil, 1955, p. 85.

14. V. van Crugten-André, *Maladie* cit., p. 777.

15. C. Mervaud, *Voltaire à table*, Paris, Desjonquières, 1998, p. 128. Voltaire stesso nel 1756 aveva scritto al caro amico d'Argental: «je suis libre, indépendant, mais je ne digère point» (lettera del primo aprile 1756, in *Correspondance* cit., vol. IV, p. 736).

ment la vie des animaux, dont l'exercice parfait, universel, fait avec constance, alacrité et facilité, constitue l'état le plus florissant de santé, dont le moindre dérangement est par lui-même maladie, et dont l'entière cessation est l'extrême diamétralement opposé à la vie, c'est-à-dire la mort»<sup>16</sup>.

Se godere di buona salute è fondamentale per vivere davvero bene e realizzare appieno le proprie potenzialità e i propri progetti, il successo del processo digestivo è indispensabile per ragionare in modo appropriato; dal momento che «il faut toujours tenir le ventre libre, pour que la tête le soit», Voltaire può poi asserire, non senza un'amara nota di sarcasmo, che «notre âme immortelle a besoin de la garde-robe pour bien penser»<sup>17</sup>. Su tale connessione fra digestione, deiezione e idee egli ritornerà più volte, esaminandone le possibili varianti e facendone un'emblematica rappresentazione dell'incontestabile dipendenza del *moral* dal *physique*.

2. «Personne n'ignore que notre caractère et notre tour d'esprit dépendent absolument de la garde-robe»<sup>18</sup>

Di questa tesi, indubbiamente sconcertante e provocatoria, Voltaire si fa portavoce in un articolo delle *Questions sur l'Encyclopédie* intitolato *Ventres paresseux* (1772), nel quale si propone appunto di provare che esiste una connessione «très sensible entre les intestins de l'homme et nos passions, notre manière de penser, notre conduite»<sup>19</sup>. Eventuali anomalie nell'ambito di ordinarie funzioni fisiologiche come la digestione e l'espulsione delle feci possono determinare pericolose anomalie comportamentali; per esempio, un uomo afflitto da stitichezza è assai più incline a trasporti di collera rispetto a un suo simile immune da questo problema. È questo il caso, secondo Voltaire, del cardinale Richelieu, la cui sanguinaria crudeltà può essere spiegata facendo riferimento alle difficoltà di evacuazione provocate dalle sue emorroidi interne. All'illustrazione del problema e di ciò che può comportare

16. *Digestion*, in *Encyclopédie* cit., vol.4, p. 999; *Economie animale*, in *Encyclopédie*, vol. XI, p. 360.

17. Voltaire, lettera a Mme du Deffand del 7 agosto 1769, in *Correspondance* cit., vol. IX, p. 1027.

18. Voltaire, *Ventres paresseux*, in *Questions sur l'Encyclopédie*, in *Œuvres complètes*, a cura di L. Moland, Paris, Garnier, 1877-85, vol. XX (d'ora in avanti, M.xx), p. 554.

19. *Ibid.*, p. 555.



segue un'esortazione, perfettamente conseguente ancorché singolare: per evitare brutte sorprese, prima di farsi ricevere da qualcuno, per esempio da un ministro a cui ci si rivolge per chiedere un favore, è buona norma cercare di informarsi se la persona in questione *a le ventre libre*. Ne va dell'esito dell'impresa.

L'argomento viene ripreso e ulteriormente sviluppato due anni dopo, nell'articolo *Déjection*, il cui programmatico sottotitolo è *Excréments, leur rapport avec le corps de l'homme, avec ses idées et ses passions*. Voltaire esordisce presentando la digestione e la conseguente espulsione di escrementi come un'eloquente, innegabile testimonianza dei limiti della capacità umana di riprodurre l'opera della natura, adducendo a conferma della sua affermazione l'esempio dell'anatra artificiale di Vaucanson, il celebre costruttore di automi, da lui stesso entusiasticamente accostato a Prometeo nel sesto dei *Discours en vers sur l'homme*. Tale anatra, su cui d'Alembert si era soffermato alla voce *Automate* dell'*Encyclopédie*, era effettivamente in grado, oltre che di camminare, di ingerire del cibo attraverso il becco e poi di espellerlo, ma non di produrre delle vere deiezioni: utile per mettere in luce il meccanismo della digestione, non ne realizzava una vera e propria, finalizzata al nutrimento dell'animale. In ogni caso, Voltaire non entra nei dettagli del processo attraverso il quale il cibo ingerito è trasformato in chilo e, infine, in materia fecale, bensì si limita a sintetizzarne le tappe principali in un denso, conciso paragrafo. L'aspetto fisiologico, che si trova invece accuratamente analizzato alle voci *Digestion* e *Déjection* dell'*Encyclopédie*, per lui costituisce essenzialmente l'imprescindibile punto di partenza per una riflessione sulla condizione dell'uomo e sull'infondatezza delle sue arroganti pretese, riflessione che lo induce a prorompere in quest'esclamazione, densa di incredulo, amareggiato sarcasmo: «Toi l'image de Dieu! Et ton cœur et ton esprit dépendent d'une selle!»<sup>20</sup>

Indubbiamente, «pour Voltaire l'homme-machine est assujetti à ses intestins»<sup>21</sup>: mentre alla diarrea sono associate docilità e mancanza di coraggio, la stipsi è messa in relazione con la ferocia. Vista la spietata e sanguinaria violenza de-

20. Voltaire, *Déjection*, in *Questions sur l'Encyclopédie*, in *O.C.*, 2009, vol. XL, p. 358.

21. Nota alla voce *Déjection* cit., p. 356.

gli atti a cui una tormentosa e prolungata costipazione può condurre e a cui – secondo Voltaire – ha spesso condotto in passato, questo disturbo è considerato con maggiore apprensione di quello opposto: una forte predisposizione al crimine è infatti certo assai più grave della fiacchezza e della viltà che si accompagnano alla perdita di forze dovuta alla dissenteria. La posizione di Voltaire si allontana perciò in misura significativa da quella presentata nell'*Encyclopédie*, dove alla voce *Constipation* quest'affezione, descritta come non necessariamente patologica e comune presso certe categorie di persone (quelle anziane e quelle abituate a svolgere un'intensa attività fisica), è ritenuta oggetto di allarmismi spesso eccessivi e ingiustificati. Si riconosce che essa può talora accompagnarsi a manifestazioni di isteria o umore atrabiliare, ma ad essere considerata veramente preoccupante è piuttosto la dissenteria, causa di un progressivo indebolimento che può sfociare in una fatale estenuazione. Questo perché qui l'interesse è rivolto alle conseguenze prettamente fisiche delle anomalie relative alla defecazione – eletta a rilevante parametro di valutazione delle condizioni di salute dell'individuo – mentre Voltaire si concentra piuttosto sulle loro possibili conseguenze sul piano del carattere e del comportamento umano.

L'esposizione più brillante e memorabile della sua peculiare concezione dell'influsso del *physique* sul *moral* è affidata al chirurgo Sidrac ne *Les oreilles du comte de Chesterfield et le chapelain Goudman* (1775), uno degli ultimi racconti voltairiani, singolare *pot-pourri* all'interno del quale i dialoghi fra i personaggi sono occasione ed efficace espediente per accostare le più svariate tematiche. Costui, dopo aver asserito che il movente di tutte le azioni umane è la *chaise percée*, porta a sostegno della sua tesi una serie di prove tratte dalla storia, opportunamente reinterpretata alla luce di questa curiosa categoria esplicativa. La breve rassegna volta a dimostrare che «la constipation a produit parfois les scènes les plus sanglantes»<sup>22</sup> si apre con Oliver Cromwell – il quale avrebbe fatto decapitare il suo re dopo aver sofferto per otto giorni di costipazione – prosegue con Enrico III e si conclude con Carlo IX, la cui cronica stipsi è annoverata fra le cause principali del massacro della Saint-Barthélemy, ricorrente ossessione

22. Voltaire, *Les oreilles du comte de Chesterfield, in Romans et contes*, a cura di F. De-  
loffre - J. van den Heuvel, Paris, Gallimard, 1979, p. 593.

voltairiana. Per quanto riguarda Enrico III, secondo Voltaire questo sovrano sarebbe stato soggetto a moleste difficoltà di evacuazione nei giorni invernali in cui soffiava vento di nord-est; ciò avrebbe scatenato la sua violenta reazione nei confronti del duca di Guisa, assassinato insieme al fratello per non aver avuto l'accortezza di astenersi dal suscitare la fatale irritazione in circostanze evidentemente tutt'altro che propizie. Ne *L'homme machine*, La Mettrie aveva fatto ricorso a un aneddoto analogo, presentando però l'episodio dell'assassinio del duca di Guisa come «un mémorable exemple de la puissance de l'air»<sup>23</sup>, senza chiamare in causa la presunta predisposizione alla stipsi a essa correlata. Ciò che La Mettrie si proponeva di dimostrare era, in effetti, la notevole influenza delle condizioni climatiche sugli esseri umani, dei quali esse, insieme al tipo di alimentazione e alla genetica (la «semence des pères»), determinano il carattere e l'atteggiamento. Ribadita nell'*Anti-Sénéque* – «l'homme tient du climat où il vit comme du père dont il est sorti, tous les éléments dominent cette faible machine»<sup>24</sup> – tale influenza spiegherebbe efficacemente le marcate differenze riscontrabili tanto nella fisionomia quanto nel temperamento di popoli che abitano in ambienti diversi e a diverse latitudini.

Sottolineare l'inevitabile, insormontabile condizionamento esercitato da questi fattori sulla condotta umana significa per La Mettrie liberare l'uomo dall'insensato fardello del rimorso, nonché dagli inutili sensi di colpa che lo ostacolano nel raggiungimento della felicità. Dal momento che si è indotti a comportarsi in un modo piuttosto che in un altro da cause indipendenti dalla propria volontà, non si è viziosi o virtuosi per scelta, ed è del tutto assurdo tormentarsi e rimproverarsi per ciò che si è fatto o per ciò che non si è fatto: non si sarebbe potuto agire altrimenti, bisogna prenderne atto. Ogni individuo, infatti, è dominato e determinato da una concatenazione necessaria di cause fisiche: «lorsque je fais le

23. La Mettrie, *L'homme machine*, in *Œuvres philosophiques*, Paris, Fayard, 1987, vol. I, p. 72. L'influenza del clima sul comportamento e il carattere degli uomini era stata inoltre oggetto dell'attenzione di Montesquieu, non solo nell'*Esprit des lois*. Un esempio fra i tanti possibili: «le climat contribue infiniment à modifier l'esprit», Montesquieu, *Essai sur les causes qui peuvent affecter les esprits et les caractères*, in *Œuvres complètes*, a cura di R. Cailliois, Paris, Gallimard, 1951, vol. II, p. 44.

24. La Mettrie, *L'Anti-Sénéque ou Discours sur le bonheur*, in *Œuvres philosophiques* cit., vol. II, p. 262.

«Le physique  
gouverne  
toujours  
le moral»:  
l'influenza  
del corpo  
sulle idee  
e sul  
comportamento  
umano  
nell'ultimo  
Voltaire

aA

bien ou le mal; que vertueux le matin, je suis vicieux le soir, c'est mon sang qui en est cause, c'est ce qui l'épaissit, l'arrête, le dissout ou le précipite»<sup>25</sup>. Il *moral*, insomma, dipende completamente e fatalmente dal *physique*; Voltaire, da parte sua, non si allontana molto da questa concezione materialistica.

Di ciò si possono trovare conferme in molti luoghi della sua opera; interessante e significativo è, per esempio, quanto scrive nel *Précis du siècle de Louis XV*, a proposito di Damiens, autore dell'attentato al re del 1757: «le physique a une si grande influence sur les idées des hommes, qu'il protesta depuis, dans ces interrogatoires, que s'il avait été saigné comme il le demandait, il n'aurait pas commis son crime»<sup>26</sup>. Emerge qui, come negli aneddoti storici ricordati sopra, la convinzione che un corpo incapace di espletare correttamente le proprie funzioni, oltre a costituire un impaccio per l'individuo a cui appartiene, rischia anche di trasformarlo in un pericolo per gli altri. Proprio perché la malattia può provocare o, quantomeno, facilitare comportamenti inadeguati, in fiaccando o inasprendo chi ne è affetto, le condizioni fisiche non vanno sottovalutate, bensì tenute, per quanto possibile, sotto controllo, così da evitare pericolose degenerazioni e prevenirne le possibili drammatiche conseguenze. Non si può, tuttavia, fare molto di più: è il corpo a dettar legge. La capricciosa, indomabile tirannia della facoltà digerente – principale oggetto delle preoccupazioni di Voltaire – lo dimostra bene: «il éprouve jour après jour son impuissance face au mauvais fonctionnement d'organes dont la maîtrise échappe à la volonté. L'ingestion de nourritures, par ses conséquences désagréables, manifeste l'intrusion agaçante de l'incontrôlable»<sup>27</sup>.

A chi non ha la fortuna di nascere dotato di una robusta costituzione e, soprattutto, di organi dal funzionamento ineccepibile, non resta perciò che armarsi di pazienza; è questo il caso di Voltaire, che lo ripete spesso, e della minore delle sue nipoti, Madame de Fontaine, fisicamente assai simile a lui e di salute delicata. Certo, non mancano le occasioni in cui egli osserva – non senza un certo compiacimento – che

25. *Ibid.*

26. Voltaire, *Précis du siècle de Louis XV*, in *Œuvres historiques*, a cura di R. Pomeau, Paris, Gallimard, 1957, p. 1527.

27. C. Mervaud, *Voltaire à table* cit., p. 128.

tante persone apparentemente assai più vigorose hanno avuto vita assai più breve della sua: «les chênes tombent, et les roseaux demeurent»<sup>28</sup>. Questa constatazione non può che procurare conforto e coraggio a chi di una quercia non ha la solida, imponente stabilità, tuttavia non esclude il frequente ripresentarsi nella sua opera di quello che può essere considerato una sorta di *leitmotiv*, esemplarmente – ed enfaticamente – enunciato in una lettera a Théodore Tronchin: «Heureux les mortels dont les entrailles sont souples, lubréfiées, entourées d'une graisse douce qui rend le jeu des ressorts facile! Malheureux les mortels qui ont des entrailles sèches, dures. *Siccitas viscerum nulla arte curari potest*»<sup>29</sup>. Il concetto è ribadito ne *Les oreilles du comte de Chesterfield*, dopo l'illustrazione degli esiti nefasti della stipsi nella storia e prima di qualche considerazione sull'avvilente debilitazione provocata dalla dissenteria: felice beneficiario di una condizione privilegiata, qualcuno immune da questi opposti disturbi esiste, ed è invidiabile.

In ogni caso, Voltaire continua ad affermare la dipendenza del morale dal fisico, come La Mettrie e come, almeno in una certa misura, anche Ménéret de Chambaud, l'autore della voce *Economie animale* dell'*Encyclopédie*, a prendere le distanze da questo riduzionismo materialistico più o meno accentuato sarà Jean-Jacques Rousseau. Questi, benché «a sua volta ben consapevole dell'azione determinante dell'aria sull'economia animale»<sup>30</sup> nonché del fatto che «tout agit sur notre machine et sur notre âme par conséquent»<sup>31</sup>, rifiuta risolutamente di accettare qualsivoglia riduzione del *moral* al *physique*. L'ordine morale, infatti, ha la priorità e tutto ciò che talvolta innegabilmente lo sconvolge deve essere invece messo al suo servizio, affinché lo favorisca. Quest'ambizioso progetto, che Rousseau si era proposto di esporre in un'opera dal titolo *La Morale sensitive, ou le Matérialisme du sage*, resterà tale, anche se è possibile trovarne tracce significative

28. Voltaire, *Paméla* "Lettres de M. de Voltaire à Mme Denis, de Berlin", in *O.C.*, 2010, vol. XLVC, p. 156.

29. Voltaire, lettera a T. Tronchin del 18 giugno 1762, in *Correspondance* cit., vol. VI, p. 931.

30. M. Menin, *Il libro mai scritto. La morale sensitive di Rousseau*, Bologna, il Mulino, 2013, p. 264.

31. J.-J. Rousseau, *Confessions*, in *Œuvres complètes*, a cura di B. Gagnebin - M. Raymond, Paris, Gallimard, 1959-1995, vol. I, p. 409.

in altre sue opere. È comunque degno di nota il fatto che per lui il *physique* possa e debba condizionare positivamente il *moral*, attraverso la pratica di un regime che consenta di sviluppare o conservare la maggior predisposizione possibile alla virtù. La distanza che separa Voltaire da Rousseau in questo, come del resto in molti altri aspetti del loro pensiero, si attenua tuttavia fino a scomparire se si prende in esame la loro concezione di *régime*, e l'importanza ad esso attribuita.

3. «*Régime vaut mieux que médecine*». Limiti e possibilità dell'arte medica nella concezione di Voltaire e Rousseau

Il settimo capitolo di *Les oreilles du comte de Chesterfield* si conclude con un'esortazione di Sidrac che riassume esemplarmente l'ideale voltairiano di *régime*: «Buvez chaud quand il gèle, buvez frais dans la canicule; rien de trop ni de trop peu en tout genre; digérez, dormez, ayez du plaisir, et moquez-vous du reste»<sup>32</sup>. Non si tratta – è evidente – di severi o astrusi precetti medici, bensì di semplici dettami del più comune buon senso. Voltaire, d'altronde, è sempre stato persuaso dell'essenziale importanza del *régime* al fine di conservare o recuperare la salute: non a caso, nella già ricordata lettera a Thiriot del febbraio 1729, egli invitava l'amico, che non stava bene, a correggere la sua intemperanza, cercando di mangiare e bere moderatamente per rimettersi in sesto. La moderazione è, in effetti, «une vertu qu'il ne cessera de prôner dans ses écrits, en la méconnaissant dans ses actes»<sup>33</sup>: una corretta alimentazione, esercizio fisico, riposo e gaiezza sono garanzie di buona salute, non certo i rimedi che avidi ciarlatani prescrivono, spacciandoli per prodigiosi.

Questa, d'altronde, era già la lezione di *Zadig* (1747). Nel corso delle sue avventurose peregrinazioni, il protagonista del racconto si imbatte infatti in un ingordo signore, Ogul, al quale promette la guarigione in cambio della liberazione dell'amata Astarté, che di costui era divenuta schiava. Ovviamente all'origine della malattia di Ogul vi sono gli eccessi a cui si è abbandonato; tuttavia, il suo medico – emblema dell'incompetente imbroglione che abusa della buona fede di un intemperante paziente smanioso di salute – gli ha pre-

32. Voltaire, *Les oreilles du comte de Chesterfield* cit., p. 594.

33. J. Bréhant - R. Roche, *L'envers du roi Voltaire* cit., p. 67.

scritto come cura l'assunzione di un basilisco cotto in acqua di rose. Inutile dire che non sarà un fantomatico basilisco a guarirlo, bensì la salutare combinazione di attività fisica (il gioco del pallone) e temperanza nell'alimentazione, accompagnate dal saggio avvertimento di Zadig, «qu'on se porte toujours bien avec de la sobriété et de l'exercice, et que l'art de faire subsister ensemble l'intempérance et la santé est un art aussi chimérique que la pierre philosophale, l'astrologie judiciaire et la théologie des mages»<sup>34</sup>. Voltaire ha modo così sia di affermare l'essenziale importanza del regime sia di stigmatizzare con aspro sarcasmo la spregevole ciarlataneria di chi non si fa alcuno scrupolo ad approfittare delle debolezze e dell'ignoranza altrui per ricavarne un profitto in termini sia di denaro sia di prestigio.

Certo, la sua critica – che si colloca sulla scia della tradizione risalente a Molière – è lontana dalla severa perentorietà della condanna presente nel primo libro dell'*Émile*, in cui Rousseau riversa sulla medicina una veemente ondata di biasimo, presentandola come inutile, menzognera e soprattutto come «art plus pernicieux aux hommes, que tous les maux qu'il prétend guérir»<sup>35</sup>. Ciò contro cui Jean-Jacques si scaglia con incontenibile sdegno è lo sconsiderato imperare di un'arte che gli sembra svilire l'uomo assai più di quanto possa essergli utile, inducendolo ad anteporre a tutto la conservazione di sé e rendendolo il pavido schiavo di chi sembra potergli garantire, se non altro, una stentata sopravvivenza. Infatti, mentre sarebbe auspicabile che gli uomini si sforzassero di imparare ad accettare con fermezza la sofferenza e la morte, i medici, prodigandosi per far camminare dei cadaveri, assecondano e incentivano l'ignobile, comune tendenza a preoccuparsi ossessivamente delle proprie condizioni fisiche, nonché a tentare di prolungare a ogni costo un'esistenza anche miserabile.

In ogni caso, non bisogna pensare che la proclamata ostilità di Rousseau nei confronti della medicina sia da imputare a una mancanza di interesse o di cognizioni: egli condivideva con Voltaire, oltre a un'indubbia ipocondria, una buona conoscenza delle principali opere di medicina e dei più illustri

34. Voltaire, *Zadig*, in *Romans et contes* cit., p. 105.

35. J.-J. Rousseau, *Émile*, in *Œuvres complètes* cit., vol. IV, p. 269.

medici del suo tempo, fra cui il noto Théodore Tronchin. Inoltre, il fatto che egli si abbandoni a questa durissima requisitoria non significa che escluda a priori la possibilità di un legittimo ricorso alla medicina; questa possibilità c'è, e consiste nel metterla al servizio della morale: non a caso, «il progetto della morale sensitiva, primariamente costruzione etica, presuppone implicitamente un ideale medico»<sup>36</sup>. Il tentativo di agevolare e promuovere il migliore sviluppo possibile del *moral* dell'uomo, infatti, non può prescindere dal corretto utilizzo degli oggetti esteriori, che esercitano un'indiscutibile e ineluttabile influenza sull'interiorità umana; di ciò, ovvero delle cosiddette *choses non-naturelles* (l'aria; i cibi e le bevande; il movimento e il riposo; il sonno e la veglia; le sostanze nutritive e le sostanze di scarto; le passioni) e del loro uso, si occupa il regime, da Rousseau sostanzialmente identificato con l'igiene. Non sorprende pertanto che egli, sempre nel primo libro dell'*Émile*, sentenzi che «la seule partie utile de la médecine est l'hygiène», precisando subito che quest'ultima è più una virtù che una scienza e che «la tempérance et le travail sont les deux vrais médecins de l'homme: le travail aiguise son appétit, et la tempérance l'empêche d'en abuser»<sup>37</sup>. Si tratta di affermazioni che avrebbe potuto sottoscrivere anche Voltaire, insieme alla ferma persuasione che esse esprimono: se si ha l'accortezza di adottare uno stile di vita adeguato, nonché di evitare eccessi nocivi, si può tranquillamente fare a meno dei medici e delle loro cure; in caso contrario, poco si può sperare da questi ultimi. Esempio, del resto, è a questo proposito un'icastica annotazione voltairiana, secondo cui «il faut avoir une religion et ne pas croire aux prêtres, comme il faut avoir du régime et ne pas croire aux médecins»<sup>38</sup>. Pare inoltre opportuno precisare che, nell'*Encyclopédie*, per igiene si intende la parte della medicina che si occupa di due delle tre tipologie di regime illustrate alla voce omonima, ovvero del *régime conservatif* e del *régime préservatif*, finalizzati rispettivamente al mantenimento della salute e alla prevenzione delle malattie che minacciano l'organismo (il terzo, il *régime curatif*, è invece oggetto della terapeutica).

«Le régime varie selon la différence du tempérament,

36. M. Menin, *Il libro mai scritto* cit., p. 211.

37. Rousseau, *Émile* cit., p. 271.

38. Voltaire, *Sixty-one Notebooks Fragments*, in *O.C.*, 1968, vol. LXXXII, p. 590.



de l'âge, du sexe, des saisons, des climats»<sup>39</sup>; seguirlo significa sforzarsi di mettere in pratica le indicazioni di cui disponiamo riguardo alle giuste modalità di utilizzo delle cose indispensabili alla vita, ovvero delle *choses non-naturelles* a cui si è accennato sopra. Fra queste, la più significativa e forse la più influente nell'ambito dell'economia animale è costituita dagli alimenti, di cui si tratta in parecchi articoli dell'*Encyclopédie*. A cibi e bevande, in effetti, oltre alla sezione più ampia dell'articolo relativo alle cose non-naturali, sono anche dedicate due apposite voci, *Alimens* e *Aliment*. Nella prima si mette in evidenza la duplice natura degli alimenti, che possono essere sia dannosi – e pertanto forieri di malattia – sia utili, anche come rimedi; nella seconda si osserva che non a tutti è adatto il medesimo nutrimento: la dieta ideale, infatti, varia a seconda della costituzione fisica che si ha e del clima in cui si vive, per quanto, in generale, «les alimens les plus simples sont les meilleurs pour toute sorte de tempéramens»<sup>40</sup>. Voltaire, pur essendo goloso e poco incline alla frugalità, in molti luoghi della sua opera tesse le lodi di questa virtù, spesso negletta, ed esorta a praticarla, insistendo sull'importanza di seguire un corretto regime alimentare. Né potrebbe fare altrimenti, vista la sua persuasione che «la maîtrise du ventre est nécessaire à celle de la tête»<sup>41</sup>. Di fatto, tuttavia, egli si mostra estremamente recalcitrante a seguire le prescrizioni del suo medico in materia di dieta e, non appena se ne presenta l'occasione, le elude, incapace di rassegnarsi a quella che percepisce come una crudele ingiustizia, ovvero la triste necessità di dover digiunare o quasi mentre gli altri si deliziano il palato con le più prelibate vivande. Talvolta con tardivo rammarico, talaltra con compiaciuta soddisfazione, è lui stesso ad ammettere le proprie trasgressioni alimentari, come quando, in una lettera a Jean-Robert Tronchin, esclama: «j'ose être gourmand en l'absence d'Esculape!»<sup>42</sup> (Esculape è il lusinghiero appellati-

39. *Régime*, in *Encyclopédie* cit., vol. XIV, p. 11.

40. *Non-naturelles, choses*, in *Encyclopédie* cit., vol. XI, p. 222.

41. J. Bréhant - R. Roche, *L'envers du roi Voltaire* cit., p. 176.

42. Voltaire, lettera del 9 aprile 1756 a J.-R. Tronchin, in *Correspondance* cit., vol. IB, p. 740. Questo è, ovviamente, solo uno dei tanti esempi che di questo atteggiamento si possono trovare. In una lettera dello stesso anno rivolta sempre allo stesso destinatario se ne trova un altro: «nos consommations sont fortes, en bougies, en sucre et même en

vo da lui attribuito a Théodore, il medico). Per Voltaire, vittima di uno stomaco delicato che gli impone molte privazioni, il cibo si configura come oggetto di desiderio e di piacere, spesso purtroppo negato, e – proprio per questo – bramato ancor più intensamente. Per Rousseau, invece, «manger est un impératif de survie, non de jouissance»<sup>43</sup>: alle pietanze sofisticate, prodotto di una raffinata elaborazione culinaria, egli predilige cibi semplici e naturali, come latticini, frutta e verdura. Fermamente convinto che «nello stato di natura sussiste un nesso manifesto tra alimentazione e salute»<sup>44</sup>, nelle futili prodezze della scienza gastronomica egli non vede che uno degli effetti del deplorabile decadimento che si accompagna all'avanzare della civiltà. Viste le evidenti ripercussioni della scelta degli alimenti tanto sul fisico quanto sul morale dell'uomo, questa progressiva perversione del gusto non può essere passata sotto silenzio, ma va tenuta presente e, per quanto possibile, controllata e arginata. Innanzitutto, occorre perciò preservare le sane inclinazioni naturali, come la spontanea avversione dei bambini per il gusto della carne, retaggio del vegetarianismo e del frugivorismo a suo avviso caratteristici dello stato di natura.

Per Jean-Jacques, infatti, «l'uomo carnivoro non è altro che il prodotto di una crudele degenerazione»<sup>45</sup>. A questo proposito, già Montesquieu, nella sezione delle *Pensées* dedicata a *Hygiène et médecine*<sup>46</sup>, si era chiesto se gli uomini avessero ricavato dei vantaggi dall'acquisizione dell'abitudine di nutrirsi della carne degli animali anziché del loro latte e dei frutti raccolti, concludendo che – a suo parere – la salute degli uomini era così diminuita. Le possibili pericolose conseguenze del consumo di carne, inoltre, erano state sottolineate da La Mettrie ne *L'homme machine*, secondo il quale cibarsi di carne cruda induce alla ferocia tanto gli animali quanto gli uomini, esattamente come nutrirsi di alimenti pesanti favorisce l'indolenza. Insomma, quali alimenti assumere e in

café, malgré le docteur» (lettera del 30 ottobre 1756 a J.-R. Tronchin, in *Correspondance* cit., vol. IV, p. 874).

43. M. Onfray, *Le ventre des philosophes. Critique de la raison diététique*, Paris, Grasset, 1989, p. 62.

44. M. Menin, *Il libro mai scritto* cit., p. 272.

45. *Ivi*, p. 276.

46. Montesquieu, *Mes pensées*, in *Œuvres complètes* cit., vol. I, p. 1192.

che quantità è tutto fuorché irrilevante, viste le conseguenze che ciò ha sulle condizioni psicofisiche dell'uomo. Ancora una volta, La Mettrie aveva compreso ed espresso chiaramente questo nesso: «toutes les facultés de l'âme, jusqu'à la conscience, ne sont que des dépendances du corps. Il n'y a qu'à trop boire et manger pour se réduire à la condition des bêtes»<sup>47</sup>. Questa ammissione del dominio esercitato dal fisico sul morale richiama le affermazioni voltairiane in cui egli ribadisce che trovarsi in cattive condizioni di salute – si tratti di febbre, indigestione o altro – compromette o addirittura preclude la piena padronanza di sé, rendendo difficoltoso se non impossibile l'esercizio delle facoltà intellettuali. Effettivamente, un corpo malato rappresenta per colui a cui appartiene un capriccioso tiranno, non il valido e robusto servitore che dovrebbe essere; esso, richiedendo continue precauzioni e riguardi, costituisce un penoso impedimento all'equilibrato e completo sviluppo delle potenzialità umane. Proprio per questo, il precettore di Emile oppone un reciso rifiuto all'eventualità di educare un bambino debole e valetudinario, per il quale sarebbe inevitabile anteporre la cura del corpo a quella dell'anima: «la santé physique est toujours considérée par Rousseau comme un préalable décisif à l'équilibre spirituel»<sup>48</sup> e, in mancanza della prima, occuparsi del secondo è praticamente impossibile.

È perciò di fondamentale importanza aver cura della propria salute, che – una volta seriamente compromessa – difficilmente può essere ristabilita: la medicina, infatti, lungi dall'essere onnipotente, ha più limiti che possibilità. Questo è ciò che Voltaire si propone di dimostrare alla voce *Maladie, Médecine* (1771) delle *Questions sur l'Encyclopédie*, attraverso i vivaci scambi di battute fra una principessa e il suo medico. Come quest'ultimo spiega alla sua interlocutrice, i medici sono come cavadenti, che possono togliere un dente guasto ma non sostituirlo, e il corpo è come una casa che non può essere ricostruita, ma solo tenuta pulita e in ordine. Analogamente bisogna provvedere nel miglior modo possibile alla buona conservazione del proprio corpo, evitandogli inutili strapazzi e deleteri eccessi, nutrendosi adeguatamente e de-

47. La Mettrie, *Traité de l'âme*, in *Œuvres philosophiques* cit., vol. I, p. 194.

48. M. Menin, *Jean-Jacques Rousseau vitaliste: La moralisation de l'hygiène médicale entre régime diététique et éthique alimentaire*, «Nuncius», 27 (2012), p. 94.

dicando all'attività fisica e al riposo il tempo necessario. La conclusione – espressa da un'efficace formula voltairiana che Rousseau avrebbe senza dubbio condiviso – è chiara: «régime vaut mieux que médecine»<sup>49</sup>.

\* \* \*

Le riflessioni di Voltaire e Rousseau sul rapporto tra *physique* e *moral* si collocano lungo una linea ideale che dal dualismo cartesiano conduce alla *science de l'homme* degli *Idéologues*, ovvero allo studio dell'uomo come unità psico-fisica. La filosofia cartesiana non forniva una spiegazione davvero soddisfacente della relazione fra anima e corpo, concepite come due sostanze eterogenee; un importante tentativo di superare tale difficoltà è rappresentato dal riduzionismo materialistico. Secondo questa prospettiva – che trova ne *L'homme machine* di La Mettrie una sorta di manifesto e che sarà poi accolta e ulteriormente sviluppata da Helvétius e d'Holbach – la dimensione morale dell'uomo è appunto completamente riducibile a quella fisica.

Sebbene sia Voltaire sia Rousseau rifiutino le implicazioni ateistiche del materialismo, esso rappresenta per entrambi un imprescindibile termine di confronto. Effettivamente, nell'opera di Voltaire, nonostante lo sferzante e sarcastico biasimo ostentato nei confronti di «quel pazzo di La Mettrie», vi è una tacita, sostanziale ripresa di molte conclusioni materialistiche<sup>50</sup>. Jean-Jacques, invece, rifiuta di accettarle e contesta la riduzione del *moral* all'organizzazione fisica, proponendo come alternativa un nuovo materialismo, *le matérialisme du sage*. Intenzionato ad andare oltre la rassegnata constatazione dell'influenza esercitata dal *physique* sul *moral*, egli prova a indicare e a percorrere una strada alternativa, che consenta di comprendere se e in che modo sia possibile sfruttare l'innegabile connessione fra questi due aspetti per rendere l'uomo migliore.

Il dualismo di ascendenza cartesiana che ancora costituisce lo sfondo delle riflessioni voltairiane e rousseauiane sarà

49. Voltaire, *Médecins*, in M.xx, p. 56.

50. Solo un esempio fra i tanti possibili: «la disposition des organes fait tout...», Voltaire, lettera a Mme du Deffand del 5 giugno 1772, in *Correspondance* cit., vol. X, p. 1051.

davvero superato solo alla fine del diciottesimo secolo, ad opera degli *idéologues*. Fra questi, oltre a Cabanis, autore di dodici *Mémoires* sui *Rapports du physique et du moral de l'homme* (i primi sei letti fra il 1796 e il 1797, gli altri sei resi noti solo attraverso la prima edizione completa dell'opera, nel 1802), va indubbiamente ricordato Maine de Biran. A costui, autore delle *Nouvelles considérations sur les rapports du physique et du moral de l'homme* (scritte nel 1820, anche se pubblicate solo nel 1834 da Victor Cousin), va ascritto il merito di aver realizzato uno «studio unitario dell'essere umano che non separi *physique* e *moral*, ma li osservi nei loro rapporti reciproci»<sup>51</sup>, senza tuttavia approdare a un monismo di tipo materialistico. La grande sfida, in ogni caso, è per tutti la stessa: provare a comprendere l'essere umano nella sua irriducibile complessità. Fra coloro che l'hanno raccolta, Voltaire, se ha spesso sottolineato nei suoi scritti l'ineliminabile influenza della componente fisica su quella morale, ha dimostrato con la sua stessa esistenza – contraddistinta da un'impressionante infaticabile attività – che l'uomo non si riduce alla prima: vittima ma non schiavo di un corpo sofferente, «l'éternel moribond a réussi a devenir l'une des forces qui ont remué le monde, en son temps et au-delà»<sup>52</sup>.

51. C. Cotifava Marozzi, *Introduzione*, in Maine de Biran, *Nuove considerazioni sui rapporti tra il fisico e il morale dell'uomo*, Milano, Franco Angeli, 1991, p. 14.

52. R. Pomeau, *Préface*, in J. Bréhant - R. Roche, *L'envers du roi Voltaire* cit., p. 18.

## Il corpo tra benefica evoluzione dei bisogni e malattia. La riflessione su lusso e consumo nel Settecento italiano

Cecilia Camino

aA

### 1. *Corpo, lusso, consumo*

Nel quadro del complesso e sfaccettato dibattito italiano su lusso e consumo, in cui confluirono questioni morali, religiose, economiche, politiche e sociali, il corpo assunse un valore specifico e differente su due diversi livelli. In primo luogo esso assunse un ruolo importante nella riflessione di matrice economica sul lusso. Nell'articolato linguaggio di valorizzazione del lusso, che prese forma in Italia principalmente a partire dalla seconda metà del Settecento, è possibile infatti rintracciare un importante discorso sul ruolo dei bisogni e dei desideri dell'uomo – entrambi legati strettamente al corpo, i primi da un punto di vista fisico e materiale e i secondi in una dimensione maggiormente mentale e psicologica – come fattore di sviluppo dell'economia e di riforma della società. Tuttavia, nell'ambito del dibattito settecentesco italiano, il riferimento al corpo fu più esplicito soprattutto negli autori che articolavano un discorso di critica al lusso, espressione delle istanze più conservatrici e ostili al cambiamento e di una più generale denuncia alle trasformazioni materiali, dove il nesso tra lusso e corpo, o meglio tra lusso e degenerazione patologica del corpo, assunse una dimensione centrale.

39

Per rendere conto dei differenti livelli in cui si articolò il nesso lusso-corpo nella riflessione italiana del XVIII secolo, questo saggio è diviso in due parti. La prima parte ricostruirà, focalizzandosi sugli scritti di Antonio Genovesi e Giuseppe Compagnoni, il ruolo giocato dalla valorizzazione del corpo nella riflessione positiva sul lusso. In questo modo si seguiranno mutamenti e continuità di tale riflessione nel passaggio dall'antico regime alla rottura rivoluzionaria e si evidenzierà il maturare di una nuova sensibilità politica. Focalizzandosi su un corpus eterogeneo di fonti, dalla letteratura medica, agli scritti morali e religiosi, dalla stampa letteraria alle gazette, la seconda parte mira invece a presentare la riflessione sugli effetti negativi del lusso sul corpo, ovvero sulla salute, nel quadro del più generale discorso di critica al lusso e alle trasformazioni materiali che assunse una particolare espressione tra gli anni cinquanta e ottanta del Settecento, sino al progressivo esaurimento nell'ambito anche della piena affermazione della società commerciale.

## 2. *Evoluzione dei bisogni e progresso della società*

Nel corso del Settecento, a partire soprattutto dagli anni quaranta, si realizzò una rottura profonda nella riflessione europea sul lusso. Dopo essere stato per secoli oggetto di un'invettiva di matrice morale e religiosa, il lusso iniziò a essere analizzato nell'ambito della discussione sui modelli sociali che potevano garantire la crescita economica. Se nel quadro della riflessione europea sulla rivalutazione delle passioni prese forma la convinzione nuova che la prosperità della società e la potenza dello stato non potessero essere misurate solo su parametri moralistici, ma che anzi esse ottenessero dei benefici dalla diffusione del benessere privato degli individui<sup>1</sup>, fu tuttavia soprattutto la discussione che si sviluppò in Francia a partire dagli anni quaranta, attraverso il dibattito sulla nuova scienza del commercio, a operare una decisa valutazione in chiave positiva del lusso come stimolo alla prosperità nazionale. La percezione di una nuova dinamica economica rese anacronistica la tradizionale rigidità

1. P. Bayle, *Continuation des pensées diverses sur la comète, Oeuvres diverses*, La Haye, Cie des Libraires, 1727, vol. III; B. de Mandeville, *The Fable of the Bees: or, Private Vices, Publick Benefits*, London, Roberts, 1723; D. Hume, *Essays, Moral, Political and Literary*, Edinburgh, A. Kincaid/A. Donaldson, 1758.

nel definire il quadro dei bisogni, legata a una visione statica dell'economia. I consumi di lusso potevano essere un'opportunità di sviluppo, se alla domanda corrispondeva un'offerta all'interno del paese<sup>2</sup>. Allo stesso tempo tale nuova sensibilità economica, legata al superamento delle pratiche mercantili e a una diversa attenzione riservata alla produzione e al processo di circolazione interna dei prodotti, condusse a una progressiva rivalutazione del lusso, che finì per configurarsi come percorso privilegiato attraverso cui analizzare e comprendere i cambiamenti della domanda di beni di mercato<sup>3</sup>.

In Italia la riflessione di valorizzazione del lusso prese avvio nel Regno di Napoli, a partire soprattutto dalla lettura dell'*Essai politique sur le commerce* di Melon, che, pubblicato per la prima volta nel 1734 e poi, accresciuto di sette capitoli, a Amsterdam nel 1736, conobbe varie edizioni nel corso del Settecento. Il primo interesse per l'*Essai* risale già alla fine degli anni trenta. Bartolomeo Intieri, il matematico toscano trapiantato a Napoli e fondatore della prima cattedra italiana di economia politica, non soltanto commentò positivamente l'opera nelle sue lettere a Celestino Galiani, massima autorità accademica del Regno, ma ne promosse tempestivamente la diffusione all'interno del circolo dei *novatores*, riunito intorno al Cappellano maggiore<sup>4</sup>. Per coloro che, come Ferdinando Galiani e Antonio Genovesi, si raccolsero intorno a Intieri, in quegli anni vicino agli ambienti di governo, l'opera di Melon, che poneva su nuove basi il rapporto tra politica e economia e prospettava un nuovo modello di articolazione sociale fondato sul mercato, sembrò offrire molte possibili risposte ai problemi della società meridionale e un programma realistico per

2. J.-F. Melon, *Essai politique sur le commerce. Nouvelle édition augmentée de sept chapitres [...]*, s.l., 1736; F. Véron de Forbonnais, *Recherches et considérations sur les finances de la France depuis l'année 1595 jusqu'à l'année 1721*, Liege, s. e., 1758; G.-M. Butel-Dumont, *Théorie du luxe, ou traité dans lequel on entreprend d'établir que le luxe est un ressort non-seulement utile, mais même indispensablement nécessaire à la prospérité des états*, s.l., 1771.

3. J. Appleby, *Ideology and Theory: The Tension Between Political and Economic Liberalism in Seventeenth-Century England*, «The American Historical Review», 81 (1976), pp. 499-515; M. Berg - H. Clifford (a cura di), *Consumers and luxury. Consumer culture in Europe 1650-1850*, Manchester - New York, 1999; C. Borghero, *La polemica sul lusso nel Settecento francese*, Torino, Einaudi, 1974; A. Alimento, *Ricchezza e lusso*, G. Paganini, E. Tortarolo (a cura di), *Illuminismo. Un vademecum*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 221-233.

4. K. Stapelbroek, *Love, Self-Deceit, and Money: Commerce and Morality in the Early Neapolitan Enlightenment*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, pp. 32-35.



lo sviluppo economico del Regno. In tale ottica una forte attenzione fu riservata all'articolata e decisa apologia del lusso sviluppata nell'*Essai*, assunta a simbolo del nuovo modello di sviluppo economico e sociale. Nell'ambito del discorso di valorizzazione del lusso come fattore di sviluppo civile e materiale dello stato messo a fuoco nell'*Essai*, gli autori italiani puntarono in particolare l'attenzione sul ruolo giocato dai bisogni e dai desideri, di cui il lusso era interpretato come la massima espressione. Tale riflessione sul nesso tra evoluzione, fisiologica e culturale, dei bisogni, lusso e progresso della società trovò la sua più incisiva e articolata espressione negli scritti di Antonio Genovesi, dove essa si sostanziò di una riflessione matura sullo sviluppo della società e, allo stesso tempo, della convinzione che la crescita economica si fondasse sull'interazione tra gli individui, la quale si basava a sua volta sui bisogni degli uomini, in espansione attraverso il commercio.

I primi accenni di Genovesi al lusso si rintracciano negli *Elementi del commercio*, che costituiscono il testo delle dispense universitarie del corso di economia politica tenuto negli anni 1757-1758, e nelle annotazioni alla traduzione dall'inglese, fatta dal fratello Pietro, della *Storia del commercio della Gran Bretagna* di John Cary<sup>5</sup>. Negli *Elementi*, in cui si rintracciano chiari echi della cultura economica europea, da Melon e Forbonnais a Ustáriz, Ulloa e Hume, e il cui obiettivo era sia definire contenuti e linguaggi della nuova cultura economica, sia tracciare le linee di un programma di politica economica per il governo, Genovesi riconobbe al lusso un'importante funzione positiva come fattore di sviluppo tanto economico, attraverso lo sviluppo del commercio, quanto civile e sociale.

Tale riflessione sul lusso come fattore di progresso poggiava sul riconoscimento del ruolo fondamentale dei bisogni e dei desideri dell'uomo e dunque, su un piano più generale, si legava alla valorizzazione del corpo. Nell'interpretazione di Genovesi i desideri avevano dato avvio al commercio, mentre il lusso contribuiva alla sua massima espansione<sup>6</sup>. Su un piano

5. A. Genovesi, *Storia del Commercio della Gran Bretagna scritta da John Cary, mercadante di Bristol, con annotazioni di Antonio Genovesi, regio professore di commercio e di meccanica*, Napoli, Bersani, 1757. Le citazioni sono tratte da Id., *Scritti economici*, a cura di M.L. Perna, Istituto italiano per gli studi filosofici, Napoli 1984, vol. I.

6. Sulla riflessione di Antonio Genovesi sul lusso si veda anche L. Villari, *Il pensiero economico di Antonio Genovesi*, Firenze, Le Monnier, 1959, pp. 94-95.

più specifico l'economista napoletano articolò il suo discorso attraverso una complessa riflessione sui bisogni dell'uomo e sul passaggio da bisogni di necessità a bisogni più complessi, legati alla cultura e al raffinamento delle maniere. Ponendo al centro della sua analisi il corpo come insieme di bisogni, Genovesi sottolineò come questi ultimi si modificassero velocemente, per diverse cause, trasformando in un processo continuo e del tutto naturale quello che era prima considerato un lusso in una pura necessità:

Sovente i comodi passano nella classe de' beni necessari e i dilettevoli in quella de' comodi, o per lungo uso, o per una comune opinione, o per qualche forte passione [...] così a poco a poco le cose più strane alla natura umana diventano un lusso moderato, e poi di comodità, e finalmente di necessità<sup>7</sup>.

Il modello di riferimento privilegiato di questa riflessione fu Mandeville, l'autore che aveva presentato sino a quel momento la riflessione più articolata sul nesso bisogni-lusso<sup>8</sup>. Nel *Fable of the Bees* – che costituiva un rimaneggiamento dello scritto *The Grumbling Hive or Knaves Turned*, e che passò quasi inosservato nell'anno della sua pubblicazione, nel 1705<sup>9</sup> – vennero formulate infatti due tesi volutamente contraddittorie sulla distinzione tra lusso e necessità. In primo luogo fu messa a punto una distinzione rigorosamente biologica tra lusso e necessità. Mentre il lusso «was not immediately necessary to make Man subsist as a living Creature»<sup>10</sup>, il necessario era limitato a quel livello minimo tale da garantire la sussistenza. Mandeville suggeriva tuttavia immediatamente come questa definizione fosse «too rigorous» e ne proponeva

aA

43

7. *Ivi*, p. 95.

8. Genovesi aveva già citato Mandeville, insieme a Spinoza, nel discorso *De origine malorum* degli *Elementa*, dove, attraverso la riflessione del filosofo scozzese, egli passò dall'esame delle passioni umane, limitate all'individuo e poste nei termini di salvezza, all'esame del ruolo che esse assumono nei rapporti sociali. Facendo ricorso all'idea di una bontà originaria, che si sviluppa sull'amor di sé, di influenza muratoniana, Genovesi spostò la riflessione dalla natura dell'uomo al gioco delle passioni, ovvero al ruolo degli interessi individuali nelle relazioni nella società (A. Genovesi, *Elementa Metaphysicae mathematicum in morem adornata*, Napoli, Gessari, 1743, v. pp. 256-257).

9. B. de Mandeville, *The Fable of the Bees* cit.

10. *Ivi*, p. 108.

una seconda<sup>11</sup>. Affrontando il problema della classificazione da una prospettiva culturale, e non più biologica, egli dimostrava come la linea di separazione tra necessità e lusso fosse fortemente mobile. I bisogni crescevano, fino a essere percepiti come necessità.

Genovesi, da un lato, riprese questa tesi di Mandeville, dall'altro, ne diede un'articolazione ben maggiore, nel quadro di una riflessione ormai matura sull'evoluzione progressiva della società, in cui il raffinamento dei costumi e il perfezionamento delle arti fu messo in relazione ai diversi modi di sussistenza e al passaggio dalla società primitiva e selvaggia a quella moderna e civilizzata. Genovesi ricorse infatti a un'analisi dei beni di consumo complessa, contraddistinta dalla presenza di più categorie, che corrispondevano a diverse tipologie di bisogni: beni «necessari», di «comodo», «dilettevoli», per arrivare infine a quelli di «lusso». In questo modo egli mise in evidenza una sorta di continuità e fluidità tra le categorie dei beni, dissociando la nozione di lusso dall'idea di ostentazione e magnificenza e legandola piuttosto al concetto di comodità e convenienza, nell'ambito di una valorizzazione piena delle passioni e dei desideri dell'individuo, visti come fattore di sviluppo economico e come terreno su cui si fondavano le relazioni tra gli uomini.

Queste riflessioni furono approfondite nelle *Lezioni di commercio* – pubblicate nella prima edizione napoletana con la data 1765-1767 e dunque di sei anni successive agli *Elementi del commercio* – dove maggiori e più sviluppate erano le considerazioni sulla società e sulle sue dinamiche, esaminate negli aspetti antropologici e psicologici<sup>12</sup>. Se l'inizio del capitolo sul lusso è una ripresa quasi puntuale degli *Elementi del commercio*<sup>13</sup>, nelle *Lezioni* tuttavia Genovesi pose maggiore enfasi sull'esiguità dei beni che potevano essere intesi come necessari e dunque sulla inevitabile diffusione di beni non strettamente indispensabili alla sussistenza:

11. *Ibid.*

12. A. Genovesi, *Delle Lezioni di Commercio, ossia d'economia civile*, Napoli, Stamperia simoniana, 1765-1767. Le citazioni sono tratte dall'edizione critica A. Genovesi, *Delle lezioni di Commercio, o sia Di economia civile con Elementi del commercio*, a cura di M.L. Perna, Istituto italiano per gli studi filosofici, Napoli, 2005.

13. *Ivi*, p. 231.

Si sa in generale che il mangiare e il bere sono beni necessarj, ma non è facile definire quali delle materie che si mangiano e si bevono sieno in particolare necessarie; conciossiachè alcuni popoli si contentino delle sole erbe e de' semi necessari e delle acque, come i Baniiani dell'Indostan: altri aggiungano del pane e della carne, siccome la maggior parte delle nazioni: e vi sarà chi ricerchi de' più bei pani e delle più delicate carni: e taluno medesimamente vi richiederà una squisita preparazione, come cose che si confanno meglio alla sanità e robustezza del corpo<sup>14</sup>.

Se in questo passo Genovesi fece anche un esplicito riferimento al corpo, nell'accenno al legame tra lusso e robustezza del corpo, l'obiettivo dell'economista napoletano non fu tanto quello di indagare le conseguenze del lusso sulla salute – tema su cui Genovesi infatti non si soffermò – ma piuttosto di chiarire come il corpo, in quanto insieme di bisogni, passioni e desideri, costituisse uno stimolo potente alla diffusione del lusso nella società:

aA

il vestire e l'abitare diconsi beni comodi; e pur nondimeno possono di leggieri passare nella classe de' necessarj, siccome è addivenuto in tutta quasi la terra. Per la medesima ragione del lungo e continuato uso, il vestire e l'abitare con morbidezza e splendore trapassano nella classe de' comodi, da parere di non potersene svezzare senza sentirne del male, com'è accaduto nelle nazioni culte. E così a poco a poco le cose le più strane alla natura umana, prima incominciano ad usarsi per piacer capriccioso, appresso vi si avveza e diventano comodi da non se ne potere divellere facilmente; essendo difficile, per non dire impossibile, che altri si svezzi di quegli usi e di quelle opinioni alla quali sarà per lungo tempo abituato<sup>15</sup>.

45

Attraverso questa riflessione sulla naturale evoluzione in una prospettiva storica dei bisogni e dei desideri, nell'ambito di un approccio fisiologico, cui un punto di riferimento iniziale fu il *Traité des passions* di Cartesio<sup>16</sup>, che porta l'economista napoletano a individuare nelle passioni e nell'*amor sui* una

14. *Ivi*, pp. 234-236.

15. *Ibid.*

16. R. Descartes, *Traité des passions de l'âme*, Paris, Le Gras, 1649.

parte essenziale e indipendente della natura umana<sup>17</sup>, Genovesi collegò in modo diretto il lusso al progresso della società.

Se tale riflessione sul nesso lusso-consumo e bisogni-desideri ebbe una forte circolazione nel secondo Settecento italiano, trovando eco negli scritti di autori chiave, come Pietro Verri, Isidoro Bianchi e Gaetano Filangieri, essa finì per assumere una nuova centralità nel corso del Triennio democratico (1796-1799). Nella nuova fase politica e culturale che si aprì in Italia con la rottura rivoluzionaria tuttavia si operò un importante cambiamento nella discussione sul tema, che evidenzia una piena maturazione della cultura politica e un superamento della riflessione illuminista verso un universo intellettuale nuovo e più moderno. La discussione sul binomio lusso-bisogni e desideri non si inserì più infatti in un discorso finalizzato alla rivalutazione economica del lusso e alla legittimazione di un nuovo modello di sviluppo economico, assumendo invece un nuovo ruolo chiave nell'elaborazione di una riflessione che toccò direttamente il tema dell'uguaglianza. Nell'ambito di un esplicito rifiuto dell'uguaglianza materiale e sostanziale e della piena adesione a un'idea di uguaglianza come uguaglianza di fronte alla legge, su cui agì fortemente la costituzione francese dell'anno III<sup>18</sup>, i patrioti italiani individuaronero infatti nell'uguaglianza attraverso il consumo, vale a dire l'uguaglianza nella soddisfazione che gli uomini potevano trarre dai propri consumi e che procedeva dalla garanzia di un'uguaglianza delle opportunità e si realizzava nella possibilità di soddisfare i bisogni e i desideri degli uomini, un piano su cui costruire un'uguaglianza che non si esaurisse nell'uguaglianza di fronte alla legge. A emergere è dunque un discorso sull'uguaglianza costruito attraverso la valorizzazione dei bisogni e dei desideri e che dunque attribuì una chiara centralità al corpo nella sua dimensione fisica e psicologica.

Emblematica in questa prospettiva è la riflessione di Giuseppe Compagnoni, il primo professore chiamato a tenere un corso di diritto costituzionale in un'università italiana e

17. E. Pii, *Antonio Genovesi. Dalla politica economica alla "politica civile"*, Firenze, Olshki, 1984, pp. 219-222.

18. A. De Francesco, *Aux origines du mouvement démocratique italien: quelques perspectives de recherche d'après l'exemple de la période révolutionnaire, 1796-1801*, «Annales historiques de la Révolution Française», 2 (1997), pp. 334-335.

figura di primo piano del Triennio democratico. Negli *Elementi di diritto costituzionale democratico*, pubblicati nel 1797 e frutto delle lezioni tenute presso la cattedra di diritto dell'Università di Ferrara, Compagnoni contrappose in modo esplicito all'uguaglianza sostanziale un'uguaglianza fondata sulla garanzia di poter godere degli stessi beni. Il diritto dell'uomo era «aspirare, pretendere, concorrere» «all'insuperabile senso di star bene» che gli era naturale<sup>19</sup>. Gli uomini erano uguali non solo di fronte alla legge, ma anche nei bisogni e nei desideri e nel diritto di soddisfarli. Non si trattava di garantire semplicemente un diritto alla sussistenza, pur tante volte invocato nel dibattito rivoluzionario. Quando Compagnoni faceva riferimento ai bisogni degli uomini, il richiamo non fu ai beni di prima necessità, ma a un largo e diversificato insieme di «mezzi» che potevano garantire il «ben stare», destinato a aumentare e diversificarsi, perché frutto della costante evoluzione della società<sup>20</sup>. È vero che Compagnoni inserì nella sua opera anche spunti di radicalismo egualitario, di ispirazione rousseauviana, nel riferimento, per esempio, alla «scandalosità e inutilità delle ricchezze» o nell'esaltazione della semplicità degli antichi, ma egli cercò di accordare queste affermazioni, spesso in contrasto stridente con l'ideale socio-economico che sostanzialmente lo scrisse, con una chiara aspirazione a un benessere diffuso. Compagnoni recepiva infatti pienamente, pur senza riferimenti espliciti, la riflessione italiana dei decenni precedenti che, attraverso il dibattito sul lusso, aveva messo in rapporto, legittimandoli, progresso della società, lusso e consumo. L'evoluzione della società aveva introdotto «mille bisogni differenti, pe' quali a vivere più comodamente e più lietamente cento diversi mezzi gli occorrono che nello stato di natura non avrebbe avuto mai occasione di desiderare»<sup>21</sup>.

Negli *Elementi di diritto costituzionale* Compagnoni legò questo ragionamento sull'evoluzione progressiva dei bisogni alla sua riflessione sul diritto di proprietà. Era la spinta a soddisfare i bisogni a legittimare la proprietà. L'ingresso nello stato civile «raffina e dilata» la sensibilità dell'individuo:

19. G. Compagnoni, *Elementi di diritto costituzionale democratico ossia Principj di giurispubblico universale del citt. Giuseppe Compagnoni*, Venezia, Curti, 1797, p. 46.

20. *Ivi*, p. 48.

21. *Ivi*, p. 94.

gli destano mille bisogni differenti, pe' quali a vivere più comodamente e più lietamente cento diversi mezzi gli occorrono che nello stato di natura non avrebbe avuto mai occasione di desiderare [...] quindi dal carattere de' nuovi bisogni intimamente legati al nuovo stato sorge un nuovo diritto, quello di circondarsi d'ogni più copioso modo di possesso<sup>22</sup>.

Una più equa distribuzione della proprietà, da realizzarsi attraverso la piena liberalizzazione dell'attività produttiva e l'abolizione degli istituti di origine feudale, come primogeniture e fedecomessi, si poneva alla base dunque della realizzazione di un'uguaglianza non esclusivamente formale tra gli uomini, che si articolava nell'uguale possibilità di soddisfare i bisogni, destinati a crescere con il progresso della società. Queste idee sarebbero state riprese e approfondite nel *Saggio di un trattato morale in forma di catechismo*, pubblicato nel 1819, ormai in un mutato contesto socio-politico, dove Compagnoni fece derivare il diritto all'uguaglianza dal «diritto di perfettibilità», ovvero dalla necessità, connaturata all'uomo, di aspirare continuamente a migliorare la propria condizione di vita. In questa prospettiva il diritto di uguaglianza era declinato nei termini di uguale possibilità, garantita a tutti gli individui attraverso la liberalizzazione dell'attività produttiva e lo sviluppo dell'economia, di soddisfare i propri bisogni: «il diritto di eguaglianza corrisponde al bisogno di non essere da meno degli altri rispetto ai mezzi necessari onde provvedere ai nostri bisogni»<sup>23</sup>.

In questa prospettiva la valorizzazione del corpo, con i suoi bisogni e desideri, non solo si configura come tratto chiave della riflessione economica italiana del secondo Settecento, ma permette anche di seguire, con l'avvio verso la rottura rivoluzionaria e l'inizio del nuovo secolo, l'emergere di una nuova sensibilità politica e sociale. Se durante il Triennio riemerse infatti con forza il discorso economico messo a fuoco tra gli anni sessanta e settanta del Settecento, che individuava nei bisogni e desideri un elemento di progresso sociale e economico, con l'abbattimento dell'antico regime e

22. *Ibid.*

23. Id., *Saggio di un trattato morale in forma di catechismo pubblicato in seguito degli Elementi d'ideologia del Sig. c. Destut-Tracy dal Cav. Compagnoni*, Milano, Sonzogno, 1819, vol. V, p. 7.

la maturazione di una nuova cultura politica, la riflessione sui bisogni e desideri non si limitò più a un'analisi sui modelli di sviluppo economico, ma divenne funzionale alla costruzione di un discorso sull'uguaglianza degli individui.

### 3. *Lusso, corpo e malattia*

La valorizzazione dei bisogni e dei desideri dell'uomo come fattore di progresso economico e sociale, che si legò strettamente a una più generale riflessione positiva sul lusso, convisse per tutta la seconda metà del Settecento con un opposto discorso di critica al lusso, articolato sulla denuncia della pericolosità delle passioni e dei desideri, in cui il riferimento al corpo assunse una dimensione centrale. Questo linguaggio di critica al lusso e alle trasformazioni materiali ebbe un'importanza esplicita soprattutto tra gli autori moralisti e gli esponenti delle gerarchie religiose. Nel quadro di una ben più complessa denuncia del lusso come fattore di corruzione morale, destabilizzazione sociale e declino economico, non solo infatti essi sottolinearono la pericolosità delle passioni e dei desideri dell'uomo – ribaltando la valorizzazione economica delle passioni e dei desideri che abbiamo seguito attraverso Genovesi – ma cercarono anche di dimostrare come questi potessero avere degli effetti negativi sul corpo degli individui.

Tale specifica forma di invettiva contro il lusso poté trovare importanti fondamenti su un cambiamento nel modo in cui la scienza medica del secondo Settecento giudicò e rappresentò l'eccesso nel consumo. Sino almeno al XVII secolo la retorica medica aveva presentato il cibo in una valenza fortemente positiva, nella persuasione che esso fortificasse contro la malattia. Il corpo umano era concepito come una macchina che per funzionare al meglio aveva bisogno di grosse quantità di cibo<sup>24</sup>. A prevalere era stata dunque l'immagine positiva dell'eccesso dell'alimentazione, sebbene essa avesse dovuto convivere con le dottrine tradizionali sulla temperan-

24. Sul tema della rappresentazione del cibo e dell'alimentazione nella prima età moderna, cfr. P. Camporesi, *La carne impassibile. Salvezza e salute tra Medioevo e Controriforma*, Milano, Il Saggiatore, 1991, pp. 160-172; Id., *Il paese della fame*, Milano, il Mulino, 1978, pp. 50-80. Sulla rappresentazione del corpo in età moderna come organismo permeabile, in equilibrio tra gli stimoli esterni e la purificazione, si veda S. Cavallo, *Artisans of the body in early modern Italy. Identities, families and masculinities*, Manchester - New York, Manchester University Press, 2007, pp. 21-27.



za e la moderazione e con il richiamo all'ascetismo di matrice cristiana<sup>25</sup>. Con il Settecento si realizzò uno slittamento nella riflessione sul tema. Le più ampie e diversificate possibilità di consumo non furono infatti accompagnate da una letteratura medica favorevole ma, al contrario, da una critica per i suoi eccessi patologici. Con un ribaltamento dell'esaltazione del cibo operata dalla scienza medica dei secoli precedenti, si diffusero a livello europeo scritti di denuncia degli eccessi del cibo<sup>26</sup>.

In Italia, a partire soprattutto dalla seconda metà del Settecento, circolarono ampiamente opere mediche, soprattutto traduzioni dal francese e dal tedesco, che si appuntarono sulle conseguenze negative per il corpo degli eccessi del cibo, e che posero un esplicito legame tra eccesso nel consumo, malattia e pericolosità del lusso<sup>27</sup>. Così il *Saggio intorno alle malattie a cui è soggetta la gente dedita a' piaceri del mondo*, traduzione pubblicata nel 1776 dell'*Essai sur les maladies des gens du monde* del medico svizzero protestante Samuel-Auguste-André-David Tissot<sup>28</sup>, denunciò come i nuovi alimenti, conseguenza della diffusione del lusso nella società, causarono gravi mali: infiammavano i nervi, irritavano gli organi e compromettevano l'intera funzionalità del corpo<sup>29</sup>. Il nesso

25. L. Cornaro, *Trattato de la Vita Sobria di Luigi Cornaro*, Padova, Percacino, 1558; L. Lessio, *L'arte di godere sanità perfetta di Leonardo Lessio. Colla Vita sobria di Luigi Cornaro e col discorso del Vitto pitagorico di Antonio Cocchi [...]*, Torino, Prato, 1794.

26. Sul rapporto corpo/consumo in età moderna, cfr. R. Porter, *Consumption: disease of the consumer society*, in J. Brewer - R. Porter (a cura di), *Consumption and the World of Goods*, London - New York, Routledge, 1993, pp. 58-81.

27. F. Boissier de Sauvages, *Due dissertazioni fisico-mediche del signor Boissier de Sauvages*, Firenze, Albizzini, 1754; S.-A.-D. Tissot, *Avvertimento al popolo sopra la sua salute del Sig. Tissot*, Venezia, Zatta, 1766; Id., *Saggio intorno alle malattie a cui è soggetta la gente dedita a' piaceri del mondo, cioè i cittadini che vivono assolutamente con agio e lusso. Opera del sig. Tissot. Dottor di Medicina di Montpellier [...]* Arricchita dell'Indici de' Trattato, e delle cose più notabili. Tradotta dal francese, Napoli, Castellano, 1771; W. Buchan, *Medicina domestica o sia Trattato completo di mezzi semplici per conservarsi in salute impedire e risanare le malattie*, Padova, Manfrè, 1783; C. W. Hufeland, *L'arte di prolungare la vita umana del professore crist. Guglielmo Hufeland, traduzione dal tedesco del dottor Luigi Careno, edizione ricorretta [...]*, Venezia, Remondini, 1799, p. 31.

28. L'*Essai sur les maladies des gens du monde* (Losanna, Grasset, 1770) vide una rapida traduzione in italiano; nell'arco di cinque anni l'opera avrebbe contato cinque edizioni: due venete (Caroboli e Pompeati, 1770 e 1775), due napoletane (Castellano, 1771, Gravier, 1771) e una toscana (Viviani, 1770). Sulla figura di Tissot si veda A. Emch-Dériaz, *Tissot. Physician of the Enlightenment*, New York, Lang, 1992.

29. S.-A.-A.-D. Tissot, *Saggio intorno alle malattie cit.*, p. 17.

tra lusso e salute dell'uomo fu posto in maniera altrettanto chiara ne *L'arte di prolungare la vita umana*, traduzione di una celebre opera del filosofo tedesco e professore di medicina a Jena, Christoph Wilhelm Hufeland, in cui nel rifiuto di ogni eccesso nel cibo, anche quando questo veniva percepito dall'individuo come un piacere e un fattore di benessere, veniva riconosciuto non solo lo strumento più efficace per diminuire il rischio di malattie, ma anche «l'arte di prolungare la vita»<sup>30</sup>.

Si creò in questo modo un terreno fertile per la messa a fuoco di un linguaggio di critica alle trasformazioni materiali e di confutazione della coeva riflessione economica di valorizzazione del lusso, nell'ambito del pieno rilancio del modello tradizionale cristiano-umanistico contro la vanità e la cupidigia. L'associazione lusso/malattia, alimentata soprattutto dal timore di una modificazione dei consumi e di una conseguente messa in discussione delle gerarchie sociali e economiche tradizionali, che proprio i beni di lusso, quando limitati a ben determinati ceti sociali, contribuivano a legittimare e rafforzare, trovò un'espressione emblematica nel *Dialogo filosofico attorno al lusso*. L'autore dello scritto, pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1772, ristampato più volte negli anni successivi, elogiato nel periodico toscano «Notizie letterarie» e destinato a divenire presto un testo chiave della letteratura morale di critica al lusso<sup>31</sup>, era il gesuita bassanese Giambattista Roberti, esponente di primo piano della cultura cattolica settecentesca. In questa opera, vero e proprio sommario di argomentazioni che testimonia la conoscenza degli autori più significativi intervenuti nel dibattito sul lusso, da Melon a Voltaire, da Hume a Helvétius, Roberti lanciò un duro attacco alla società moderna e ai principi dell'illuminismo che la alimentavano. Accanto a argomentazioni di carattere mercantilistico, che portavano a individuare nel lusso, inteso come consumo di beni di importazione, una causa di deficit della bilancia commerciale, il gesuita insistette sul tema della corruzione della società e della rottura dei vincoli sociali causati dal diffondersi del lusso. Per Roberti la critica al lus-

30. C. W. Hufeland, *L'arte di prolungare la vita umana* cit., p. 31 (Id., *Die Kunst das menschliche Leben zu verlängern*, Akademische Verlagsbuchhandlung, Jena 1797).

31. *Del lusso. Discorso Cristiano con un dialogo filosofico Tomo I. In Bassano 1772*, «Notizie letterarie», n. 21, 22 maggio 1773, pp. 332-335.

so costituì dunque il linguaggio principale di condanna di un nuovo modello di società, fondato sui valori economici e non più sulla morale tradizionale. In questo quadro di critica morale, sociale e economica trova spazio anche un'articolata riflessione sui danni provocati dal lusso sul corpo. Roberti, a riprova della pericolosità del lusso, sottolineò infatti come questo non solo minasse la stabilità sociale, ma corrompesse anche la salute. Un eccesso nel consumo, ovvero un lusso nei consumi, era additato come la causa, se non unica certo principale, delle «moderne malattie»<sup>32</sup>: «la tavola per un soverchio amore di recare col nutrimento il piacere altera e corrompe la sanità per cento veleni amabili di sapori pregiati dall'arte, e sconosciuti dalla natura»<sup>33</sup>.

In modo del tutto simile il cardinale barnabita Giacinto Sigismondo Gerdil nel suo *Discours de la nature et des effets du luxe*, pubblicato nel 1761 a Torino, fece seguire al duro attacco contro l'edonismo, considerato la conseguenza più dannosa della diffusione del lusso, un esplicito riferimento alla dannosità del lusso per il corpo.<sup>34</sup> Nel suo *Discours*, prontamente recensito nel dicembre del 1761 nelle «Novelle letterarie» di Firenze, Gerdil indicò infatti come l'eccessiva raffinatezza tendesse a debilitare non solo il coraggio, ma anche e soprattutto la salute dell'individuo<sup>35</sup>. Il modello era quello della moderazione, unico mezzo per «mantenere le forze e la salute». Al contrario, l'eccesso nei consumi raffinati sottometteva l'uomo «a una infinità di bisogni», rendendolo incapace «di sopportare una vita attiva e laboriosa, così come esige il suo bene e quello della società»<sup>36</sup>. Diversamente dalla riflessione tradizionale di matrice cristiana sulla temperanza e l'ascetismo, l'accento non fu più posto sulla rinuncia al cibo come strumento per la salvezza dell'anima, ma sulla salute

32. G. Roberti, *Del lusso. Discorso cristiano con un dialogo filosofico*, Bassano, Remondini, 1772, p. 11.

33. *Ivi*, p. 9.

34. Sulla figura di Gerdil, cfr. R. Valabrega, *Un antillumista dalla cattedra alla porpora. Giacinto Sigismondo Gerdil professore, precettore a corte e cardinale*, Torino, Deputazione subalpina di storia patria, 2004.

35. *Discours ec. cioè Discorsi della natura e degli effetti del Lusso. L'autore il P.G.B. A Torino, appresso i fratelli Reycends Libraii al Canto di via Nova*, «Novelle letterarie» n. 49, 1 dicembre 1769, pp. 762-766.

36. G. S. Gerdil, *Discours sur la nature, et effets du luxe par le P.G.B.*, Turin, Reycends, 1768, p. 12.

del corpo. Inoltre, più che un eccesso nella quantità degli alimenti, l'aspetto stigmatizzato nei secoli precedenti, Gerdil condannò soprattutto gli eccessi nella qualità. La critica si appuntò sugli effetti deleteri per il corpo dei cibi, sapori e gusti nuovi, considerati come espressione simbolica della diffusione del lusso. Il corpo era concepito come una macchina che si fortificava attraverso l'esperienza: un cambiamento di alimentazione poteva avere degli effetti pericolosi, assoggettandolo a bisogni fittizi, che lo rendevano incapace di condurre una vita attiva e laboriosa<sup>37</sup>. La denuncia degli effetti negativi sul corpo del consumo di beni di importazione considerati di lusso, operato dai moralisti nella seconda metà del Settecento, si configura così come una reazione alla diffusione di nuovi beni nella società, riflettendo in modo chiaro la preoccupazione per la messa in discussione delle gerarchie tradizionali che poteva venire proprio dalla diffusione di beni a lungo riservati a una ristretta élite e dunque simbolo di distinzione sociale.

Questa riflessione trovò una particolare espressione nello scritto *Il lusso italiano esposto ne' suoi danni in forma di dialogo*, pubblicato a Pistoia nel 1790. L'autore, il parroco di Cireglio Tommaso Gaggioli, unì infatti una più generale critica al lusso come fattore di corruzione della società e di messa in discussione della gerarchia tradizionale, a una specifica riflessione sugli effetti negativi che potevano avere i cibi di importazione, e dunque di lusso, sul corpo:

Esaminati dai fisici coll'arte chimica la natura e la produzione di questi aromi forestieri, di cui gl'italiani da un secolo indietro, o poco più, fanno sì grand'uso, cioè pepe, cannella, garofani, e noci moscate, thé, caffè e cacaos, hanno ritrovato che i loro componenti principj, particelle e qualità sono, o eccessivamente secche, caustiche, pungenti, e calde, o eccessivamente fredde, e dure, o troppo diluenti<sup>38</sup>.

I nuovi beni di lusso mettevano in pericolo la salute degli uomini: essi «infiammano il sangue, riseccano i naturali umori, contraggono o troppo rilasciano i nervi, indeboliscono le forze del corpo [...] e apportano malattie insanabili, e morti

37. *Ivi*, pp.14-15.

38. T. Gaggioli, *Il lusso italiano esposto ne' suoi danni in forma di dialogo*, Pescia, Società tipografica, 1790, pp. 31-32.

premature»<sup>39</sup>. Gli alimenti non erano nocivi o pericolosi in se stessi, e infatti consumati nel luogo di origine non avevano conseguenze sulla salute, ma lo diventavano quando costituivano una novità, ovvero quando erano espressione del nuovo lusso che corrompeva la società<sup>40</sup>.

Nel corso del XVIII secolo proliferarono peraltro scritti letterari e medici interamente dedicati alla discussione sulla natura dei nuovi beni d'importazione come caffè, tè, cioccolata e sui loro effetti sul corpo. In *L'uso, e l'abuso del Caffè*, pubblicato a Verona nel 1751, il medico Giovanni Della Bona si sforzò di dimostrare come il consumo eccessivo di caffè comportasse seri danni per la salute<sup>41</sup>: «Il Caffè – scriveva Della Bona – di soverchio bevuto certamente si opporrà alle vere condizioni di sanità, perché colle sue particelle acri, e mobili avrà forza non solo di leggermente alterare la simmetria de' solidi, e de' fluidi, ma eziandio di turbare il temperato, e libero moto degli uni e degli altri»<sup>42</sup>. Nelle *Notizie storico-fisiche sul caffè* pubblicate a Roma nel 1791, Giuliano Ettore, abate e membro dell'Accademia dell'Arcadia, condannò l'abuso del caffè, il cui consumo andava misurato in base alla costituzione degli uomini, per evitare «conseguenze serie e irreparabili»<sup>43</sup>. Il «Giornale enciclopedico» di Venezia presentava ai suoi lettori una *Memoria* sui danni del consumo del caffè e del tabacco, in cui il caffè era messo in relazione non solo con l'infiammazione dei nervi, ma anche con «le morti improvise»<sup>44</sup>.

In Italia fu soprattutto la cioccolata, sia per la larga diffusione durante il XVIII secolo, sia per la sua importanza nel mondo cattolico come surrogato alimentare durante i periodi di digiuno, a suscitare una vivace discussione e a essere additata come esempio più evidente della pericolosità per la

39. *Ibid.*

40. *Ivi*, p. 36.

41. G. Della Bona, *L'uso, e l'abuso del Caffè. Dissertazione storico-fisico-medica del dottor Giovanni della Bona veronese*, Verona, Berno, 1751, p. 18.

42. *Ibid.* Lo scritto di Della Bona raggiunse una grande notorietà e fu discusso anche in un articolo delle «Novelle letterarie» di Firenze (*Verona - Dell'Uso, e dell'Abuso del Caffè Dissertazione Storico-Filosofica-Medica del Dottore Giovanni della Bona*, «Novelle letterarie», n. 44, 30 ottobre 1761, pp. 666-667).

43. G. Ettore, *Notizie storico-fisiche sul caffè, raccolte dall'Ab. Giuliano Ettore*, Roma, Salvioni, 1791.

44. «Giornale enciclopedico», tomo III, marzo 1778, pp. 104-105.

salute dei nuovi cibi di importazione. L'invettiva più dura fu lanciata dal conte Giambattista Felici, autore su cui si hanno scarsissime notizie, nel *Parere intorno all'uso della cioccolata*, pubblicato a Firenze nel 1728 e che fu ristampato più volte nel corso della seconda metà del Settecento. Ancora nel 1784 Vincenzo Malacarne, ripetitore di medicina pratica presso l'Università di Torino e professore di anatomia ad Acqui Terme, in un discorso sulla descrizione fisica, storica, sociale e economica della città di Acqui, presentato alla Società Agraria di Torino, imputò al dilagante consumo di cioccolata la cagionevolezza fisica delle nuove generazioni. Secondo Malacarne i giovani, abituati agli «aromi, ed ai sughi ricercati, sostanziosi e caustici» e a consumare «una quantità soverchia di cioccolate, e di zucchero», possedevano una costituzione meno robusta rispetto ai più anziani, il cui gusto non era corrotto dai nuovi cibi. In questo modo gli «attempati robusti con ottimi denti, e mani ferme si ridono de' nipoti loro, che con mezzo secolo di meno non possono più masticare, digeriscono male, ed 'anno le mani, e 'l corpo tremanti per tali abusi»<sup>45</sup>.

Quella di Malacarne costituì in realtà una delle ultime riflessioni sugli effetti negativi degli alimenti di importazione sul corpo. Nei decenni finali del XVIII secolo infatti questa letteratura critica, medica e letteraria, perse gradualmente di importanza. Con l'avvio verso il XIX secolo a emergere fu una progressiva rappresentazione positiva di tali prodotti. Emblematico in questa prospettiva è lo scritto *l'Uso e abuso della cioccolata* del medico Giovanni Battista Anfossi, che propose una riflessione sugli effetti positivi del cioccolato sulla salute<sup>46</sup>. L'operetta, che riscosse un certo successo, fu recensita nelle «Novelle letterarie» di Firenze, dove si evidenziò, con una punta di ironia, lo sforzo dell'autore di esaltare le virtù positive della cioccolata nella cura di malattie anche gravi come la tisi e lo scorbuto e come antidoto contro i veleni, fino a individuare in quella «una cura contro tutti i mali»<sup>47</sup>. In modo

45. V. Malacarne, *Della corografia georgico-jatrice d'Aqui, cioè Relazione dello stato attuale della città d'Aqui ...*, parte III, in *Memorie delle Reale Società Agraria*, Torino, Briolo, 1789, vol. IV, p. 74, pp. 5-115.

46. G. Anfossi, *Dell'uso e abuso della cioccolata. Dissertazione storico-medica del dottore Gio. Battista Anfossi a sua eccellenza Pier-Vettore Pisani procuratore di San Marco*, Rovigo, Miazzi, 1775.

47. Rovigo - *Dell'uso e abuso della cioccolata Dissertazione storico medica del Dottore Gio. Battista Anfossi*, «Novelle letterarie», n. 8, 23 febbraio 1776, pp. 139-141.

simile il «Nuovo giornale enciclopedico» di Vicenza pubblicò nell'ottobre del 1789 un lungo articolo in cui si mettevano in discussione le tradizionali critiche contro gli effetti nocivi dello zucchero e della cioccolata e si esaltavano i benefici per la salute che potevano venire dal loro consumo<sup>48</sup>.

Tale nuova valorizzazione dei beni di importazione di lusso, anche per gli effetti benefici sul corpo, trovò tuttavia uno spazio centrale soprattutto nelle pubblicità pubblicate sulle pagine delle gazzette dove, a partire soprattutto dagli anni ottanta, ebbero larga pubblicizzazione caffè, cioccolata, e rosoli. In questi avvisi fu posta infatti in modo esplicito una relazione tra tali prodotti e i loro effetti positivi per la salute, come il liquore «utile per la salute» oltre che «graditissimo al palato» e la cioccolata «di sanità»<sup>49</sup>, nell'ambito della ormai matura accettazione delle trasformazioni materiali che avevano segnato la società e della progressiva affermazione, nel passaggio tra fine Settecento e inizio Ottocento, della società commerciale e dei nuovi valori a essa connessi, legati a una nuova idea di benessere, posto alla base dello sviluppo economico e sociale. In questa prospettiva il mutamento della discussione sugli effetti dei beni di importazione sulla salute nell'epoca di fine dei lumi permette di seguire non solo il realizzarsi di incisive trasformazioni materiali, ma anche il prendere forma di un nuovo fermento culturale, che finì per intaccare le gerarchie sociali di antico regime e per sostituire a queste una nuova gerarchia, fondata sul benessere e sul gusto personale. Al di là della reale diffusione del consumo di questi alimenti e bevande, che rimase circoscritto alle fasce più abbienti della popolazione, la loro pubblicizzazione evidenzia infatti una rottura forte rispetto alle abitudini di consumo della società tradizionale di antico regime. Alimenti e bevande che sino almeno alla prima metà del Settecento erano stati simbolo di distinzione sociale e oggetto di un com-

48. *Riflessioni de' Raccoglitori della Gazzetta di Sanità sopra una lettera loro inviata dal sig. Bertin intorno all'uso dello zucchero*, «Nuovo giornale enciclopedico», ottobre 1789, pp. 92-96.

49. «Gazzetta veneta», n. 14, sabato 22 marzo 1760, «Gazzetta veneta», n. 7, 27 febbraio 1760; «Gazzetta toscana», n. 50, 16 dicembre 1786, p. 200; «Gazzetta toscana», n. 52, 24 dicembre 1791, p. 208; «Gazzetta toscana», n. 24, 12 giugno 1784, p. 96; «Gazzetta universale», n. 70, martedì 1 settembre 1801, p. 560; «Gazzetta universale», n. 93, sabato 21 novembre 1801, p. 744; «Gazzetta universale», n. 39, martedì 15 maggio 1804, p. 684; «Gazzetta di Bologna», n. 11, 13 marzo 1781.

plesso discorso di critica da parte dei difensori delle gerarchie tradizionali, a partire dal secondo Settecento divennero parte di un insieme di consumi legati a una nuova idea di piacere e di benessere diffuso.

Allo stesso tempo gli slittamenti nella discussione sui beni di importazione riflettono una più generale rottura nella riflessione sul corpo, con il passaggio da una critica delle passioni, di matrice soprattutto morale e religiosa, a una nuova visione del corpo e dei piaceri a esso connessi, nell'ambito del pieno sviluppo della società commerciale e della maturazione del discorso economico di valorizzazione del lusso, che portò a riconoscere il ruolo fondamentale svolto dai bisogni e dai desideri come fattore di sviluppo economico, di progresso sociale e di maggior uguaglianza tra gli individui.



## Bellezza in gioco. Donne e gioco d'azzardo nello specchio della medicina tra Settecento e Ottocento

Carmela Ferrandes

Un'immagine femminile ricorrente nell'iconografia del Settecento, diffusa dalla letteratura e dall'arte, come dal cinema, è quella della dama, non particolarmente bella, né giovane all'apparenza, seduta a un tavolo da gioco. Immagine con una forte impronta di classe, che raffigura una donna conscia del proprio ascendente, per la quale il gioco fa parte delle consuetudini sociali o diventa teatro di strategie seduttive e interessate.

La realtà era più complessa e vedeva la donna non soltanto nelle vesti di chi pratica giochi d'azzardo, svariati nel Settecento, ma anche in quelle di chi ne gestisce volentieri l'organizzazione. Realtà più complessa anche per quanto riguarda le fasce sociali coinvolte nell'industria del gioco, industria su vasta scala e con pronunciate connivenze col potere. La simpatia con cui i governi poi hanno sempre guardato alla propensione del popolo verso il gioco, sfruttandola non solo attraverso le lotterie nazionali (in Francia, dopo averla soppressa, la Rivoluzione si affrettò a ripristinare la lotteria nel 1795<sup>1</sup>), ma anche e soprattutto nell'imporre forti tasse

1. Si veda in particolare a questo proposito il cap. "La Ferme des jeux sous la Révolution" in F. Freundlich, *Le monde du jeu à Paris (1715-1800)*, préface de D. Roche, Paris, Albin Michel, 1995.

alle fabbriche di carte da gioco, si riassume nell'ironica constatazione di Gladstone, per il quale non c'era alcun merito a essere ministro delle finanze nel suo paese, dal momento che bastava aumentare di qualche millesimo il tasso d'imposta sulle carte da gioco per risanare le casse dello stato<sup>2</sup>.

Limitandoci alla Francia, è sufficiente leggere qualche pagina di Mercier o di Restif de la Bretonne, che prima di essere quei poligrafi visionari cui debbono la loro fama, furono acutissimi osservatori dei fenomeni legati all'urbanizzazione – perché il gioco d'azzardo nel Settecento è fenomeno urbano – per rendersi conto di come appartenessero agli strati sociali più umili e fossero essenzialmente artigiani, operai, piccoli negozianti o domestici, le vittime inconsapevoli di questo insidioso sfruttamento economico, travestito da passatempo o da sfida innocente con la sorte. Insidie che, nello spingere a oltrepassare la sottile linea di confine tra gioco pubblico e gioco clandestino o a procacciarsi denaro in modo illecito, facevano insensibilmente scivolare le vittime nell'illegalità e contro cui inutilmente mettevano in guardia moralisti e uomini di chiesa, da sempre fustigatori del gioco d'azzardo. Insidie il cui camuffamento era proprio favorito dalla gestione femminile della clandestinità di lotterie e case da gioco<sup>3</sup>.

Gli argomenti di accusa prendevano particolarmente di mira le donne, esaltando per contro il loro ruolo di aggregazione familiare e sociale e demonizzando al massimo il degrado economico e morale in cui per il gioco potevano trascinare le persone a loro legate da vincoli di sangue o di affetto.

Nelle critiche e nella condanna delle donne giocatrici si esplicita infatti la subalternità della figura femminile, figura e soggetto in sostanza pochissimo pensante, ma depositaria della perpetuazione della specie e della salvaguardia del focolare, così come era vista dagli scrittori, filosofi e uomini di scienza del Settecento. Intorno alla donna la condanna del gioco si trasforma in un discorso più ristretto, non tanto di etica sociale (e non prende pertanto di mira le forme di gioco patrocinate dallo stato), quanto di salvaguardia dei valori

2. Cfr. H.-R. D'Allemagne, *Les cartes à jouer du XIV au XX siècle* [1906], Bologna, Arnaldo Forni, 1975, vol. I, p. VIII.

3. Cfr. F. Freundlich, *Le monde du jeu* cit., pp. 57-64.

già connotativi della società borghese, contro una consuetudine di vita legata alla dissipatezza della classe aristocratica.

In questo quadro le critiche mosse a una pratica ritenuta deleteria sul piano economico e su quello morale assumono una forte componente di carattere medico-scientifico, che oggi definiremmo salutista, che interdice alle donne il gioco d'azzardo più che sul piano della condanna morale su quello, empiricamente, degli svantaggi che ne derivano al buon funzionamento della macchina umana e di conseguenza anche alla bellezza, con argomentazioni dissuasive rivolte essenzialmente alle giocatrici di nobile estrazione.

Particolarmente significativo, perché caratterizzato da una salda compiutezza discorsiva, quello fornito da Pierre Roussel, medico-filosofo conosciutissimo ai suoi tempi, autore di un *Système physique et moral de la femme, ou Tableau philosophique de la constitution, de l'état organique du tempérament, des mœurs et des fonctions propres au sexe*, apparso per la prima volta nel 1775, in cui la differenza dei sessi esiste a priori nelle leggi della natura, secondo una gerarchia fisiologica comprovata scientificamente, che circoscrive l'attività intellettuale e fisica delle donne. A fronte, le riflessioni di uno scrittore agli antipodi per formazione e sfera di intervento, Pierre Choderlos de Laclos, la cui fama è legata a uno dei romanzi libertini più noti del Settecento, *Les Liaisons dangereuses*, e che invece qui si affronta come autore più morigerato de *L'Éducation des femmes*, trattato che avrebbe dovuto scagionarlo dall'accusa d'immoralità che pesava sul suo romanzo.

In ambedue la costituzione fisica delle donne fornisce elementi che aggravano i capi di accusa contro il vizio del gioco, anziché mitigarli, proprio per quella sorta di predestinazione fittizia alla leggerezza che contraddistingue il genere femminile e che potrebbe essere accampata come attenuante. Si consideri ad esempio una delle constatazioni ricorrenti sui danni provenienti dal gioco d'azzardo, che riguardava l'insalubrità delle case da gioco. In quest'accusa si incrociano due momenti di riflessione strettamente collegati tra loro, che nella seconda metà del Settecento acquistano particolare rilevanza nell'indagine scientifico-filosofica e nella trasposizione letteraria: l'opposizione città-campagna e la polemica contro il lusso. Figura unificante di ambedue i momenti è Rousseau, che è punto di riferimento anche per i medici-filosofi del periodo.

In realtà il significato di campagna in questo caso oscilla da quello di natura come cornice consona all'introspezione a quello di elemento cardine della vera ricchezza di una nazione se opportunamente sfruttato: non a caso uno degli artefici del paesaggio cosiddetto "romantico", René-Louis de Girardin, ospite protettore di Rousseau negli ultimi anni della sua vita, ebbe simpatie pronunciate per il gruppo dei fisiocrati<sup>4</sup>. A questo aspetto di campagna-natura pensano anche i medici suoi contemporanei, partigiani di una vita all'aria aperta o, come surrogato per gli abitanti delle città, di salubri passeggiate.

Del tutto negativo, invece, è il quadro della vita cittadina, per il risanamento igienico della quale lotteranno concretamente i medici che crederanno nella causa rivoluzionaria. Nei loro scritti è inscindibile il legame tra benessere fisico e mentale: la vita sedentaria condotta dalle classi agiate e i luoghi chiusi favoriscono il ristagno nel corpo degli umori negativi, l'incompleto sviluppo delle cellule, l'alterazioni delle funzioni organiche e, precludendo l'armonico sviluppo del corpo, determinano l'ottusità e il turbamento delle idee. Pierre-Jean-Georges Cabanis, fondatore della medicina sociale, si porrà seriamente, tra l'altro, il problema dell'aerazione – si pensi ai mezzi di illuminazione dell'epoca della sala che accoglieva la Costituente<sup>5</sup> – a favore di un'igiene a protezione non solo dei luoghi ma anche del fluire delle idee durante il dibattito politico. Nei trattati medico-filosofici, ai benefici derivanti dalle passeggiate e dall'esercizio fisico sulla lucidità mentale sono contrapposte la mancanza di aerazione e l'aria malsana degli ambienti chiusi, e quindi anche delle sale dove si affollavano i giocatori, con l'intorpidimento mentale che ne derivava, che a sua volta risultava favorevole all'insorgere del vizio del gioco. Sotto la penna di Pierre Roussel, oggi ricordato essenzialmente come divulgatore del vitalismo materialistico di Bordeu, queste tematiche si incrociano per esaltare da una parte la capacità ristoratrice della natura, dall'altra per condannare i perniciosi effetti del vizio

4. Cfr. R.L. de Girardin, *De la composition des paysages, ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations en joignant l'utile à l'agréable* [1777], postface de M. H. Conan, Seyssel, Éd. Champ Vallon, 1992, p. 99.

5. P.J.G. Cabanis, *Discours sur les inconvénients que présente la Salle du Conseil*, Paris, Imprimerie nationale, Fructidor, an vi.

del gioco e dall'altra ancora per circoscrivere e supportare la 'naturale' minorità intellettuale delle donne.

Parmi les moyens que les hommes ont inventés pour adoucir le poids d'une vie livrée à l'ennui et à l'inutilité, il en est un qui, comme un fléau contagieux, désole la société, et n'est pas moins funeste aux mœurs qu'à la santé, parce qu'il produit le double effet de la paresse et d'une passion vive. L'avarice qui en est l'âme, pour mieux se déguiser, lui a donné les noms d'amusement et de jeu. Qu'on se représente un cercle de personnes clouées sur des chaises, autour d'une table, et dans une atmosphère usée et corrompue; dont le corps est immobile, tandis que leur esprit est dans une agitation extrême; alternativement ballotées par l'espoir et la crainte [...] oublient et les devoirs qui les appellent et les heures qui s'écoulent [...]. On conçoit que rien n'est plus capable de troubler l'ordre des fonctions animales et la régularité des mouvements vitaux, qu'un pareil défaut d'équilibre entre le physique et le moral; que les humeurs dérangées par là dans leur cours, ne reçoivent point les préparations nécessaires aux sécrétions qu'elles doivent subir, et que, forcées de croupir dans quelque viscère, elles y forment des empâtements dangereux, ou que, rejetées comme nuisibles vers la peau, sous la forme de dartres ou d'autres espèces d'éruptions, elles en détruisent le poli, la souplesse et l'éclat. Il faut ajouter que cet état d'agitation, souvent répété, doit à la longue faire contracter un caractère irascible, et donner à la sensibilité une énergie vicieuse qui tourne toujours au détriment de la machine<sup>6</sup>.

Consideriamo da vicino uno dei danni più evidenti, quello della vista: la luce artificiale con cui si cerca di sostituire quella del sole nuoce considerevolmente alle sue forze, nella misura in cui più le fiammelle sono vicine agli occhi più ne aumentano gli effetti negativi, uniformando natura e colore degli oggetti perché il lume di candela non lascia agli oggetti il loro naturale colore ma li confonde e opacizza. Aggiungi la privazione della salutare influenza dell'aria aperta sul tono e vigore di tutti gli altri organi e dei sensi, a cominciare proprio

6. P. Roussel, *Système physique et moral de la femme, ou Tableau philosophique de la Constitution, de l'État organique du tempérament, des Mœurs et des Fonctions propres au sexe*, nouvelle édition augmentée de l'Éloge historique de l'Auteur par J. L. Alibert, Paris, chez Crapart, Caille et Ravier, Libraires, an XI-1803, pp. 83-84 (la trascrizione dei testi segue l'ortografia corrente).

dallo sguardo che spazia, dai profumi che apportano energia, dalla stessa forza attinta dalla bellezza dello spettacolo della natura. Tutto questo è perso per coloro che vegliano dediti al gioco e non recuperano le forze per le occupazioni della giornata e lo è con danni peggiori per le donne.

Le donne per l'innata debolezza cellulare che caratterizza la loro complessione e che le rende inadatte ai lavori e agli impegni degli uomini, sono molto più di questi ultimi soggette ai danni provocati da una vita priva di spazi aperti. Motivo per cui le occupazioni intellettuali, che hanno come sfondo luoghi chiusi, risultano più dannose alle donne che agli uomini, i quali, possedendo una più sviluppata forza cellulare, e quindi in ultima analisi una più sviluppata forza della mente, fronteggiano con maggiore volontà le abitudini che comportano effetti negativi. Sulle nefaste conseguenze dello studio sulla natura femminile indulge già a lungo l'*Encyclopédie* e detta legge. Per Barthez, altro maestro di Roussel, redattore della parte relativa alla fisiologia nella voce "Femme" dell'*Encyclopédie*, l'unico vantaggio che sarebbe potuto derivare alle donne dallo studio delle lettere e delle scienze consisteva nel fatto di allontanarle dalle inclinazioni viziose; per altro e sulla stessa scia, Cabanis vuole tenere lontane le donne dal foro e dall'accademia<sup>7</sup>.

Per l'intensità di attenzione e la prontezza nell'elaborare le tattiche appropriate che richiede, il gioco può ben essere considerato un'attività intellettuale, il cui potere corrosivo è potenziato dal figurare tradizionalmente come figlio dell'ozio. Roussel, nel capitolo VII dal titolo *Des Moyens naturels qui conservent, et des Causes accidentelles qui peuvent changer ou faire dégénérer le tempérament de la Femme*, affronta infatti il discorso sul gioco e sul disfacimento della bellezza femminile subito dopo quello sull'ozio e sullo studio, che a suo avviso hanno i medesimi corrosivi effetti, lo studio in particolare richiedendo le stesse veglie e l'applicazione fuorviante del gioco. Ma proprio per la loro mollezza cerebrale che nulla fissa a lungo, le donne per assurdo sono più difese degli uomini

7. Cfr. C. Ferrandes, *Devoir et convenance des deux sexes dans les "Rapports du physique et du moral de l'homme" de Cabanis, L'educazione dell'uomo e della donna nella cultura illuministica*, Memoria a cura di L. Sozzi, Accademia delle Scienze di Torino - Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, serie V, volume 24, fasc. 3, 2000, pp. 55-64.

contro i danni fisiologici del gioco, dal momento che l'attenzione superficiale alle cose che le contraddistingue rende più facilmente il loro corpo dimentico della fatica, con il conseguente svantaggio, è ovvio, di una rinnovata capacità di sostenere il vizio<sup>8</sup>. Non quella, però, di attentare inesorabilmente alla propria bellezza venendo meno allo scopo fondamentale del loro essere donne, «la principale destination des femmes étant de plaire par les agréments du corps et par des grâces naturelles»<sup>9</sup>.

Nello sviluppo di queste posizioni teoriche scopriamo allora che delle donne è riconosciuta una più vivace pronta intelligenza, che dà loro sagacità di comportamento e intuizione delle circostanze e che permette alla loro conversazione di fare a meno della scienza e dell'erudizione, pur brillando nella società. La posizione di Roussel è quella comune del tempo e in sostanza circoscrive lo spazio pubblico della donna al salotto, di cui il gioco, in fondo, rappresenta un valore aggiunto. In quest'ottica già faceva lezione la frase conclusiva della voce sul gioco dell'*Encyclopédie*, che insisteva proprio sul loro legame asserendo che per la buona società la conversazione ha bisogno dell'aiuto del gioco per non avvertire il peso della noia<sup>10</sup>. Nell'*Encyclopédie* la componente di soddisfazione intellettuale che dà il gioco – sottolineata a pari merito con l'intervento del caso e dell'adesione emotiva che può suscitare la fiducia nella dea bendata – lascia che non si infierisca contro un passatempo di lusso, che poco danno potrebbe procurare agli abbienti. Una condanna, quindi, espressa in toni attenuati, che non più tardi di dieci anni dopo, Roussel rende pesanti, riprendendo la classificazione dei moventi tradizionalmente attribuiti al giocatore: pigrizia, passione e avarizia.

Il movente più tipicamente femminile è quello della pigrizia, sempre a causa della mollezza del tessuto cellulare, per il quale le donne indulgono più facilmente all'inazione e quindi possono vedere nel gioco una distrazione statica, per così dire, e facile da coltivare. E a proposito di pigrizia

8. P. Roussel, *Système* cit., p. 84.

9. *Ivi*, p. 78.

10. Cfr. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [...], t. VIII, A Neuchâtel, chez Samuel Faulche & Compagnie, Libraires et Imprimeurs, 1765, p. 532.

va ricordato che anche la passeggiata, esercizio fisico per il rinnovamento delle forze alla portata di tutti e consigliato da medici e pedagogisti senza distinzione di scuole, è presentata da Roussel come inadeguata a combattere la tendenza all'ozio, essendo passiva nei suoi intenti perché priva della volontà dello sforzo. Quanto alla passione del gioco, considerata come obnubilamento della ragione e dei sentimenti, le donne, lo abbiamo visto, non sembrano esserne vittime particolari proprio per quella leggerezza che fa sì che non raggiungano mai nulla di troppo profondo, nemmeno negli eccessi. L'avarizia, invece, originata dalla cupidigia di possedere sempre più di quel che si ha, può esser vista come un vizio fortemente caratterizzato dell'uomo, per la buona ragione di essere inerente alla gestione del denaro, a cui la società delega l'uomo.

La condanna del gioco si muove allora sul doppio versante della morale e della salute e si materializza in termini di indebolimento e quasi di incrostazione dell'energia. Roussel, non dimentico che tra i suoi maestri poteva annoverare Bordeu, che aveva illustrato il potere dell'immaginazione nell'accretere le secrezioni, fa tesoro delle sue teorie nella descrizione del disordine fisiologico provocato dalla passione del gioco, cui concorrono la fissità della stessa passione, l'immaginazione malata, il carattere malsano degli ambienti, l'immobilismo del corpo e della mente, l'alterazione delle funzioni organiche, l'eruzione di pustole (abbiamo già visto «les empâtements dangereux» che dalle viscere si trasformano in eruzioni cutanee e determinano lo spegnimento del colorito), nell'intreccio tra fisico e morale, postura e pensiero, isteria legata al perseguimento di un solo fine e appiattimento della volontà.

A fronte l'ordine delle funzioni, la regolarità dei movimenti vitali e l'equilibrio tra fisico e morale: il lessico del vitalismo è anche quello della simmetria delle pulsioni e degli effetti. Implicita è la condanna di quella effeminatezza dei costumi che nei suoi derivati, sedentarietà, futilità, spreco del denaro, preoccupava i legislatori. L'equilibrio tra fisico e morale s'impone quindi come misura dell'ordine dell'universo e dell'espletamento ottimale delle funzioni organiche. La dedizione inconsulta al gioco altera questo equilibrio a vantaggio del quale ancora una volta – lo abbiamo visto – la superficialità femminile può fungere da qualche barriera.



Anche se su tutt'altra sponda, né profonda, né particolarmente costante appare la donna ne *L'Éducation des femmes* di Laclos<sup>11</sup>, ma “naturale”, cioè in primo luogo sana e per questo sincera, a fronte della dissimulazione femminile imperante nelle *Liaisons*. Recuperando l'idea mitica dello stato di natura caro non soltanto a Rousseau per quanto può attenere alla proprietà ma a tutti, “philosophes” e loro oppositori, per quanto attiene all'educazione della donna, Laclos ne applica il modello concettuale per delineare l'ideale di una donna spontanea ai limiti della sfrontatezza, forte nel soccorso come nell'amplesso, che allatta e cura senza intermediarie i propri figli, attenta all'igiene e amante dell'aria aperta, la cui pelle dorata dal sole è contrapposta al pallore incipriato delle sue simili, vittime dei falsi idoli della moda e delle distinzioni di classe. Per saggezza indotta dall'apprezzamento del corso “naturale” delle cose, questa donna non teme il passare delle stagioni dell'amore e non ha bisogno di comprare i favori degli uomini, non ha bisogno, quindi, in vecchiaia di ricorrere alle tre strade che si aprono alle donne chiuse nelle maglie ipocrite della società: il gioco, il pettegolezzo e la falsa devozione<sup>12</sup>.

Libertario e ambiguo, questo ritratto di Laclos conferma la subalternità intellettuale della donna e riprende i punti di disfacimento fisico cari a Roussel, per prime le veglie forzate, viste come causa principale della perdita della bellezza:

Voulez-vous être réellement parées? En voici les moyens: sachez d'abord vous astreindre à un régime doux et salutaire; c'est celui qui tient la santé; sans elle point de fraîcheur, et sans la fraîcheur point de beauté; fuyez surtout les veilles inutiles; le repos sied mieux encore que l'éclat trompeur des bougies; ne vous fatiguez par aucun excès; vous serez belles même au jour; les nuits que vous dérobez à vos amusements rendront plus précieuses celles que vous consacrerez à vos plaisirs<sup>13</sup>.

11. Titolo attribuito da E. Champion a due brevi scritti di Laclos, il primo dei quali, cominciato nel 1783 e lasciato incompiuto, costituiva il discorso di risposta a un quesito su questo soggetto proposto dall'Académie di Châlons-sur-Marne: *Quels seraient les meilleurs moyens de perfectionner l'éducation des femmes*.

12. Che la falsa devozione, con i lunghi tempi permessi da messe, preghiere collettive e pratiche assistenziali, favorisse iniziative e scambi legati al gioco e gestiti soprattutto da donne era tra i crucci della chiesa. Si veda la documentazione offerta da F. Freundlich, *Le monde du jeu* cit., p. 178.

13. P. Choderlos de Laclos, *De l'Éducation des femmes, Œuvres complètes*, texte établi

Ma la ferita più profonda è inferta dal gioco al viso femminile:

Si l'envie ou l'ambition vous dévorent, bientôt vos yeux caves, votre teint plombé, votre excessive maigreur auront terni votre beauté; si vous vous livrez à la fureur du jeu, la contraction fréquente de vos muscles use bientôt leur ressort; la fatigue du jeu est, sans exception, celle qui use le plus et le plus vite<sup>14</sup>.

La fissità di questo ghigno seppur accennato annulla il carattere ludico del gioco che alle origini segnava la sua sfida agli dei e il cammino della buona sorte<sup>15</sup>.

et annoté par M. Allem, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1951, p.469.

14. *Ivi*, p. 470.

15. Cfr. M. Neveux, *Jeux de hasard*, in *Jeux et sports*, sous la direction de R. Caillois, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1967, pp. 457- 466.

## Le corps amoureux et ses désordres dans l'*Encyclopédie Méthodique*

Daniel Teysseire

S'il est une entreprise qui doit s'inscrire d'abord dans la réflexion sur les «métamorphoses des Lumières», c'est bien l'*Encyclopédie méthodique* (désormais *EM*). En effet, les 210 volumes (157 de textes + 53 de planches) des 39 dictionnaires disciplinaires qui la constituent ont vu leur publication commencer en novembre 1782 et s'achever quasi-exactement cinquante ans plus tard, en septembre 1832. Ce qui signifie qu'un matériau aussi volumineux ne peut être travaillé, un objet d'une telle ampleur ne peut être étudié que par thèmes précis, à partir de *corpus* aussi strictement et rigoureusement que possible déterminés et délimités<sup>1</sup>. Dans les pages qui suivent c'est un exemple de ce type de travail que nous présentons.

### 1. *Le corpus d'«Amour»*

La constitution d'un *corpus* pour l'amour, présente la difficulté de savoir à quelle partie des connaissances humaines

1. Sur l'*EM* en général et son approche nécessaire en corpus cfr D. Teysseire, *De l'Encyclopédie méthodique (1782-1832)*, Paris et Versailles, danielteysseire@gmail.com, 2013, 12 pages.

il ressortit. Dans l'*Encyclopédie* proprement dite, le titre de l'article *Amour* n'est pas suivi de la parenthèse habituelle dans laquelle est indiquée la «connaissance» du «système figuré» dont relève l'article: l'amour est une connaissance non spécifiée du savoir encyclopédique. Pour ajouter à cette indétermination fondamentale, le contenu de l'article<sup>2</sup>, dû à l'abbé-philosophe Yvon (1714-1791), présente et explicite dix modalités de l'amour: amour du monde, de la gloire, des sciences et des lettres, amour du prochain, amour des sexes, amour conjugal, paternel, filial et fraternel, amour de l'estime, amour propre et de nous-mêmes<sup>3</sup>.

Avec l'*EM*, les choses changent et apportent la confirmation de ce qui a été énoncé ci-dessus, à savoir le choix épistémologique de la spécialisation, contenu d'ailleurs dans le qualificatif «méthodique». *AMOUR* en effet relève d'une discipline précise: l'*HYGIÈNE* et trouve sa place dans le *Dictionnaire de Médecine* de l'*EM*, au *Tome Second*, édité en 1790. L'amour est une réalité précise et précisément humaine ressortissant à une partie de la science de la médecine, l'hygiène, qui a pour «fin la conservation de la santé»<sup>4</sup>, d'abord de l'être humain. Ce choix de la «méthodicités» – si je puis ainsi parler –, c'est-à-dire de l'inscription de l'amour dans une discipline scientifique précise, l'hygiène, induit beaucoup de choses.

Un rapprochement avec l'*Encyclopédie* aidera à mieux préciser. Dans notre contribution à *L'Encyclopédie ou la création des disciplines?* intitulée *La science naturelle, pratique et utile de la santé: l'Hygiène*<sup>5</sup>, nous concluons que le double vide, pratique et conceptuel<sup>6</sup>, sur lequel repose l'*HYGIÈNE* de l'*Encyclopédie* aboutit paradoxalement à l'instauration de l'hygiène comme «discipline d'action sociale, l'hygiène individuelle s'élargissant en hygiène publique», matrice à venir de «toute

2. Tome I, 1751, pp. 367-374.

3. Yvon, en véritable abbé philosophe, s'ingénie à prouver que l'amour-propre conduit nécessairement à l'amour de Dieu et réciproquement: «L'amour de Dieu est le bon sens de l'*amour de nous-mêmes*; c'en est l'esprit et la perfection» (p. 372, col. G, lignes 36-37). De ce fait, l'amour divin n'a pas à constituer un développement séparé dans une sous-partie ainsi dénommée.

4. *EM, Dictionnaire de Médecine*, t. VII (1798), p. 373 col. G, article *HYGIÈNE*

5. *L'Encyclopédie ou la création des disciplines* sous la direction de M. Groult, Paris, Cnrs Éditions, 2003, 344 pp., pp. 189-200.

6. Par nature et principe préventive, l'hygiène n'offre pas de médications. La «physiologie» antique des 4 humeurs n'est plus guère acceptée comme pertinente.

politique de santé publique»<sup>7</sup>. Avec l'*EM* ou *Méthodique*, l'hygiène est non seulement positionnée explicitement comme la première partie de la médecine, figurant toujours en 1 dans la page de titre des treize volumes du *Dictionnaire de médecine*, mais encore comme la partie de la médecine qui peut et doit le plus et le mieux profiter des progrès réalisés lors de la «quatrième époque» de son histoire, «marquée par la découverte des fluides aërifomes et le renouvellement des sciences chimiques»<sup>8</sup>, aboutissant en particulier à la connaissance des phénomènes de combustion, y compris ceux de l'organisme humain, l'hommage à Lavoisier étant ici obligé – nous sommes en 1798! – Résultat: l'hygiène doit réinvestir le domaine de l'individu, comme le montre le contenu du «plan d'un traité de l'hygiène» que présente Hallé dans les six dernières pages d'*HYGIENE*<sup>9</sup>. En effet, sur les «six classes» que compte la *Matière de l'hygiène*, deux, la cinquième et la sixième, sont tout particulièrement consacrées à l'être individuel hors des conditionnements extérieurs (lieu, climat, nourriture, médications) qu'il subit, points d'application habituels de l'hygiène. Et dans ces deux dernières classes, la sixième présente explicitement *L'Amour physique*, les *Fonctions de l'ame* et tout particulièrement les *Affections de l'ame* comme étant du ressort de l'hygiène. C'est dire qu'en cette fin du dix-huitième siècle l'hygiène a encore un contenu et donc un champ d'application très vaste: physiologique, certes, mais aussi psychologique<sup>10</sup>. Ces développements de et sur l'article *HYGIENE*, appelés par l'appartenance à cette discipline scientifique de l'article *AMOUR*, nous permet de constituer précisément notre *corpus*.

Il est fait de plusieurs ensembles:

7. *L'Encyclopédie* cit., p. 200.

8. *EM, Médecine*, t. VII (1798), art. *HYGIENE*, p. 428, col G. Notons au passage comment l'auteur de cet article, Hallé (1754-1822), a structuré sa longue *Histoire de l'hygiène*, qui constitue la plus grande partie de l'article – 58 pages sur 64 – de la même manière que Condorcet vient de structurer son *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*: en «époques», comme si l'histoire progressiste ne pouvait dénommer autrement les phases d'accumulation des améliorations.

9. *EM, Médecine*, t. VII (1798), art. *HYGIENE*, pp. 433-437.

10. Semblable et concomitant – notons-le encore en passant – au champ d'investigation de l'Idéologie des idéologues. La prégnance du physio-psychologique ou du psycho-physiologique est vraiment dans l'air du temps des dernières Lumières, celles que je me plais à dénommer les «Lumières fulminantes» (au-delà de 1790).

Le premier est celui de l'article *AMOUR PHYSIQUE (Hygiène)*<sup>11</sup>, qui a deux renvois explicites à *STERILITE* et *CELIBAT*, et quatre renvois non explicités<sup>12</sup> à «analeptiques», «substances animales faites», «farineux» et «consommés».

Le deuxième comprend:

*AMOUR. Maladies produites par l'amour (Pathologie)*, avec deux renvois non explicités à «nymphomanie» et «satyriase»<sup>13</sup> ;

*AMOUR (cause de la mélancolie) (Médecine morale)*<sup>14</sup>;

*AMOUR (Jurisprud. de la méd.)*, avec neuf rafales de renvois explicites: *DISCRETION; FUREUR UTERINE; DEVOIRS DES MEDECINS CHIRURGIENS, ACCOUCHEURS ET SAGES-FEMMES; MALADIES VENERIENNES; MASTURBATION, EPILEPSIE; ETAT DES PERSONNES, IMPUISSANCE, MARIAGE; ETAT DES PERSONNES; EDUCATION, NOURRICES, SEVREUSES ET DISCRETION & DEVOIRS, SEDUCTION, DEBAUCHE, PROSTITUTION, AVORTEMENT, SUPPOSITION DE PART, MEURTRE D'ENFANTS*<sup>15</sup>.

Le troisième comprend deux articles appelés par *HYGIENE* dont relève, comme nous l'avons vu, notre premier ensemble: à savoir *AFFECTIONS DE L'AME. Hygiène*<sup>16</sup> – *AFFECTIONS DE L'AME. Pathologie*<sup>17</sup>, et *PASSIONS (Physiolog., philosophie)*<sup>18</sup> – *PASSIONS (Médecine pratique & Hygiène)*<sup>19</sup> auquel le premier renvoie<sup>20</sup>.

D'un *corpus* aussi ample la première analyse que nous en faisons ne peut être qu'une première approche non exhaustive. Commençons par examiner la rencontre des corps et ... des âmes en quoi consiste l'amour; nous verrons ensuite comment cette rencontre peut être source de multiples patho-

11. *EM, Médecine*, t. II (1790), pp. 160 col. D - 174 col. G. Auteur: Macquart (1745-1818).

12. J'entends par renvoi non explicité celui où l'auteur renvoie au mot sans que celui-ci soit mis en majuscules.

13. *EM, Médecine*, pp. 174 col. G - 175 col. G. Auteur: Laguerenne (1751-1797[?]).

14. *Ivi*, pp. 175 col. G - 178 col. G. Auteur: Chambon (1748-1826).

15. *Ivi*, pp. 178 col. D - 180 col. G. Auteur: Verdier (1735-1820).

16. *Ivi*, t. I (1787), pp. 245 col. D – 247 col. D. Auteur: Hallé (1754 – 1822).

17. *Ivi*, pp.247 col. D - 277 col. G. Auteur: Sanchez (1699-1783) traduit du portugais par Audry.

18. *Ivi*, t. XII (1824), pp. 413 col. D - 422 col. G. Auteur: Moreau de la Sarthe (1771-1826).

19. *Ivi*, pp.422 col. G - 435 col. D. Même auteur.

20. Note infrapaginale 1 du tout début de *AFFECTIONS DE L'AME. Hygiène*. «Le mot de *passions*, qui semblerait, par son étymologie, devoir se rapprocher de ce que j'appelle *affections passives*, est cependant donné le plus souvent à des *affections* très actives; mais c'est qu'en général ce mot de *passions* est réservé pour ces *affections* fortes dans lesquelles l'âme est dans un état violent, dans une véritable souffrance, quand même cet état serait causé par le plaisir»

logies «physiques et morales», pour reprendre le syntagme habituellement utilisé en cette époque des Lumières tardives:

L'*amour physique*, l'*amour* avoué par l'hymen, est celui dont nous allons nous occuper ici; ses rapports directs et multipliés avec l'art de guérir, nous en imposent la loi. Nous ne parlerons de l'*amour moral*, qu'autant que, comme une des passions les plus fortes & les plus capables de procurer à l'homme de violentes et terribles secousses, il peut déranger l'ordre physique par sa réaction sur le corps, & troubler nécessairement l'économie animale<sup>21</sup>.

Telles sont les dix premières lignes de l'article *AMOUR PHYSIQUE* (*Hygiène*). Elles signifient on ne peut plus clairement que, pour l'amour et malgré qu'on en ait, on ne peut s'en tenir à une approche uniquement physiologique, même si celle-ci doit être la première. Visiblement, en ces Lumières tardives, l'amour comme rencontre des cœurs sanctionnée par Dieu n'est plus à l'ordre du jour. Il est une réalité physiologique à forte résonance psychologique; plus même: une réalité on ne peut plus humaine dans laquelle la dialectique, l'interaction entre le physique et le moral joue à plein, comme le proclament très explicitement les deux dernières lignes de la citation ci-dessus, avec les «violentes et terribles secousses» que «l'*amour moral*» peut provoquer chez l'être humain au point de «troubler nécessairement l'économie animale». Décidément, ils n'ont pas peur du passionnel, nos sérieux et éclairés médecins méthodiques!

## 2. *L'amour: la rencontre des corps et ... des âmes...*

Mais qu'ils soient d'abord loués, ces médecins! Précisément, pour leur esprit méthodique. Car que fait Macquart (1745-1818), dès le bas de la première colonne de son article? Il nous donne le plan de son propos sur l'amour:

Pour ne rien omettre de ce qui peut intéresser le plus sur cette matière importante, nous avons divisé notre discours de la manière suivante:

1. Préliminaire sur la nature de l'homme & du plaisir
2. Des tempéraments & de leur influence sur l'amour physique
3. De l'hymen en général

21. *EM, Médecine*, t. II (1790), p. 160 col. D.

4. De l'âge & des moments dans lesquels l'amour est le plus propice
5. Des moyens imaginés pour arrêter les impulsions de l'amour
6. Comment on a cru pouvoir en amour donner de l'extension aux forces naturelles
7. Utilité de l'hymen relativement à la santé
8. De l'abus de l'hymen
9. Comment l'hymen doit être assorti
10. De l'influence morale sur l'amour, & des moyens d'en préserver le jeune âge<sup>22</sup>

Les deux premiers points analysent ce que l'on pourrait appeler les conditions générales naturelles de réalisation de l'amour et, si possible, de l'amour réussi: d'abord, la nature de l'être humain avec sa «fonction la plus importante, la plus agréable pour l'homme, et celle pour laquelle il paraît spécialement avoir été créé: la génération»<sup>23</sup>, fonction par laquelle il accède au plaisir; ensuite, les variations différentielles de ladite nature que l'on nomme encore en cette fin du XVIII<sup>e</sup> «les tempéraments», au nombre de quatre: «le bilieux chaud et sec» qui «porte infiniment à l'amour»; «le mélancolique froid et sec [...] en général peu fait pour l'*amour physique et moral*», bien que «dangereux séducteur»; «le sanguin chaud et humide [...] né gracieux, gai, sensible, bon, spirituel & porté aux plaisirs de l'*amour*»; «le pituiteux ou phlegmatique froid et humide [...] peu propre au mariage» car il n'a «aucune énergie morale & physique»<sup>24</sup>. Une fois examinées ces conditions générales de l'amour données par la nature, il convient de préciser les conditions particulières – concrètes en quelque sorte – de la réalisation et surtout de l'exercice de l'amour: ce sont les points 4 à 6. En jeu ici, non seulement la nature avec les conditions d'âge (plutôt la jeunesse) et d'assortiment d'âge (entre jeunes) pour l'amour, mais aussi les moyens artificiels, y compris médicamenteux, de le comprimer ou, au contraire, de le développer. Suit logiquement l'analyse des effets bons mais aussi mauvais de l'amour, toujours en fonction de l'âge, qu'ils soient physiques ou moraux: ce sont les points 7 à 10. En transition entre l'analyse géné-

22. *Ivi*, pp. 160-161.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*



rale des conditions naturelles de l'amour ( $1^\circ + 2^\circ$ ) et celles de ses conditions concrètes d'exercice ( $4^\circ + 5^\circ + 6^\circ$ ) et de leurs effets ( $7^\circ + 8^\circ + 9^\circ + 10^\circ$ ); le «3°. De l'hymen en général» est évidemment le plus central, puisque il se veut l'explicitation de ce qu'est l'amour, l'analyse de sa nature:

Le mariage est une société entre un jeune homme et une jeune femme, dans laquelle les époux ont pour but les plaisirs légitimes de l'*amour*, de voir naître des enfants qui doivent un jour les remplacer dans la société: c'est l'état naturel de l'homme<sup>25</sup>.

Avec ces lignes, avouées juste après comme inspirées directement de Buffon et de son *Histoire naturelle*<sup>26</sup>, force est de constater une nouvelle fois ce que nous avons déjà constaté dans *Obèse et impuissant*<sup>27</sup>, à savoir que les médecins des Lumières, tout critiques qu'ils soient des pratiques traditionnelles, ont sur la relation homme-femme – la sexualité *lato sensu* – la représentation mise en place par le christianisme dans le monde occidental. Ne font-ils pas, en effet, en ce domaine, une confusion de réalités appartenant à des sphères différentes? Pour eux, l'amour est une sorte de résultante subsumant: le génital destiné à la reproduction, point de départ de la relation homme-femme; le sexuel *stricto sensu* qu'est le coït nécessaire à ladite reproduction; le conjugal qui est simplement le fait de vivre en couple, théoriquement pour que l'homme et la femme ainsi unis puissent réaliser ce qui précède; l'érotique au sens étymologique du terme que constituent les jeux de l'amour, qui nécessite une certaine entente affective ou, à tout le moins, une certaine connivence; l'affectif, qui fait l'attraction, réalité la moins physiologique et cependant, paradoxalement, celle sans laquelle les quatre précédentes ne peuvent s'effectuer.

Telle est la réunion d'éléments naturels, psychologiques

25. *Ivi*, p. 163 col. G.

26. Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du Roy Tome II (1749)*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2008, p. 520: «L'état naturel des hommes après la puberté est celui du mariage; un homme ne doit avoir qu'une femme, comme une femme ne doit avoir qu'un homme; cette loi est celle de la Nature, puisque le nombre des femelles est à peu près égal à celui des mâles» Suit une sortie contre la polygamie et le système du harem qui en découle.

27. *Obèse et impuissant. Le dossier médical d'Elie de Beaumont 1765-1776*, Grenoble, Jérôme Million, 1995, p. 84 n. 25.

et sociaux que le christianisme a réussi, à force d'une persévérance de longue durée, à imposer dans les têtes, les cœurs et les corps comme étant l'amour<sup>28</sup>; et voilà ce que nos médecins méthodiques reprennent sans se poser de questions, comme le montre la citation ci-dessus qui fournit le cadre général de leur propos sur l'amour.

Dans ce cadre général bien posé, l'amour reste une rencontre de deux êtres vivants et, par conséquent, une rencontre de deux corps, supports et instruments nécessaires aussi bien du génital que du sexuel, de l'érotique et même du conjugal à finalité procréatrice, moins nécessaires, de l'affectif. Car l'amour platonique existe, même si les médecins méthodiques de notre *corpus* ne l'évoquent guère. Peut-être tombe-t-il sous le coup de la condamnation générale du refus de l'amour:

Nous sommes loin de penser comme ces obscurs misanthropes qui ont osé faire un crime de l'*amour*. C'est le comble de l'extravagance humaine, d'avoir voulu dégrader un sentiment sans lequel il n'y aurait point d'hommes sur la terre. La nature commande impérieusement à tous les êtres de se propager, et il n'y a que les apôtres du néant qui méritent d'être punis par la privation du plaisir, de leur peu de reconnaissance envers lui. [...]

Chez l'homme, il se joint au désir physique de la propagation, un besoin moral de vivre en société, et c'est de l'union de ces deux sentiments que résulte ce qui peut donner plus d'extension à son bonheur, l'*amour vertueux*<sup>29</sup>.

Si cette condamnation semble viser d'abord les religieux, il est certain qu'elle s'applique sans doute aussi à tous les adeptes d'amours *lato sensu* non-procréatrices: les masturbateurs et les homosexuels, universellement condamnés par les Lumières comme pratiquants de l'amour vicieux opposé à «l'amour vertueux» évoqué ci-dessus<sup>30</sup>. Restons-en à celui-

28. Et à l'éclatement duquel nous assistons depuis que, grâce en grande partie à la contraception généralisée, les différents éléments se déconnectent les uns des autres; le sexuel du génital en particulier. Avec, évidemment, le surgissement d'autres problèmes comme celui de l'autonomie de l'érotisme et de son appauvrissement, ou celui du statut du conjugal.

29. *EM, Médecine*, t. II (1790): *AMOUR PHYSIQUE (Hygiène)*, p. 161 col. D.

30. Sur ce point, voir entre autres, une partie de l'œuvre du «bon docteur» lausannois Tissot (1728-1797) et les études, nombreuses, qui lui ont été consacrées. Cette condamnation n'implique pas que les médecins des Lumières sont hostiles à

ci. Puisque ce vrai amour est toujours rencontre de corps, comment se manifeste-t-il, précisément, corporellement, au premier abord en quelque sorte? C'est, dans notre *corpus*, l'article *PASSIONS* (*Physiolog* [ie]., *philosophie*) du médecin idéologue Moreau de la Sarthe (1771-1826), qui répond, en 1824, soit 34 ans après *AMOUR PHYSIQUE* (*Hygiène*) de Macquart (1745-1818):

L'*amour* est une passion trop compliquée pour qu'il soit facile & même possible d'en distinguer les caractères, qui se confondent le plus souvent avec ceux du désir, de la crainte, de l'espoir, de la bienveillance. Dans la joie extérieure & dans le désir, qui se joignent si souvent à l'amour, on observe un rapprochement des sourcils vers les yeux, qui sont plus ouverts que dans l'état habituel; la prunelle, brillante & quelquefois enflammée, se place au milieu du globe oculaire; les narines s'élèvent & se serrent du côté des yeux; la bouche s'entrouvre, le teint est vif et animé<sup>31</sup>.

Tels sont les signes physionomiques de l'amour, qui appellent au moins deux remarques. La première est que ce développement n'est pas d'une grande ampleur. La deuxième est que cette petite typologie des signes ne concerne que le visage; qu'en est-il pour les autres parties du corps amoureux? Sur ce point, force est de constater que nos médecins méthodiques ne sont pas très prolixes. On pourrait penser que, par exemple, le 4<sup>e</sup> *Des moments & de l'âge dans lesquels l'amour est le plus propice*, de l'article *AMOUR PHYSIQUE* (*Hygiène*) de Macquart soit l'occasion de quelques considérations sur les effets différenciés de l'amour sur les organes spécifiques de la femme et de l'homme. Tout au plus y trouve-t-on la notation suivante qui concerne encore la physionomie:

On a discuté la question de savoir quel sexe l'amour comblait de ses plus grandes faveurs; en général les hommes passent pour jouir avec plus de vivacité, et les femmes semblent conserver plus longtemps l'impression de la volupté; sur ce point le jugement de Tirésias n'a encore pu départager les sentiments; ce qu'il y a de sûr c'est que l'étincelle du plaisir se laisse apercevoir aussi plus longtemps dans

une certaine forme de limitation des naissances, mais il est bien difficile de cerner dans quelle proportion et sous quelle forme, tant ces réalités-là relèvent du non-dit, congruent aux fameux «funestes secrets» des confesseurs de l'époque.

31. *EM, Médecine*, t. XI (1824), pp. 419 col. G - 420 col. D.

les yeux des femmes, et qu'on les devine plus aisément que les hommes<sup>32</sup>.

En revanche, sur les conditions physiques, d'apparence, et les conditions organiques, de physiologie, nécessaires à l'amour réussi, dit «vertueux» ou «heureux», Macquart est plus bavard. Ainsi, toujours dans le 4<sup>o</sup> évoqué ci-dessus, apostrophant un «Jeune homme», il écrit:

Vers l'âge de vingt ans, si vous sentez dans toute l'habitude du corps une chaleur vivifiante; si la vue d'une belle fille allume dans votre cœur des désirs inconnus jusqu'alors; si les images douces et voluptueuses qui se jouent de votre imagination pendant le sommeil, frappent vos sens assoupis & vont leur donner involontairement l'éveil du plaisir, vous avez atteint le but de tous les êtres vivants; demandez alors la compagne qui doit doubler vos plaisirs, et partager avec vous la volupté<sup>33</sup>.

Certes, le point de vue avancé est masculin, mais il exige le partage des plaisirs de l'amour, de la «volupté» même entre l'homme et la femme; dans certaines limites formulées ainsi:

aA

Gardez-vous de la prendre chez ces femmes dont la constitution annonce la soif du besoin, vous verriez passer comme un éclair, des moyens d'ivresse, auxquels un mortel rajeuni, Titon lui-même, n'a pu résister; prenez une compagne douce prévenante, dont la belle constitution promette une santé vigoureuse et constante; si vous rencontrez dans la classe des femmes qui vous conviennent, une jeune personne dont le quatrième lustre s'avance [on retrouve la condition de proximité d'âges nécessaire à un «hymen» heureux], qui ait une taille moyenne, celle de la Vénus de Médicis, des yeux vifs, étincelants, la fraîcheur de son âge, des lèvres vermeilles, un embonpoint modéré, la peau ferme, de beaux cheveux, un marcher chancelant [<sup>34</sup>], le regard tendre & timide, c'est le fruit le plus précieux dont la nature vous ait

77

32. *Ivi*, t. II (1790), p. 164 col. D.

33. *Ivi*, p. 165 col. D.

34. Expliqué physiologiquement ainsi par Cabanis (*Rapports du physique et du moral de l'homme*, Paris, 1805), traduit en italien: «Nella donna la distanza delle ossa del bacino è maggiore che nell'uomo; le cosce sono meno arcuate; le ginocchia sono volte più all'interno e quando cammina il cambiamento del punto di gravità è molto più sensibile ad ogni passo», dans D. Teyssiere, *Corpo maschile e corpo femminile secondo Cabanis, Corpi. Storia, metafore, rappresentazioni fra Medioevo ed età contemporanea*, a cura di C. Pancino, Venezia, Marsilio, 2000, p. 139.

réservé la maturité. Si elle est sans éloignement pour l'*amour*, sans trop chercher à le faire naître, vous formerez des nœuds délectables, votre union sera longtemps heureuse, surtout si vous avez pour elle constamment les égards dont on ne voit que trop souvent les époux se dispenser, alors l'hymen rendra hommage à la nature; en revanche [en retour] elle répandra sur vous le plus précieux de ses bienfaits, la fécondité<sup>35</sup>.

Voilà pour les conditions physiques, au demeurant centrées sur la femme, de l'amour procréatif réussi, fait d'une femme érotiquement modérée et d'un homme attentionné – modèle de conjugalité appelé à durer, sans doute parce qu'il est un modèle d'équilibre. Quant aux conditions organiques, valables pour les deux sexes, les voici relevant de la physiologie fibrillaire<sup>36</sup> chère aux Lumières:

Si l'âme qu'il [l'amour] affecte, habite un corps sain, où les liquides et les solides sont dans une juste combinaison; si le bonheur dont elle est avide, n'est troublé par aucun incident physique ou moral, capable de porter le trouble dans les fonctions animales et intellectuelles, alors la santé n'est que plus florissante; toutes les opérations vitales s'exécutent avec facilité; la force du cœur augmente, les vaisseaux ont une juste distension, et permettent aux fluides de pénétrer jusqu'aux dernières ramifications des tubes capillaires; les fibres nerveuses éprouvent une agréable et légère oscillation, d'où résulte un sentiment délicieux pour l'âme qui la perçoit, et fait pour lui procurer toute l'extension du bonheur dont l'homme est susceptible avec l'*amour* heureux<sup>37</sup>.

Comme la dialectique entre le physique et le moral joue à plein, si un corps sain génère un amour heureux, l'amour heureux est un bienfait pour la santé:

Enfin il serait difficile de donner une preuve plus sensible de l'influence du mariage [l'amour, comme cela a été posé dès le départ] sur la santé, qu'en faisant apercevoir les

35. *Ibid.*

36. Cfr. *Note sur le passage de la théorie fibrillaire à la théorie cellulaire*, G. Canguilhem, *La connaissance de la vie Deuxième édition revue et augmentée*, Paris, J. Vrin, 2009, pp. 237-240.

37. *EM, Médecine*, t. II (1790), p. 172 col. G et D. Dans le 10° *De l'influence morale sur l'amour, & des moyens d'en préserver le jeune âge* de l'article *AMOUR PHYSIQUE (Hygiène)* de Macquart.

effets qu'il opère sur les filles attaquées des pâles couleurs; soit qu'elles soient l'effet d'engorgements particuliers, soit qu'elles soient causées par une passion violente, et qu'on n'a pas pu satisfaire. Que l'hymen paraisse, accompagné des fêtes, des jeux et des ris, bientôt à ce teint pâle et plombé, succèdera celui des lis & des rose; la tristesse et la langueur qui s'étaient emparées de tous les sens, se trouveront remplacées par la vivacité et l'enjouement. L'hymen, dans cette occurrence, est un rayon de soleil qui dissipe les nuages qui trop longtemps avaient obscurci un beau jour. De tous les remèdes, c'est le plus salutaire<sup>38</sup>.

A condition, surtout, de ne pas en abuser.

### 3. ... et les désordres qu'elle peut engendrer.

Sur ce point, notre *corpus* est particulièrement prolix, multipliant les observations exemplaires, d'une manière bien souvent plus précise qu'il ne l'est sur l'amour «vertueux» ou «heureux». Sans doute parce que le bonheur équilibré n'a pas d'histoire, tandis que le malheur, lui, n'en finit pas d'être raconté! C'est ce qui arrive à l'amour vicieux ou malheureux, c'est-à-dire qui apporte le malheur. Physique et moral. Suivant une progression qui nous fait aller du corps amoureux excessif au corps désordonné, puis au corps insensé, le moral étant alors atteint.

L'amour excessif. Avant la fureur utérine ou nymphomanie pour les femmes et la satyriase ou satyriasis pour les hommes<sup>39</sup>, l'excès des pratiques amoureuses physiques, donc corporelles, peut être plus simplement habituel et «normal», c'est-à-dire sans que la masturbation soit en cause:

On a très souvent observé que lorsque des hommes qui ont été fort tranquilles sur l'*amour physique*, se marient et se livrent avec toute l'ardeur d'un tempérament neuf,

38. *Ivi*, p. 168 col. D. Dans le 7<sup>e</sup> *Utilité de l'hymen, relativement à la santé*.

39. «La nymphomanie est un désir violent qui porte les femmes au plaisir de l'amour; elle dépend d'une irritation nerveuse des parties de la génération, qui est pour les femmes ce que le satyriasis est pour les hommes» Article *NYMPHOMANIE OU FUREUR UTERINE*, s. f. (*Pathologie*), *EM, Médecine*, t. XI (1824), p. 45 (1745-1826), Ph. Pinel en est l'auteur. Une première approche de ces deux excès de l'amour est faite par Laguerenne dans *AMOUR. Maladies produites par l'amour (Pathologie)* qui suit notre article de départ, de Macquart, déjà analysé: *AMOUR PHYSIQUE (Hygiène)*. Il les définit comme «des folies amoureuses» plus excessives que la simple érotomanie (*EM, Médecine*, t. II (1790), p. 174 col G.).

aux amorces de la volupté, ils essuient les maladies les plus graves<sup>40</sup>.

Et Macquart de recourir à Hippocrate pour préciser:

Il les a décrits [«les maux produits par l'abus des plaisirs de l'*amour*»] sous le nom de consommation dorsale: suivant lui, cette maladie naît de la moelle de l'épine du dos; elle attaque les jeunes mariés & les libidineux; ils n'ont pas de fièvre, & quoiqu'ils mangent bien, ils maigrissent et se consomment; ils croient sentir des fourmis qui descendent de la tête le long de l'épine. Toutes les fois qu'ils vont à la selle, ou qu'ils urinent, ils perdent abondamment une liqueur séminale très limpide. Ils sont inhabiles à la génération, et en sont souvent occupés dans leurs songes. Les promenades, surtout dans les routes pénibles, les essoufflent, les affaiblissent, leur procurent des pesanteurs de tête, et des tintements d'oreilles; enfin une fièvre aiguë termine leurs jours<sup>41</sup>.

Quant aux femmes:

L'influence de l'*amour physique* produit en général moins de ravages chez [elles] que chez les hommes. Les causes en sont, que le fluide animal est bien moins élaboré chez elles que chez les hommes, et ne paraît pas être aussi important, ni repompé de même dans la masse du sang. Elles donnent plus rarement dans les excès de ce genre, parce que la nature et l'éducation, les ont rendues bien moins faciles à émouvoir; cependant quand par hasard elles s'y abandonnent, leur frénésie passe de beaucoup celle des hommes les plus libertins [...] M. Tissot dit qu'une fille âgée de vingt-trois ans défia à Montpellier six dragons; elle passa une nuit avec eux, et expira le soir<sup>42</sup>.

L'excès de l'amour peut donc conduire à la mort, aussi bien pour les femmes que pour les hommes, que cet amour soit conjugal ou non. «Nous ne sommes pas faits pour supporter des excès, même des excès de joie et de contentement», écrit le médecin portugais Antoine Nunes Ribeiro Sanchez (1699-

40. *Ivi*, p. 169 col. D. Dans le 8<sup>e</sup> De l'abus de l'hymen.

41. *Ibid.*

42. *Ibid.* Sur Tissot et sa place centrale dans la médecine européenne des Lumières, et pas seulement pour la sexualité, cfr. *La médecine des Lumières: tout autour de Tissot* s. la dir. de V. Barras - M. Louis-Courvoisier, Genève, Georg Editeur, 2001, 358 p. (Bibliothèque d'histoire des sciences 3).

1783)<sup>43</sup>, auteur de la partie *AFFECTIONS DE L'ÂME (Pathologie)* de l'article *AFFECTIONS DE L'ÂME. Hygiène*, paru en 1787, soit trois ans avant l'article *AMOUR PHYSIQUE (Hygiène)* de Macquart qui nous a principalement occupé jusqu'ici. C'est ce long article de vingt-neuf pages du médecin portugais<sup>44</sup> qui fait preuve de la prolixité sur les malheurs générés par l'amour, évoquée un peu plus haut.

C'est en effet aux pages 265 à 267 que sont analysés les malheurs apportés au corps et à l'esprit – «au physique et au moral» – par l'amour devenu obsessionnel parce qu'il est contrarié ou insatisfait. Pour montrer les dégâts faits au corps, Sanchez n'hésite pas à recourir à la pratique anatomoclinique qui, en cette fin de XVIII<sup>e</sup> siècle, est en train de devenir la marque et la force de l'école médicale dite de Paris:

J'ai ouvert le corps d'une demoiselle qui s'était pendue, parce que son amant avait refusé de l'épouser; j'ai examiné toutes les parties avec la plus grande attention, et je n'ai trouvé que l'ovaire droit dans lequel il y avait quelques déchirures, pareilles à celles que l'on aurait faites en ouvrant cette partie avec la main; elles étaient encore sanglantes, et la tunique extérieure de l'ovaire était séparée d'une manière sensible de son corps<sup>45</sup>.

Est-ce à dire qu'un amour et contrarié et insatisfait va jusqu'à causer des dégâts organiques internes, en l'occurrence et par congruence en quelque sorte, sur les organes génitaux, ceux par excellence de l'amour (génital-sexuel), Sanchez semble bien le suggérer. Au demeurant, son collègue Chambon (1748-1826), dans le deuxième sous-article *AMOUR (cause de la mélancolie) (Médecine morale)* qui suit le grand article de Macquart, donne les raisons physiologiques de cette interaction entre l'organique et le psychologique *via* le corporel:

43. *EM, Médecine*, t. I (1787), p. 265 col. G.

44. Également, comme Tissot, très européen, puisque, né à Penamacor au Portugal, formé à Salamanque puis à Coïmbra, disciple de Boerhaave à Leyde, il partit en Russie à la demande de l'impératrice Anna Ivanovna (1731), où il occupa plusieurs postes de médecin officiel, à Moscou, à Saint-Pétersbourg, à l'armée et à la cour. Après l'avènement d'Elisabeth, il quitta la Russie pour se fixer à Paris (1747) où il meurt en octobre 1783. Au vu de son œuvre, en termes d'aujourd'hui, il serait catalogué comme spécialiste de la syphilis.

45. *EM, Médecine*, t. I (1787), p. 267 col. D.



La sensibilité morale et physique est une suite de la grande mobilité des organes du sentiment, et que ce dernier état tire son origine d'une organisation faible. Le sang qui parcourt lentement ses canaux, imprime aux parties sensibles des mouvements modérés; et l'âme, toujours attentive aux impulsions de la nature, les dirige par la réflexion vers un but plus agréable et qui promet un avenir plus heureux. Mais quand le fluide qui nous anime se meut avec rapidité dans ses vases; quand l'action des organes lance au loin ses torrents, elle agite tous les sens par des secousses terribles. Dans cet orage de la nature, la raison n'a plus d'empire sur eux; il n'y a plus d'autres actions que celle qu'un mouvement impétueux imprime à la machine; tout est entraîné par sa violence, et le calme ne renaîtrait jamais, si le désordre n'avait pas été universel et n'épuisait pas les forces<sup>46</sup>.

Voilà le désordre installé dans la «machine» humaine, du fait de l'amour devenu passion traumatique, dont Sanchez, trois ans plus tôt, a déjà décrit les effets corporels s'étendant désastreusement à l'esprit, au point de perturber, voire de détruire la raison:

Les effets que l'amour désordonné produit sur le corps humain sont l'insomnie, la pâleur du visage; les yeux sont creux et fatigués. On sent, comme dans la tristesse, un poids désagréable vers le creux de l'estomac. Le pouls est languissant, lorsque l'esprit est dans l'attente, dans l'inquiétude de ce qu'il désire; il est accéléré et inégal en présence de l'objet aimé; et par ces différents rythmes, les médecins connaissent, depuis Erasistrate [médecin hellénistique d'Alexandrie, III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.], le pouls des amants. Par cette suite de passions, les esprits vitaux se consomment, les digestions sont dérangées, la mémoire et le raisonnement s'affaiblissent; et ceux qui sont dominés par cette passion deviennent mélancoliques, insensés, maniaques<sup>47</sup>.

Ainsi le corps amoureux devient un corps insensé. Et Sanchez de multiplier les exemples de ce processus, classiques, comme celui de Didon trop éprise d'Enée, plus contemporains comme celui de «ce jeune homme, qui, étant épris d'une violente passion pour mademoiselle Gaussin<sup>48</sup>, vint un

46. *Ivi*, t. II (1790), pp. 175-176.

47. *Ivi*, t. I (1787), p. 265 col. D.

48. Actrice de théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle (1711-1767), quasi-contemporaine de nos

jour expirer à ses pieds, de plaisir, d'amour, et de fureur», pour conclure:

Il faudrait copier quantité d'endroits, tant de l'histoire de la Médecine que de l'histoire des hommes, si on voulait prouver, par de nombreuses observations, que cette passion peut causer toutes les maladies du système des nerfs et des artères. Il est certain qu'elle a son siège dans cette langueur et faiblesse d'esprit dans les personnes d'un naturel compatissant et d'un esprit délicat<sup>49</sup>.

Reste alors la question de la thérapeutique de ces maladies d'amour si compliquées à soigner, parce que complexes dans leur nature physio-psychologique ou psycho-physiologique. Cette question ne relève pas directement de notre propos, mais elle doit être évoquée, parce qu'elle renvoie à toute la problématique de la médecine morale qui, avant, autour de et avec Pinel<sup>50</sup>, est une de celles qui occupe les Lumières tardives. Car ce n'est pas le tout que de poser comme principe le monisme (*versus* le dualisme traditionnel et traditionaliste) et donc la non-dualité de l'être humain, réalité tout autant physique que morale et tout autant morale que physique, encore faut-il se donner les moyens concrets de traiter concrètement cet être unifié. Et sur ce point, Sanchez fait son possible pour, au moins, poser les limites des traitements physiques en vigueur (comme le traitement par immersion brutale!) et donner quelques jalons pour le traitement moral:

Mais ces remèdes [le détournement de l'esprit de sa passion traumatique par le changement des idées, en particulier par des travaux fatiguant le corps] ne suffisent pas lorsque l'amant est devenu mélancolique; qu'il est dominé par une fièvre lente, ou par l'humeur atrabilaire [mélancolique]; il est alors nécessaire de traiter le corps par des médicaments, parce que les humeurs mélancoliques étant déjà âcres et putrides, excitent les idées analogues [en rapport] à la passion de l'amour, les soupçons, la jalousie, et le désespoir. Dans ce cas, il faut plonger subitement dans l'eau

auteurs, créatrice du rôle de Zaïre de Voltaire qui, dès lors, la fit son actrice préférée. Elle excella jusqu'à la fin de sa carrière de trente-deux ans (1763) dans les rôles de jeunes premières du fait de son apparence physique restée jeune.

49. *EM, Médecine*, t. I (1787): *AFFECTIONS DE L'ÂME. Pathologie*, p. 267 col. G.

50. Voir les communications de la «Journée» du 9 juin 2005 consacrée par l'E.N.S. à «Pinel et l'écriture de la folie».

froide ces frénétiques, suivant le conseil de Vanhelfmont<sup>51</sup>, quoique ce remède n'ait qu'un effet momentané. Il est vrai que lorsqu'on les jette dans l'eau, la crainte de la mort, ainsi que les mauvais traitements, font changer cette idée amoureuse, et le *sensorium commune* [le siège de toutes les facultés] est guéri; mais le corps ne l'est pas, l'humeur atrabilaire reste, et ne tarde pas à produire les mêmes effets<sup>52</sup>.

On guérit l'esprit en excitant des passions contraires à celles qui dominent. Si on pouvait produire la haine de l'objet aimé, conserver cette idée par mille moyens différents, et la fortifier, on éteindrait celle de l'amour, en traitant en même temps les effets morbifiques qu'elle aurait produits. Le changement de climat, et la nourriture des fruits d'été, sous la direction d'un savant et habile médecin, opéreront la guérison des personnes qui ne pourront faire de longs voyages<sup>53</sup>.

Ainsi donc, à défaut de «longs voyages», il reste à «l'amour insensé» la pratique du «savant et habile médecin», celui que l'on va retrouver à la fin de cette décennie de 1790, dans les asiles d'aliénés: les médecins aliénistes. La maladie d'amour et le corps insensé qu'elle peut générer sont ainsi quasi-officiellement pris en charge par la médecine; plus précisément: par le pouvoir médical en train de s'établir.

\* \* \*

Que retenir de cette première approche d'un *corpus* aussi ample et aussi riche à la fois?

Premièrement, que l'esprit méthodique, ce que nous appelons la «méthodicité», veut que l'amour ne soit pas

51. Ou Van Helmont, Johann Baptista, médecin des Pays-Bas espagnols de l'époque classique (1577-1644) dont les multiples compétences et ouvrages en philosophie, sciences naturelles, chimie (et alchimie!) et chirurgie fournissent toujours des références, même à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme le prouve cette citation de Sanchez dans *E.M.*.

52. Trois ans plus tard, Chambon, dans *AMOUR (cause de la mélancolie.) (Médecine morale)*, déjà rencontré, inverse les données thérapeutiques, mais arrive au même résultat d'impuissance: «Ces maladies morales ne sont guère combattues par des secours physiques; les trois règnes de la nature ne nous offrent point de productions qui puissent apporter une modification nouvelle à une âme agitée par cette passion» *EM, Médecine*, t. II (1790), p. 175 col. D.

53. Ce sont ces lignes qui terminent les trois pages d' *AFFECTIONS DE L'ÂME. Pathologie*, consacrées à *La passion de l'amour*, *EM, Médecine*, t. I (1787), p. 267 col. D.

une réalité multiple, mais seulement et uniquement, voire exclusivement la réalité physio-psychologique de l'attirance réciproque d'un homme et d'une femme, relevant de cette branche de la médecine de prévention qu'est l'hygiène.

Deuxièmement et par voie de conséquence, que les perturbations – le plus souvent par abus – de cette réalité physio-psychologique doivent être traitées par les médecins jusques et y compris les médecins aliénistes, *lato sensu*.

Troisièmement, que cette prise en charge générale de l'amour par la médecine ne se traduit pas globalement par un discours prosaïque, voire vulgaire, sur les modalités bien concrètes de la réalité amoureuse, comme l'érection, la pénétration, l'éjaculation ou l'orgasme<sup>54</sup>. Tout au plus l'*EM* se permet-elle cette remarque sur la périodicité de l'acte amoureux:

C'est à tort que quelques législateurs ont voulu soumettre à loi les impulsions de la nature. Solon, cet oracle de la Grèce, la connaissait-il bien, lorsqu'il prescrivit à ses concitoyens de n'approcher de leurs femmes que trois fois par mois? il aurait dû savoir que l'amour parle aux hommes bien plus impérieusement que ne le font toutes les lois humaines<sup>55</sup>.

aA

85

C'est dire qu'il n'est pas question de «devoir conjugal», cette notion des manuels de confesseurs, théoriquement obligatoire pour les deux partenaires, mais, souvent en fait, imposé surtout à la femme. Ce qui n'empêche pas, deux ans plus tard, en 1792, l'article *COHABITATION* (dangers de la) (*médec. légale*) de stipuler:

Nous n'avons pas besoin d'entasser ici des arguments, pour prouver que l'exercice du coït requiert que la nature soit dans toute sa force, pour qu'il ne lui devienne pas nuisible; et qu'alors même il lui serait préjudiciable, si on en usait sans modération. Aussi la sécrétion de l'humeur prolifique ne se fait-elle, que quand le corps approche de sa

54. Du moins, dans les premier et troisième éléments de notre *corpus*, le deuxième, avec tous les renvois de *AMOUR* (*Jurisprud. de la méd.*). (Voir plus haut la présentation générale du *corpus*) entre plus dans le concret, comme le fait, par exemple, l'article *IMPUISANCE, Anaphrodisia, Atechnia, SAUVAGES* (*Médecine, chirurgie*) de Briuede (1729-1812) au t. VII (1798), pp. 512-515, qui traite 1° *Du désir*, 2° *De la conformation des organes de la génération*, 3° *De l'érection*, 4° *De l'éjaculation & de la bonne qualité de la semence*. C'est tout ce pan du *corpus* qui est à reprendre en détail, ne serait-ce que pour cerner le savoir physiologique du temps en matière de sexualité.

55. *EM, Médecine*, t. II (1790), *AMOUR PHYSIQUE* (*Hygiène*), p. 164 col. D.

parfaite maturité; et elle cesse, lorsque l'âge amène avec lui l'affaiblissement. Pour son activité et son énergie, la semence a été comparée avec raison aux esprits animaux. Si on la répand lorsque le corps n'est pas disposé à cette évacuation, dit Galien, on se trouve plus affaibli par elle que par une forte saignée. Cela influe jusque sur l'âme; de là l'ancien proverbe: *omne animal post coitum triste*. Ces spasmes convulsifs, qui accompagnent le coït, sont le signe et la preuve de cette puissante commotion que le feu générateur excite dans tous les nerfs; et les effets terribles, que l'on observe dans ceux qui le dissipent inconsidérément, font présumer avec facilité à quel triste sort est réservé l'être débile qui ose en sacrifier une partie<sup>56</sup>.

On peut dire que ces lignes rassemblent et résument ce que nous avons analysé être, pour les médecins «méthodiques», la rencontre amoureuse de l'homme et de la femme:

- 1) la nécessité de la satisfaction du besoin naturel génital arrivé à la maturation du désir sexuel;
- 2) le refus de l'abus pathogène de cette satisfaction du désir sexuel;
- 3) le retentissement psychologique de cet abus, conduisant à des psycho-pathologies.

aA

Autrement dit, l'amour pris en charge par le discours médical méthodique est modéré et, si l'on peut ainsi s'exprimer, comme le clavier de l'époque, bien tempéré! Tout simplement, parce que l'amour est le résultat du processus de civilisation de sa base physiologique, à savoir le coït génitalo-sexuel de l'homme et de la femme:

L'enfance de la société ressemble beaucoup à cette enfance de l'individu relativement aux passions; l'amour lui-même, qui est une passion si naturelle, ne se développe qu'à un âge avancé de la vie sociale, et lorsque la civilisation a donné des charmes et des droits à la femme, des lumières, du goût à l'homme, et un développement moral sans lequel on ne peut concevoir le choix, les préférences, le dévouement et la bienveillance qui sont inséparables du véritable amour<sup>57</sup>.

56. *Ivi*, t. V (1792), *COHABITATION*, [dangers de la] (*médec. légale*) de Mahon (1752-1801), p. 31 col. D.

57. *EM*, *Médecine*, t. XI (1824) *PASSIONS*, s. f. pl. (*Physiolog., philosophie*) cit., p. 414 col. D.

Voilà comment on est passé du génitalo-sexuel inscrit dans la nature à l'érotico-affectif de l'amour civilisé, seul «véritable».

Dans ces conditions, ce que manifeste notre *corpus* est un phénomène fondamental pour notre modernité. En effet, en prenant en charge la complexe réalité amoureuse, que font nos médecins méthodiques sinon la médicaliser, témoignant ainsi de l'extension du pouvoir médical sur la vie sociale<sup>58</sup>; ils «scientifisent», c'est-à-dire ils donnent une base qui se veut fondée sur un savoir rationnel – partant, très difficilement contestable – au modèle du couple amoureux marié procréateur, tel qu'il a dominé durant toute l'époque contemporaine, jusqu'à la diffusion généralisée de la contraception lors du dernier quart du xx<sup>e</sup> siècle. Certes, ce modèle existait déjà, mis en place laborieusement par le christianisme au cours des siècles précédents; il était même sanctifié. Mais qu'arrive-t-il si la foi religieuse vacille? la réponse est évidente: la sanctification ne peut que perdre de sa prégnance. Intervient alors notre «scientification»: la médicalisation, qui prend le relais pour fonder en rationalité savante la normalité sociale de l'union amoureuse du couple hétérosexuel conjugal et parental:

Je conçois qu'au premier coup d'œil, soit que deux individus soient déjà unis, soit qu'ils désirent de l'être, il peut paraître extravagant de vouloir priver l'un d'eux du droit de se reproduire, droit qu'il tient de la nature. Mais on pensera bien différemment, si l'on réfléchit que, nous ne devons pas regarder l'union des deux sexes uniquement comme un acte qui a pour but le plaisir qu'ils se procurent réciproquement, et la reproduction telle quelle de l'espèce; mais que cette union a en outre avec la société des rapports plus importants; de sorte que les hommes sont grandement intéressés à ne se point laisser entraîner légèrement dans la décision d'une affaire de laquelle dépend en quelque sorte le destin de la société dont ils font partie, et de l'humanité toute entière<sup>59</sup>.

58. Sur ce mouvement de prise de pouvoir des médecins sur la société ou de médicalisation de la société, on ne citera jamais assez l'ouvrage fondamental de notre très regretté collègue J. Léonard, *La Médecine entre les savoirs et les pouvoirs Histoire intellectuelle et politique de la médecine française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier Montaigne, 1981, 386 pp. (Collection historique). Plus récent: *l'Histoire du corps 1. De la Renaissance aux Lumières* ss. la dir. de G. Vigarello, Paris, Ed. du Seuil, pp. 216-217.

59. *EM, Médecine*, t. V (1792), *COHABITATION*, (dangers de la) (*médec. légale*) cit., p. 31 col. G.

De nos jours, avec la déconnexion de l'érotico-affectif par rapport au génitalo-sexuel instaurée par la contraception, la norme proclamée en idéal de la fusion du génital, du sexuel, du conjugal, de l'affectif et de l'érotique, cette normalité modèle, n'existe plus ou, mieux encore, puisque l'on peut faire l'amour sans amour sans aucune conséquence génitrice, n'a même plus lieu d'exister<sup>60</sup>. Sauf à titre de réalité valable, souhaitable et désirable, comme en témoigne la phrase de la romancière sarde contemporaine, Milena Agus, dans les toutes dernières lignes de *La contessa de Ricotta*: «Parce que faire l'amour avec la personne qu'on aime, on a beau dire, c'est magnifique»<sup>61</sup>.

Bel hommage *a posteriori* à cette normalité idéale instaurée par les Lumières tardives en matière d'amour conjugal, que la crise actuelle du couple amoureux n'a pas fini de rendre plus que désirable: désirée et recherchée!

60. Cfr. D. Sicard, *Aux origines de la sexualité* s. la dir. de P.-H. Gouyon - A. Civard-Racinais, Paris, Fayard, 2009, chap 27, *Sexualité et reproduction: la fin d'une alliance?*, pp. 506-519.

61. M. Agus, *La contessa di Ricotta*, Roma, Nottetempo Libri, 2012; trad. fr. F. Brun, *La contesse de Ricotta*, Paris, Editions Liana Levi, 2012, p. 119.

## Il corpo in embrione e l'organogenesi imperfetta in Malacarne (1744-1816)

Serena Buzzi

aA

### 1. *Il dibattito embriologico nell'età dei Lumi*

Nell'ambito del tema *Il corpo, l'ombra, l'eco* proposto come *fil rouge* del dibattito dal Centro Metamorfosi dei Lumi, questo intervento mira a mettere in luce alcuni aspetti dell'embriologia nella seconda metà del Settecento, tra studi morfologici, ipotesi scientifiche e retaggio della tradizione, in particolare in uno degli autori piemontesi che più si è occupato di questi aspetti, Vincenzo Malacarne di Saluzzo.

L'embriologia ha una lunga evoluzione ed è una prospettiva privilegiata per intendere la dialettica fra prassi sperimentale e modelli teorici generali, inoltre il problema della generazione animale è uno dei temi più discussi della storia naturale tra fine Seicento-Settecento, di grande interesse storico e scientifico<sup>1</sup>.

Se a Fabrizio d'Acquapendente, che si colloca a Padova, alla fine del Cinquecento-inizio Seicento<sup>2</sup>, si deve un salto

89

1. Cfr. G. Favaro, *Prelezione al corso di embriologia* letta nella Regia Università di Padova a di 28 novembre 1906, Padova, Fratelli Drucker Editori, 1907.

2. Cfr. G.F. d'Acquapendente (1533-1619), di cui le due pubblicazioni di argomento embriologico sono il *De formato foetus* (1600) e il *De formatione ovi et pulli* (pubblicato postumo, nel 1621, a cura di J. Prevost).



qualitativo ed epistemologico, grazie ai suoi studi di tipo sperimentale sull'embrione del pollo, bisogna aspettare quasi mezzo secolo per arrivare con Harvey ad applicare il metodo scientifico allo studio embriologico dei mammiferi, di cui è un esempio il famoso esperimento sulle cervice del re Carlo I<sup>3</sup>. L'osservazione preliminare sconfessa il meccanismo della tradizione aristotelica e induce a contestare l'assunto secondo cui il processo formativo avviene per aggregazione di parti fetali generatesi in un primo tempo nel contesto della raccolta ematica intrauterina<sup>4</sup>. Il limite dell'esame di Harvey sorge dal fatto di non vedere l'ovulo. Occupandosi dell'evoluzione del pollo e poi di quella dei mammiferi, egli enuncia l'aforisma: *ovum esse primordium commune omnibus animalibus*.

Le osservazioni di Harvey anziché offrire una risposta, riaccendono la discussione fra assertori del preformismo e epigenisti. I preformisti hanno all'epoca maggior seguito e continuano a sostenere la loro tesi per tutto il corso del Seicento e Settecento, nonostante il carattere del tutto speculativo e privo di basi sperimentali della loro ipotesi, a fronte di quella epigenista, che si rivelerà essere corretta in senso biologico.

Per capire meglio il pensiero di Malacarne occorre chiarire i concetti chiave di queste correnti ideologiche. La teoria della preesistenza dei germi, sorta nel XVII secolo, sostiene che l'embrione, con tutti gli organi e i caratteri ereditari, si trovi già in miniatura nel germe. Essa viene avanzata da Giuseppe degli Aromatari<sup>5</sup> nell'*Epistola de generatione plantarum* (1625), e consiste nell'assumere che l'embrione sia già com-

3. W. Harvey (1578-1657), *Exercitationes de generatione animalium*, Londini, Typis Du-Gardianis, 1651. Harvey lascia trapelare la profonda radice impressa dalle idee peripatetiche e arriva ad affermare che *maxima animalium pars ex ovis gignitur*. Egli osserva sistematicamente dei cervi durante la stagione degli accoppiamenti e seziona ad intervalli regolari gli uteri di alcune femmine uccise, da metà settembre fino alla metà di novembre, ma rimane sorpreso per il fatto di non trovare quanto si attende, cioè una massa di sangue coagulato e in procinto di formare un feto per effetto del seme maschile, giungendo così a concludere che il feto non derivi dalla sostanza del sangue mestruale coagulato, plasmato dalla virtù del seme maschile.

4. «Il feto non deriva [...] dalla sostanza del sangue mestruale, come voleva Aristotele. Perciò non è vero che un accoppiamento fecondo presuppone del materiale già pronto nell'utero, che il potere o la virtù del seme maschile, a modo di coagulante, mescolerebbe, coagulerebbe e plasmerebbe, o convoglierebbe di fatto alla generazione, o racchiuderebbe in membrane, dopo aver asciugato le superfici esterne. Per molti giorni, in effetti, nell'utero non si trova nulla»: *ivi*, pp. 300 sgg.

5. Giuseppe degli Aromatari (1587-1660), la cui produzione scientifica principale è rappresentata da *Disputatio de rabie contagiosa, cui praeposita est epistola de gene-*

pletamente formato, anche se prodigiosamente più piccolo<sup>6</sup>; il suo sviluppo, innescato dalla fecondazione, consiste in un accrescimento detto *evolutio* dal Bonnet<sup>7</sup>. Questi in particolare spinge la sua teoria fino ad ammettere che l'organismo contenuto nell'uovo racchiuda tutti i germi delle future generazioni, quasi incapsulati gli uni negli altri<sup>8</sup>. Secondo tale concezione non si tratta di generazione vera e propria, ma di "perdita dell'incapsulamento": quando il liquido seminale maschile, considerato elemento attivo, risveglia il germe femminile, passivo, dal suo torpore originario, esso va incontro a uno sviluppo, a una crescita nel senso fisico del termine. I sostenitori della teoria della preesistenza osservano anche che, prima di assumere la forma perfetta, caratteristica della specie, il germe subisce una serie di trasformazioni; la contraddizione tra teoria e osservazione è superata con la tesi dell'invisibilità: i germi preesistono, fin dal momento della creazione, nel loro stato perfetto e incapsulati gli uni negli altri, ma sono invisibili, la crescita li rende visibili all'occhio umano.

aA

Affine in linea di principio generale, seppur diversa nel dettaglio concettuale e lessicale, trattando non più di germi, ma di uova e vermi, ossia di spermatozoi, è la teoria del preformismo o preformazione<sup>9</sup>, secondo la quale la generazione è un'evoluzione nel senso di sviluppo, per cui parti in-

91

*ratione plantarum ex seminibus, qua detegitur in vocatis seminibus contineri plantas vere conformatas, ut dicunt, actu, Venetiis, Apud Iacobum Sarcinam, 1625.*

6. Così sostiene Reinier de Graaf (1641 - 1673) nei trattati *De mulierum organis generationi inservientibus* e *De virorum organis generationi inservientibus*, Lugduni Bataavorum, ex off. Hackiana, 1672.

7. Ch. Bonnet (1720-1793). I suoi principali contributi sul tema sono: *Considerations sur les corps organisés* (1762), *Contemplation de la nature* (1764), *Palingénésie philosophique* (1769).

8. Si tratta della teoria dell'*emboîtement des germes* o degli "involuppi", nata sul finire del Seicento, che sopravvive soltanto fino agli anni Venti dell'Ottocento. Essa non va confusa con le teorie della preformazione, la preesistenza dei germi ha infatti quale suo unico fondamento una concezione teocentrica: è Dio a creare tutti gli esseri viventi e a porre nelle ovaie di Eva, così come in quelle delle femmine degli animali, dei germi che, "incapsulati" gli uni negli altri, al momento della nascita sono perfetti come al principio.

9. Questo è il significato della teoria delle molecole organiche di G.-L. Leclerc de Buffon (1707-1788), secondo cui i viventi sono formati da molecole organiche introdotte con gli alimenti e poi parzialmente rigettate con la traspirazione e altre funzioni, separate attraverso la digestione dalle "parti brute" della materia e infine assimilate mediante l'azione di forze che definisce penetranti.

visibili completamente formate diventano progressivamente visibili<sup>10</sup>. Le due diramazioni di tale corrente sono l'ovismo e l'animalculismo: basandosi sull'assunto che l'embrione preesista al suo stesso portatore si giunge infatti a pensare che, progressivamente miniaturizzati tutti gli embrioni, esistano già parti completamente formate nel primo individuo della specie, nelle ovaie di Eva, secondo gli ovisti, e negli spermatozoi di Adamo, secondo gli animalculisti.

Secondo la teoria dell'ovismo nell'uovo materno è già preformato l'individuo in dimensioni infinitamente piccole, pertanto estremizzazione del concetto è che tutti gli individui di una determinata specie siano contenuti in ogni uovo del progenitore. L'uovo femminile contiene l'embrione preformato, mentre il "verme maschile", termine con cui allora si indica lo spermatozoo, ha una semplice funzione vivificatrice. La nascita dell'ovismo si individua nell'opera del naturalista Stenone<sup>11</sup>, sebbene sia in effetti il naturalista Van Horne<sup>12</sup> a giungere all'osservazione sperimentale della specie umana. Egli sostiene che le ovaie negli ovipari corrispondano ai testicoli delle donne<sup>13</sup>, cioè contengano uova perfette, piene di umore e siano circondate ognuna da una pellicola, che Malpighi<sup>14</sup> chiamerà poi "corpo luteo". Il radicamento dell'ovismo nella comunità scientifica europea si deve a Malpighi, Swammerdam<sup>15</sup> e Vallisnieri<sup>16</sup>, tutti sostenitori della preformazione nell'uovo.

L'animalculismo o vermismo, invece, è la teoria secon-

10. Cfr. M. Grmek, *Storia del pensiero medico occidentale. Dal Rinascimento all'inizio dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 1996, pp. 218-221.

11. N. Steensen (1638-1686) conduce un'osservazione scientifica diretta sulla dissezione di un pescecane femmina, notando che i testicoli dei selaci vivipari contengono uova e che il loro utero, a somiglianza di un ovidotto, si apre ugualmente nell'addome. Per questo arriva a sostenere che i testicoli femminili abbiano la stessa struttura e la medesima funzione delle ovaie degli ovipari. Cfr. appendice all'*Elementorum myologiae specimen* (1667).

12. J. van Horne (1621-1670) giunge alle stesse conclusioni per la specie umana nelle sue *Observationes circa partes genitales in utroque sexu prodromus* (1668).

13. Ancora così sono chiamate le ovaie fino al 1681 con Malpighi.

14. M. Malpighi (1628-1694) i cui contributi su questo tema sono: *De ovo incubato observationes*, Londoni, J. Martín, 1673; *Dissertatio epistolica de formatione pulli in ovo*, Londoni, J. Martín, 1673.

15. J. Swammerdam (1637-1680), propone la teoria della preesistenza dei germi nell'*Historia insectorum generalis* (1669).

16. A. Vallisnieri (1661-1730) sviluppa le considerazioni di Swammerdam, estendendole agli uomini e arriva ad affermare che nell'ovaia di ogni femmina siano

do cui è l'animaletto spermatico a contenere l'embrione preformato e l'uovo ha solo funzione di nutrimento; Van Leeuwenhoek<sup>17</sup> e altri ritengono che la preformazione avvenga negli *animalcula* o *vermicoli spermatici*, nome dato agli spermatozoi, e per questo sono detti animalculisti o vermicellai. In accordo con le teorie aristoteliche, essi pensano che sia esclusivamente il seme maschile l'elemento attivo capace di formare il feto e che tutto quello che può fornire la donna serva solo a ricevere il seme e a nutrirlo. Tali convinzioni teoriche condizionano talmente le osservazioni sperimentali di Van Leeuwenhoek che, osservando con il microscopio (strumento al tempo ancora fortemente limitato dall'aberrazione cromatica) un embrione dalle dimensioni di un granello di sabbia contenuto nell'utero di una pecora, descrive i tratti somatici di un piccolo agnello<sup>18</sup>. Il perfezionamento diottrico del microscopio in grado di fornire immagini sicure deve attendere quasi la metà dell'800 e, in particolare, al fisico modenese Giovanni Battista Amici<sup>19</sup> si deve la correzione dell'aberrazione cromatica (che provoca attorno agli oggetti la diffusione dei colori dell'iride), segnando una tappa fondamentale per la microscopia moderna. Solo con il miglioramento della microscopia ottica si arriverà all'affermazione della teoria cellulare.

Ma i fautori delle teorie del preformismo nel XVII secolo e poi per tutto il XVIII secolo sono in polemica con gli assertori della teoria dell'epigenesi o postformazione, che domina quasi incontrastata fino al 1650<sup>20</sup>, autorevolmente

nascosti tutti i feti, che man mano vengono alla luce, cfr. *Istoria della generazione dell'uomo, e degli animali* (1721).

17. Il naturalista olandese è abile microscopista e trova nello sperma umano un pullulare di curiosi microrganismi, che chiama animaletti, simili a serpentelli per il loro aspetto.

18. Lo vede raggomitolato con la schiena e la testa inclinate, di cui sono osservabili la mandibola, gli occhi e in parte anche la spina dorsale. Questa descrizione viene riportata in una comunicazione tenuta davanti alla Royal Society il 30 marzo 1685.

19. G.B. Amici (1786-1863) offre contributi fondamentali nel campo dell'ottica microscopica con il perfezionamento del moderno microscopio composto catadiottrico e acromatico e inventa il prisma a visione diretta ancora oggi usato in spettroscopia.

20. Ispirata da Aristotele e Galeno, sostenuta da Cartesio, che si rifà al modello galenico della doppia semenza e considera la vita originata spontaneamente dalla materia (attraverso il calore che agisce su determinate sostanze in putrefazione) e la generazione degli animali superiori derivante dall'unione dei due sessi (dalla

sostenuta da Harvey<sup>21</sup>, ma soprattutto dal fisiologo tedesco Caspar Friedrich Wolff nell'opera *Theoria generationis*<sup>22</sup>. Secondo tale teoria, nell'uovo fecondato nulla vi è di preformato, ma l'organismo si forma con tutte le sue parti prodotte gradatamente o organizzate *ex novo*. Questa teoria postula che l'embrione si sviluppi gradatamente, a partire da un germe indifferenziato, con la successiva comparsa di parti dell'organismo nuove per morfologia e struttura, pertanto non esiste nulla dell'embrione prima dell'accoppiamento, ma l'embrione si forma per l'insieme dei liquidi seminali dei due genitori e si sviluppa poi per differenziazione e apposizione di parti.

Il dibattito fra preformisti e epigenisti si conclude solo nel XIX secolo con l'affermazione definitiva della teoria cellulare.

## 2. L'embriologia nello scenario locale piemontese

Nello scenario piemontese sono radicate le teorie del medico e fisiologo preformista Albrecht von Haller di Berna<sup>23</sup>. Egli aderisce in pieno alla teoria dell'eccitabilità nella visione dei fenomeni vitali, e la sua notorietà e il suo peso scientifico contribuiscono a diffondere questa teoria, tanto da condizionare gran parte della visione scientifica settecentesca in Europa e, in particolare, in Piemonte. Qui le relazioni con le scuole locali lo rendono molto apprezzato e seguito. A conferma della grande importanza assunta dalle teorie halleriane in ambito locale è possibile fare riferimento al fitto carteggio<sup>24</sup> fra Haller

mescolanza dei due liquori, che servendo da lievito l'uno all'altro, si riscaldano in modo che alcune loro particelle si dilatano e pressano le altre e così le dispongono a poco a poco nel modo che è richiesto per formare le membra). Cfr. G. Micheli, *Opere scientifiche I*, Torino, UTET, 1966, pp. 217-218.

21. Riprendendo la teoria aristotelica, Harvey nelle *Exercitationes de generatione animalium* (1651) afferma che gli organi si formino uno ad uno e che l'individuo si costituisca per progressiva unione delle parti.

22. C.F. Wolff (1734-1794), la cui opera fondamentale è la *Theoria generationis*, Halae ad Salam, Typis et sumtu Io. Christ. Hendel, 1774.

23. A. von Haller (1708-1777) offre questi contributi in ambito embriologico: *Deux mémoires sur la formation du coeur dans le poulet*, Lausanne, Marc-Mich. Bousquet & Comp., 1758; *La génération, ou exposition des phénomènes relatifs à cette fonction naturelle, de leur mécanisme, de leurs causes respectives, et des effets immédiats qui en résultent. Augmenté de quelques notes, et d'une dissertation sur l'origine des eaux de l'Amnios*, Paris, Desventes de La Doué Antoine, 1774, 2 tomi. Cfr. a questo proposito il saggio di M.T. Monti, *Congestura ed esperienza nella fisiologia di Haller: la riforma dell'anatomia animata e il sistema della generazione*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 117-216.

24. Cfr. *Carteggio fra Ignazio Somis e Alberto Haller. Dissertazione per l'ottenimento della*

e il medico torinese Ignazio Somis<sup>25</sup> negli anni 1764-1777. Somis, pur non pubblicando molto – in quanto impegnato principalmente nella clinica di corte e in quella ospedaliera e anche, con minor assiduità, nell'attività didattica – continua i suoi studi e svolge un ruolo significativo nel promuovere il dibattito scientifico in Piemonte, favorendo la circolazione e ricezione delle idee di Haller. Dall'epistolario tra Somis e Haller si deduce il rapporto di amicizia e stima che li lega; Somis partecipa ai progressi degli studi di Haller, ne condivide i fondamenti teorici e lo aiuta anche procurandogli libri<sup>26</sup> e tenendolo informato sulla situazione scientifica italiana.

Proprio in questo quadro culturale e a stretto contatto con Somis, si colloca la figura del suo allievo Malacarne<sup>27</sup>. Attento a non trascurare gli argomenti di studio che caratterizzano la professione a metà Settecento, egli dimostra vivacità culturale e spiccato interesse rivolto alla nuova antropologia illuminista, secondo cui l'uomo è componente essenziale e centrale della visione naturalistica. Caratteristica della personalità versatile di Malacarne è, nel corso di tutta la sua vita, lo spiccato interesse per l'erudizione e la cultura umanistica: composizione di versi e rime bernesche in giovane età<sup>28</sup>, composizione di poemetti, e anche di opere storiche<sup>29</sup>. Egli apre la strada all'anatomia topografica<sup>30</sup>, premessa imprescindibile della chirurgia moderna, e conduce importanti studi

aA

95

*dignità di Dottore della Facoltà medica della Università di Berna. Presentata da Fausto Pagnamenta, Lugano, Tip. La Malcantone, 1969.*

25. Ignazio Somis è medico torinese attivo nel corso del Settecento, professore di Istituzioni mediche e di medicina teorica e pratica, medico del sovrano alla corte reale di Torino.

26. Molti studiosi piemontesi svolgono questo ruolo di facilitatori di scambi fra la produzione scientifica italiana e i grandi editori svizzeri.

27. Vincenzo Malacarne, Saluzzo, 28 settembre 1744 - Padova, 4 settembre 1816.

28. Cfr., per il poemetto sull'idrofobia, G. Zanchin - M. Panetto - F. Maggioni, *L'encefalite rabida: un manoscritto inedito di Vincenzo Malacarne*, Dipartimento di Neuroscienze Università di Padova - Clinica Neurologica, in *Atti del XXXVIII Congresso della Società Italiana di Neurologia (Firenze, Fortezza da Basso, 13-17 ottobre 2007)*, pp. 1-19.

29. Con esiti anche spesso criticati perché tacciati di inattendibilità, cfr. D. Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento*, Firenze Sansoni, 1967, p. 447; F. Ruffini, *Studi sui riformatori italiani*, Torino, Ed. Ramella, 1955, p. 630; P. Natale, *Storia segreta del Marchesato di Saluzzo*, Cavallermaggiore, Gribaudo Editore, 1998; Id., *Mombracco, montagna sacra*, Savigliano, Editore l'Artistica, 2001.

30. Cfr. A. Lombardi, *Elogio storico del Professor Vincenzo Maria Malacarne*, «Memorie di Matematica e Fisica della Società Italiana delle Scienze», XIX, Modena 1823.

sulla neuroanatomia umana, sul sistema nervoso centrale e periferico. In particolare, Malacarne si distingue nel mondo scientifico per l'anatomia descrittiva macroscopica del cervelletto<sup>31</sup> e delle sue strutture, per la precisa individuazione di lobi, lamine, rilievi, come si legge in *Nuova esposizione della vera struttura del cervelletto umano*<sup>32</sup>. All'interno della sua vasta ed eterogenea produzione si enucleano alcuni grandi argomenti che lasciano traccia negli studi scientifici successivi: gli studi di neuroanatomia e di anatomia comparata, la visione topografica dell'anatomia, vera apertura all'anatomia chirurgica operativa, come si delinea dalla metà del secolo successivo e infine l'approccio semiologico alle diagnosi ginecologiche e ostetriche.

Presso l'Accademia delle Scienze di Torino, nel corposo fondo manoscritto di Malacarne<sup>33</sup>, è presente una Raccolta di scritti sull'ostetricia in Piemonte. Nel 1789, Malacarne viene chiamato a ricoprire il posto di professore di chirurgia e di ostetricia all'Università di Pavia e anche quando, qualche anno dopo, si trasferisce a Padova, è chiamato come professore di chirurgia teorica e pratica che comprende l'ostetricia. Dal 1806 è nominato professore di Istituzioni e Arti Ostetriche e diventa il direttore del Museo d'Ostetricia di Padova. Proprio per questa ragione, specialmente negli ultimi anni della sua carriera, volge il suo interesse all'Ostetricia, all'organogenesi e a forme di embriologia patologica. Basti pensare al trattato scritto nel 1802, dal titolo *De' mostri umani, de' caratteri fondamentali su cui se ne potrebbe stabilire la classificazione e delle indicazioni che presentano nel parto*<sup>34</sup>, alle *Osservazioni anatomiche*

31. Fra le interessanti posizioni del Malacarne, il concetto che la sostanza grigia, che ricopre cervello e gangli nervosi, impartisca sentimento moto e vita ai vari filamenti nervosi, propagandosi fino a determinare una contiguità con quella bianca. Cfr. C. Pogliano, *Vincenzo Malacarne "geografo del cervello"*, in F.M. Ferro et al. (a cura di), *Passioni della mente e della storia*, Milano, Vita e pensiero, 1992, pp. 157-169.

32. Cfr. V. Malacarne, *Nuova esposizione della vera struttura del cervelletto umano*, Torino, Giannichele Briolo, 1776; cfr. anche Id., *Encefalotomia nuova universale*, Torino, Giannichele Briolo, 1780.

33. Cfr. *Raccolta di scritti sull'ostetricia in Piemonte* (s.d.), marzo n. 726, fascicolo 2.

34. Cfr. V. Malacarne, *De' mostri umani, de' caratteri fondamentali su cui se ne potrebbe stabilire la classificazione e delle indicazioni che presentano nel parto. Lezioni accademiche di Vincenzo Malacarne da Saluzzo*, «Memorie di matematica e di fisica della Società italiana delle scienze», 1802, tomo IX, pp. 49-84.

in conferma d'una proposizione circa alla origine de' mostri<sup>35</sup>, del 1805, ai *Casi d'ostetricia non comuni*<sup>36</sup> o infine *Conferma della proposizione circa alla produzione de' mostri umani*<sup>37</sup>, di qualche anno successivo.

Sin dai titoli si evince l'interesse, molto comune e diffuso all'epoca, rivolto ai casi di deformità, ai *monstra*, che sollevano attenzione, curiosità e dibattito. Per mostro, si intende ciò che è eccezionale, non ordinario e quindi abnorme in quanto sfugge alle regole della natura. Risulta interessante capire come si pone lo scienziato dell'epoca di fronte a questi casi, riportando le parole di Malacarne:

Fino ad ora poco felici gli sforzi dei naturalisti più celebri e dei maestri più esperti e ingegnosi delle cose ostetriche nel dedurre la spiegazione della generazione dei Mostri [...] In mezzo a tanta dovizia d'osservazioni fatte da persone invecchiate nell'arte d'interrogare la natura, confessar dobbiamo che questo mistero non ci è ancora svelato<sup>38</sup>.

La consapevolezza del limite di fronte a questi fenomeni non lo meraviglia, anzi viene accolta come dato di fatto, espressione di un processo preordinato e non conoscibile dall'uomo, di natura divina. Lo stupisce invece l'assenza di una descrizione più dettagliata e classificatoria e la conseguente mancanza di indicazioni operative come pure la crudeltà di interventi di embriotomia a cui talora si ricorre nei cosiddetti parti mostruosi. Da queste considerazioni scaturisce l'intento di Malacarne, tipico della visione settecentesca, di interpretare la realtà osservata secondo una classificazione fenomenologica, completa, utile sia per la comprensione teorica del fenomeno che per la prassi dell'ostetricia, con norme operative per gli ostetricanti e le levatrici.

35. Cfr. Id., *Osservazioni anatomiche in conferma d'una proposizione circa alla origine de' mostri*, «Memorie di matematica e di fisica della Società italiana delle scienze», 1805, tomo XII, pp. 164-178.

36. Cfr. Id., *Casi d'ostetricia non comuni*, «Memorie di matematica e di fisica della Società italiana delle scienze», 1807, tomo XIII, pp. 119-139.

37. Cfr. Id., *Conferma della proposizione circa alla produzione de' mostri umani*, «Memorie di matematica e di fisica della Società italiana delle scienze», 1811, tomo XV, parte II, pp. 15-19.

38. Cfr. Id., *De' mostri umani, de' caratteri fondamentali su cui se ne potrebbe stabilire la classificazione e delle indicazioni che presentano nel parto. Lezioni accademiche di Vincenzo Malacarne da Saluzzo*, «Memorie di matematica e di fisica della Società italiana delle scienze», 1802, tomo IX, p. 49.



### 3. *La teoria embriologica e lo studio teratologico* di Vincenzo Malacarne

La teoria embriologica di Malacarne si rifà alla tradizione aristotelica, e nello specifico alla teoria della preformazione ovista, ma non è più il sangue mestruale l'elemento che viene vivificato: nell'ovaia è contenuto quello che è chiamato il "Rudimento principale"<sup>39</sup>. Questo follicolo, così come già detto in altri termini da Aristotele, necessita, attraverso l'atto della fecondazione, di ricevere moto, vita attiva. Se da un lato, Malacarne enuncia il principio come constatazione, dall'altro dichiara di non comprendere il meccanismo, così come si legge in questo brano:

In tal guisa l'uomo e qualunque altro animal novello, viene per così dire prodotto dal concorso armonico delle sostanze prima femminile, e poi maschile, e dal moto impresso nel Rudimento dalla sostanza del maschio spermatico, pervenuta nell'ovaja della femmina per le vie dalla natura preparate [...] Perché tale principio fin dall'istante della creazione fatta là negli orti dell'Eden, delineato nel germe, passa per diversi gradi di grandezza, per varie serie di svolgimenti prima che si renda sensibile, evidente, manifesto? Per verità la mia immaginazione in abisso così profondo si smarrisce<sup>40</sup>.

Malacarne osserva e teorizza la sede delle possibili alterazioni a carico dell'elemento femminile (rudimento materno) e dell'elemento maschile (sperma), aggiungendo le alterazioni del transito dell'ovulo dal follicolo ovarico all'utero. In particolare la fase del passaggio dell'ovulo espulso dal corpo

39. Cioè il follicolo, descritto da Reinier de Graaf nell'opera citata *De mulierum organis generationi inservientibus tractatus novus* (1672). Le vescicole ovariche saranno dette, in suo onore, "follicoli di Graaf".

40. In proposito si possono riportare altre affermazioni: «Queste sostanze nel moto e nelle azioni loro ubbidiscono alle sovrane Leggi del Creatore stabilite affinché in tali organi si plasmi l'uomo in circostanze determinate: Leggi che però non le costringono a plasmarlo né sempre nello stesso luogo, né sempre nella medesima situazione, né con figura, struttura, volume, né con numero e disposizioni di parti sempre uguali. Per ciò che spetta all'origine degli animali perfetti, siaci permesso di supporre che la materia del Feto nell'ovaia s'appartiene più direttamente alla Madre e non si neghi che in quell'organo è contenuto il rudimento principale... il quale stante, dee nell'atto della fecondazione ricevere quel moto, quell'anima, in somma quella vita attiva, di cui non avrebbe gioito giammai [...] Ma che cosa dobbiamo noi pensare di questo rudimento in ordine alla sua produzione?». Cfr. V. Malacarne, *De' mostri umani* cit., pp. 52-53.

luteo, raccolto dalle fimbrie e convogliato nell'utero attraverso la tuba, è un processo solo conosciuto in modo sommario da Malacarne. In questa serie di alterazioni entrano in maniera indebita (qui si esprime il limite di conoscenza di Malacarne), anche i parti mostruosi, come si evince dal passo qui riportato:

Variano talvolta le circostanze relative soltanto agli organi materni; altre fiato variano quelle che risguardano la Genitura, il Rudimento apprestato dalla madre, e talora lo sperma del padre; e da simili varietà derivano le gravidanze ora tubali, or ovajali, ora ventrali; per le medesime leggi invariabili, dato queste altre circostanze, derivano pure la molteplicità, e le mostruosità de' Feti<sup>41</sup>.

Specificatamente circa la nascita dei mostri Malacarne ammette ancora l'ignoranza totale del meccanismo con cui essa si produce:

Non proviamo ribrezzo a confessar ingenuamente la nostra ignoranza intorno a tali leggi, a tali prodigiosi movimenti [...] e ci contentiamo d'ammirare gli effetti della forza operativa della Generazione senza pretendere di capirne la meccanica e di comprendere nulla di quanto concerne l'indole, e la maniera con cui tal forza suole operare<sup>42</sup>.

Dal punto di vista teoretico dei meccanismi che determinano la comparsa del feto Malacarne ammette la sua completa ignoranza, limitandosi a concepire l'esistenza di una forza che agisce sia nell'attivazione dello sviluppo del feto normale, sia nella generazione dei mostri. Pertanto, ma si tratta di una pura speculazione logico-filosofica, le stesse leggi universali sconosciute valgono sia per la generazione dei feti normali quanto per la generazione teratologica. Tuttavia Malacarne si illude di poter dare un contributo sul piano operativo pratico fornendo una classificazione tipologica di questi fenomeni mostruosi:

Le stesse leggi che militano per la Generazione e il perfezionamento degli animali secondo l'ordine più comune e consueto, militan per la produzione de' Mostri, cioè d'animali differenti dall'ordinario in quanto alla figura, al numero e alla disposizione di alcuna delle parti loro. Di fatti

41. Cfr. *ivi*, p. 53.

42. Cfr. *ivi*, p. 54.

chiunque à osservato varj de' Mostri [...] non può non essersi avveduto che sono per lo più similissimi nella deformità<sup>43</sup>.

Malacarne propone una nuova classificazione di queste mostruosità superando quella degli antichi suddivisa in cinque categorie, aumentandola, con categorie nuove, più dettagliate e complete, fino ad arrivare ad un numero di sedici. A scopo comparativo si riporta sia una sintesi delle cinque categorie degli antichi che dei suoi predecessori (ovvero naturalisti ed eruditi come Plinio, Licostene, Liceti, Lemnio, Lancelotto, Bartolini fino ad arrivare allo stesso Bianchi di Torino)<sup>44</sup>.

I Categoria: mostri per difetto come gli Arimaspi, celebri perché portano un solo occhio in mezzo alla fronte come Polifemo, o gli astomi, cioè senza bocca, che vivono solo con gli odori che aspirano con le narici, di cui Malacarne dice di aver visto un esemplare in un cane comprato morto a Voghera nel 1790, o ancora gli sciopòdi, agili ai salti benché con una sola gamba, di cui Malacarne dice di aver visto un esemplare esposto per denaro alla contemplazione de' curiosi.

II Categoria: mostri con corpi più grandi o più piccoli del comune, come i Giganti, i Pigmei etc.

III Categoria: mostri mancanti di qualche membro o provvisti di qualche organo in più del comune, come quelli chiamati polimeloti con più capi, occhi, orecchie, mani etc.,

IV Categoria: mostri con corpo umano e parti congiunte di animali come i fauni, i satiri, i centauri, i lemuri, le sirene, le arpie etc.

V categoria: parti plurimi, trigemellari o quadrigemellari, come un parto quintuplo osservato da Malacarne a Novara.

Le nuove categorie proposte da Malacarne sono caratterizzate da definizioni sintetiche derivate dal lessico greco. Alcune di queste sono ancora in uso nella terminologia medica moderna. Questa nuova classificazione non rappresenta però

43. Cfr. *ivi*, pp. 54-55.

44. Cfr. *ivi*, p. 55; per una trattazione più ampia cfr. T. M. Caffaratto, *I mostri umani. Fantasie d'altri tempi e realtà attuali*, Torino, Edizioni Vitalità, 1965, pp. 16-118.

un cambio di paradigma rispetto al quadro epistemologico precedente.

Categoria I: *Microsomìa*. Picciolezza mostruosa di tutto il corpo

Categoria II: *Micromelìa*. Picciolezza mostruosa di qualche membro

Categoria III: *Macrosomìa*. Grossessa o grandezza mostruosa di tutto il corpo

Categoria IV: *Macromelìa*. Grandezza mostruosa di qualche membro.

Categoria V: *Polieschià*. Deformità mostruosa di tutto il corpo

Categoria VI: *Eschomelia*. Deformità mostruosa di qualche membro

Categoria VII: *Atelìa*. Mancanza mostruosa di qualche membro

Categoria VIII: *Metathesià*. Trasposizione mostruosa di qualche membro

Categoria IX: *Polisomìa*. Multiplicità mostruosa di corpi in uno

Categoria X: *Polimelìa*. Multiplicità mostruosa di membri in un corpo

Categoria XI: *Androginìa*. Mostro umano con due sessi

Categoria XII: *Diandrià*. Uomo col sesso maschile doppio

Categoria XIII: *Diginìa*. Donna col sesso femminile doppio

Categoria XIV: *Andralogomelìa*. Uomo, che à membri di bruto

Categoria XV: *Alogandromelìa*. Bruto che à membri umani

Categoria XVI: *Aloghermaphroditìa*. Bruto che à i due sessi

Malacarne non enuncia solo teoricamente questa classificazione, ma si sofferma nelle sue minute osservazioni, attraverso l'impiego di tavole annesse ai suoi testi, per dare maggior chiarezza e sostegno ai suoi assunti.

In una tavola molto realistica si raffigura, ad esempio, un bambino mostruoso con grave difetto della parete toracica, malformazioni intestinali e genito-urinarie, patologia oggi definita onfalocele<sup>45</sup>. In un'altra invece viene rappresentato

45. Cfr. V. Malacarne, *De' mostri umani* cit., p. 60 (tavola 1).

quello che Malacarne cita come il mostro di Spilimbergo, inviatogli nel 1805 da un suo allievo, il chirurgo Francesco Pellizzo da Spilimbergo. Egli fornisce tutte le misure precise e comincia così la descrizione:

La testa ripulita della parte membranosa e vascolare, rappresenta in alto una sella di cavallo. La faccia un po' allungata in avanti con gli archi alveolari è molto depressa in alto a foggia di certe scimmie. La figura di tutta la testa molto bizzarra guardata d'avanti in dietro è come un triangolo<sup>46</sup>.

Una terza tavola mostra il caso di un mostro aencefalo: si tratta del quarto parto di una donna di ventotto anni, la cui creatura esce viva, ma muore dopo dodici ore.

Non si vede il collo, le orecchie sono piccole e inclinate in avanti, gli occhi prominenti fanno la sommità del capo perché manca la fronte e al suo posto fra gli occhi c'è un piccolo ciuffetto di capelli, da cui comincia una striscia irregolare che discende dietro alle orecchie, giù per le spalle fino all'ultima vertebra dorsale. Alla sommità della testa si alzano due creste piatte rosse, prive degli integumenti, di consistenza simile alle creste di gallina, tondeggianti al margine<sup>47</sup>.

Rientra nel novero della mostruosità anche la malformazione in ambito genitale, tipologia molto frequente e per questo oggetto di vari studi, ma quella di cui tratta nello specifico di un suo saggio rappresenta una malformazione rara anche in ambito moderno. Il titolo dell'opera è *Esempi della dimetria-dihysteria cioè di femmina che à doppia vagina, e doppio l'utero: della pseudohermaphroditia-pseudoaschia o di uomo creduto ermafrodito perchè in apparenza mancavane lo scroto: della genometa-bole vale a dire trasmutazione (almeno apparente) di femmina in maschio*<sup>48</sup>. Malacarne affronta nella prima parte il caso di una giovane ventenne che descrive come «pulcella di bella corporatura, di viso avvenente, savia, modesta, dotata di pudore

46. Cfr. Id., *Osservazioni anatomiche in conferma d'una proposizione circa alla origine de' mostri*, «Memorie di matematica e di fisica della Società italiana delle scienze», 1805, tomo XII, pp. 165-166 (tavola I).

47. Cfr. *ivi*, pp. 176-177 (tavola II).

48. *Esempi della dimetria-dihysteria cioè di femmina che à doppia vagina, e doppio l'utero: della pseudohermaphroditia-pseudoaschia o di uomo creduto ermafrodito perchè in apparenza mancavane lo scroto: della genometa-bole vale a dire trasmutazione (almeno apparente) di femmina in maschio*, «Memorie di matematica e di fisica della Società italiana delle scienze», tomo IX, 1802, pp. 104-117.

e squisita sensibilità» e dice trattarsi di un caso di «*Polimelia Metatesiaca*», ovvero di mostro per «*multiplicità e trasposizione di alcuni organi*».

Interessante risulta comparare questo studio con le riflessioni su un caso analogo su cui si interroga, qualche anno dopo, il professor Antonio Penchienati<sup>49</sup>. Egli compone la *Description anatomique d'un vagin double et d'une matrice double observée dans le cadavre d'une fille morte à l'hôpital de St. Jean Baptiste, avec des réflexions sur la superfétation (1 dec. 1799)*<sup>50</sup>. L'osservazione di Penchienati è meticolosa, analitica e nella sua indagine fa un ulteriore passo rispetto a Malacarne, ipotizzando che, in occasione della fecondazione di un caso del genere, con doppio utero e doppia vagina, si verifichi di necessità una superfetazione<sup>51</sup>; come già esposto, tale concetto deriva dalle limitazioni delle conoscenze embriologiche di fine Settecento, in cui non era ancora chiaro il ruolo dell'utero e dell'ovulo nel processo di fecondazione.

#### 4. *Il ruolo di Malacarne nell'ambito degli studi embriologici*

Nella *Storia della Teratologia* di Taruffi si celebra Haller come iniziatore del periodo scientifico della teratologia con il suo trattato *De monstris* del 1768<sup>52</sup>. Ma, come afferma Taruffi, se l'autore fonda questa scienza sulla sua base naturale, cioè l'anatomia, non riesce però ad organizzare con criterio ordinato le numerose osservazioni, raccolte ora secondo la sede della deformità (es. cute, cranio), ora secondo il carattere della deformità (es. accrescimento, divisione delle parti etc.), ora secondo il momento dell'alterazione. Nonostante questi limiti, il contributo di Haller rimane il testo fondamentale per oltre quarant'anni; Malacarne si inserisce nel solco aper-

49. Assistente di chirurgia all'ospedale di San Giovanni, che nel 1765 succede a Bertrandi e che, a detta del figlio di Vincenzo Malacarne, Gaetano, si appropria addirittura di alcuni studi di suo padre a fini personali, cfr. G. Malacarne, *Memorie storiche intorno alla vita ed alle opere di Vincenzo Michele Giacinto Malacarne da Saluzzo, anatomico e chirurgo*, Padova, Tipografia del Seminario, 1819, p. 14.

50. Tale lavoro si legge ancora oggi nei *Mémoires de l'Académie des Sciences de Turin*, 1792-1800, pp. 289-304.

51. Nella visione moderna la superfetazione consiste nella fecondazione di più ovuli in tempi diversi. Di superfetazione si parla già in epoca romana, in campo di medicina legale, ma allora si pensava fosse possibile solo nei casi dell'utero doppio o didelfo.

52. Cfr. C. Taruffi, *Storia della teratologia*, Bologna, Regia Tipografia, 1881, pp. 356-358.

to da questo autore, cercando di riunire sistematicamente in diverse categorie tipologiche le varie manifestazioni mostruose riscontrate.

Emergono nel suo tentativo di ordinare la materia sia dei meriti, sia dei limiti. Fra i meriti si annovera la scelta di occuparsi analiticamente e sistematicamente dei casi mostruosi a scopo classificatorio e pratico-funzionale e di offrire descrizioni anatomiche minutissime<sup>53</sup>. Solo in questo modo arriva a rigettare del tutto teorie di matrice popolare secondo cui l'immaginazione delle donne incide sul feto<sup>54</sup>:

mi sembrerà sempre dura cosa il persuadermi che il caso, le compressioni, gli spaventi delle madri e simili ne siano stati la cagione, mi si presenta all'immaginazione l'idea di una predisposizione organica nella genitura, voluta dalla sapienza increata per fini a discernere li quali non arriva il mio intelletto<sup>55</sup>.

Fra i limiti di Malacarne, va considerato il fatto che lo studioso non sappia ancora fare un passo avanti rispetto alla dottrina riconosciuta e quindi accetti lo stato della conoscenza senza cercare nuove soluzioni e spiegazioni in ambito biologico. Egli non cita mai, neppure per completezza scientifica di riferimento, altre teorie circolanti rispetto a quella dominante in ambito medico. La teoria dell'epigenesi è infatti già presente all'epoca di Malacarne e ha una circolazione fra studiosi naturalisti, come dimostrano gli studi di Spallanzani<sup>56</sup>. Inoltre Malacarne scrive testi pratici pur essendo esclusivamente un medico teorico e privo di esperienza clinico-pratica.

Malacarne è culturalmente più uomo del Settecento che

53. Cfr. G. Ongaro, *Il contributo di Vincenzo Malacarne (1744-1816) alla teratologia*, «Riforma medica», 1966, LXXX, pp. 1075-1077.

54. L'incidenza e persistenza di queste teorie si riscontra in J.-A. Blondel, *Dissertation physique sur la force de l'imagination des femmes enceintes sur le fœtus, traduit de l'Anglois par Albert Brun*, Leyde, G. Langerak - Th. Lucht, 1737 e A. Debay, *L'influence de l'imagination des femmes enceintes sur le fœtus*, in *Hygiène et Physiologie du Mariage. Histoire naturelle et médicale de l'homme et de la femme mariés*, Paris, Dentu Éd., 1863, pp. 365-375.

55. Cfr. V. Malacarne, *Osservazioni anatomiche in conferma d'una proposizione circa alla origine de' mostri*, «Memorie di matematica e di fisica della Società italiana delle scienze», 1805, tomo XII, p. 177.

56. L. Spallanzani (1729-1799) gesuita e naturalista italiano, considerato il "padre scientifico" della fecondazione artificiale e noto soprattutto per aver confutato la teoria della generazione spontanea con un esperimento successivamente ripreso e perfezionato da Louis Pasteur.

dell'Ottocento; non è uomo del Settecento né dal punto di vista politico in quanto conservatore e realista (non è giacobino o uomo della rivoluzione), e neppure dal punto di vista scientifico, essendo ancora legato ad un sapere accademico e erudito. Tratto comune di tutta la sua opera è la sua inclinazione alla trattazione tassonomica; del Settecento egli non raccoglie la corrente di cambiamento che produce il germe della nuova medicina – la scuola parigina dell'anatomia clinica di Laënnec, Corvisart, Bayle – Malacarne perpetua, secondo la visione naturalistica, storicistica e classificatoria, l'osservazione dotta ed erudita di Linneo.



La vie est l'ensemble des *fonctions*  
qui résistent à la mort  
(Bichat, 1800)

**1. *Il potere oscuro delle forze vitali***

Nel 1848, lamentando i danni arrecati dal ricorso a spiegazioni vitalistiche ancora predominanti per tutta la prima metà del secolo nello studio degli organismi viventi, il fisiologo tedesco Emil du Bois-Reymond inveiva contro quella cosiddetta forza, *intrinsecamente* differente da tutte le forze fisiche e chimiche operanti nella natura inorganica<sup>1</sup>. La *Lebenskraft* gli appariva «per l'eternità vietata e inaccessibile»<sup>2</sup>. I metodi di indagine fisica e chimica, che pure erano riusciti a penetrare il modo di agire di tutte le altre forze, si erano rivelati impotenti al suo cospetto. Il predominio esercitato dalla forza vitale, invocata a fondamento e spiegazione dei fenomeni viventi, non si limitava però al primo Ottocento. Sebbene filosofi materialisti quali La Mettrie e Cabanis avessero messo in guardia contro "l'anima di Stahl", l'idea di una forza organizzatrice si rivelava proficua, un vero e proprio *deus-ex-machina* sopravveniente, soprattutto là dove fisiologi, botanici

aA

1. E. du Bois-Reymond, *Untersuchungen über thierische Elektrizität*, Berlin, Reimer, 1848-1849, I, pp. xxxvi-vii.

2. «in Ewigkeit entzogen und unzugänglich» (*ivi*, p. xxxvi).

e naturalisti ammettevano che restava un terreno esteso di fenomeni inspiegati. La regione “ignota” dei fenomeni naturali coincideva con la vita, o meglio: con la vita organica<sup>3</sup>. Non a caso, gli storici e i filosofi della scienza contemporanei hanno osservato che, a cavallo tra i due secoli, Sette e Ottocento, l’indagine sul corpo (o più precisamente: sulla *disfunzione* del corpo organico) coincise con lo studio della vita, rappresentando “il” problema fondamentale della chimica organica, che in quel periodo si andava sviluppando e veniva applicata alla fisiologia.

Come si spiega la violenta reazione del “fisicalista” du Bois-Reymond e la sua professione di fede meccanicista? Perché, nella prima metà dell’Ottocento, un manipolo di fisiologi, allievi o comunque eredi della tradizione inaugurata da Johannes Peter Müller, si proclamò “fisicalista”, e con questa dichiarazione diede origine a una vera e propria scuola, che si proponeva di tagliare i ponti con il passato, sostenendo di voler studiare il corpo e la natura vivente con i soli strumenti e le leggi della fisica e della chimica? Il maestro Müller, ancorché padre della nascente fisiologia tedesca, era pur sempre un vitalista, il quale, a proposito dei fenomeni delle due nature, organica e inorganica, ammetteva che si trattava di regni «così differenti»<sup>4</sup> che (forse) dovevano esserlo anche le forze fondamentali che vi presiedono. Nondimeno, si domandava se quelle forze fondamentali, che sono la causa della vita organica, non fossero soltanto modificazioni delle note forze fisico-chimiche<sup>5</sup>.

Sul vitalismo finalistico di Müller pesava indubitabilmente l’influenza di Kant, secondo il quale era

assolutamente certo che noi non possiamo imparare a conoscere sufficientemente, e tantomeno a spiegare gli esseri organizzati e la loro possibilità interna secondo i principi puramente meccanici della natura, e questo è così certo che si potrebbe dire arditamente che è umanamente assurdo anche soltanto concepire una simile impresa, o lo sperare che un giorno possa sorgere un Newton, che faccia com-

3. M. Schleiden, *Grundzüge der wissenschaftlichen Botanik nebst einer Methodologischen Einleitung als Anleitung zum Studium der Pflanze*, pt. II *Morphologie. Organologie*, Leipzig, Engelmann, 1846<sup>2</sup>, p. 421.

4. «[...] so verschieden sind [...]» (J.P. Müller, *Handbuch der Physiologie des Menschen für Vorlesungen*, Coblenz, Hölcher, 1837<sup>3</sup>, I, p. 1).

5. *Ivi*, p. 19.

prendere sia pure la produzione di un filo d'erba per via di leggi naturali non ordinate da alcun intento: assolutamente bisogna negare agli uomini questa veduta<sup>6</sup>.

Come Kant aveva escluso la possibilità di una spiegazione puramente matematica del vivente, riconoscendo invece il concetto di "fine" come principio euristico nello studio della natura<sup>7</sup>, così anche per Müller la forma degli animali e degli organi era rivelatrice di una disposizione «razionalmente finalizzata» (*vernünftig zweckmässige*) all'esercizio delle forze. Si trattava di un'"armonia prestabilita" dell'organizzazione, tale che l'esercizio delle capacità di ogni organo concorre all'esercizio delle capacità del tutto. I corpi viventi si differenziano da quelli inorganici, per esempio dai cristalli, non soltanto per il tipo di composizione degli elementi, ma soprattutto per «l'attività costante che agisce nella materia organica vivente»<sup>8</sup>, operante nelle leggi di un piano razionale «con finalità» (*mit Zweckmässigkeit*), «in quanto le parti vengono disposte per gli scopi di un tutto, e questo è proprio ciò che contraddistingue l'organismo»<sup>9</sup>. L'armonia degli elementi necessari al tutto non esisterebbe però senza l'influsso di una forza che agisce attraverso il "complesso", senza dipendere dalle singole parti, e questa forza sussiste ancor prima che esistano gli elementi armonici del complesso, generati con lo sviluppo dell'embrione soltanto dalla forza del germe. L'influsso esercitato su Müller da parte della terza critica kantiana, la *Critica del giudizio*, era evidente anche nell'uso delle metafore, in particolare di quella dell'orologio, un esempio calzante per dimostrare che l'armonia degli esseri organici non è un mero *Mechanismus des organischen Körpers*. Nel caso dell'orologio infatti la cooperazione delle singole parti che viene messa in moto da una causa è sufficiente per ingranare un'attività. Al contrario, negli esseri organici non vige soltanto la connessione causale degli elementi (il legame delle cause efficienti, che costituisce il *nexus effectivus* trattato nel § 65

6. I. Kant, *Critica del giudizio*, traduz. it. di A. Gargiulo, Bari, Laterza, 2011<sup>6</sup>, § 75.

7. Cfr. E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, Paris, Belin, 1991 [trad. it. di G. Raio, Roma, Donzelli, 1999, p. 56].

8. «die beständige Thätigkeit, welche in der lebenden organischen Materie wirkt» (J.P. Müller, *Handbuch der Physiologie des Menschen* cit., p. 19).

9. «[...] indem die Theile zum Zwecke eines Ganzen angeordnet werden, und diess ist gerade, was den Organismus auszeichnet» (*ivi*, p. 21).

della *Critica del giudizio*): essi sono in grado di generare anche gli elementi necessari al complesso per mezzo delle loro forze operanti sulla materia inorganica. È questa la forza creatrice razionale, che agisce altresì nell’embrione, formando gli elementi necessari all’attività del tutto. Con questa tesi, Müller da un lato prendeva le distanze dagli svizzeri Charles Bonnet e Albrecht von Haller, i quali, a suo dire, avevano considerato gli embrioni alla stregua di semplici miniature degli esseri a venire; ma da un altro lato, pur accostandosi a Georg Ernst Stahl, che aveva riconosciuto il potere dell’anima razionale, non ne condivideva l’idea di un’anima «collegata con la coscienza» (*mit Bewusstseyn verbundenen Seelenäusserungen*), posta sullo stesso piano della forza organizzatrice, che si esprime con «cieca necessità»<sup>10</sup>.

In realtà, il debito di Müller non era soltanto nei confronti di Kant. Quando asseriva che la forza organizzatrice è espressione o proprietà di una «certa combinazione» (*einer gewissen Combination*) di elementi<sup>11</sup>, cioè effetto di una mescolanza, Müller si rifaceva a Johann Christian Reil, professore di medicina a Halle, nonché fondatore dell’«Archiv für Physiologie» (1795). Nel periodo di Halle, prima del suo trasferimento a Berlino, intorno a Reil era solito riunirsi un gruppo di giovani naturalisti, tra i quali il filosofo Ludwig H. von Jakob e il chimico di origine svedese Friedrich A.K. Gren, appassionato della filosofia di Kant al punto di volerla applicare anche alla medicina. A entrambi Reil aveva dedicato il primo fascicolo dell’«Archiv», nel quale aveva pubblicato un saggio sulla *Lebenskraft*, che fu subito considerato una pietra miliare della nascente fisiologia su basi scientifiche<sup>12</sup>. Il chimico Gren, sostenitore della teoria antiflogistica di Lavoisier, era noto come fiero oppositore dell’animismo di Stahl, e della sua concezione innovatrice lo stesso Reil dovette tener conto nel saggio introduttivo dell’«Archiv» da lui fondato. Infatti, benché intitolato alla “forza vitale” al punto da far incorrere molti studiosi nell’erronea credenza che l’autore fosse un vitalista, quel saggio inaugurava una nuova era nella trattazione dei fenomeni vitali. Difatti Reil si opponeva all’idea di un’anima occulta, ontologicamente separata dal corpo, ma

10. «nach blinder Nothwendigkeit» (*ivi*, p. 26).

11. *Ibid.*

12. J.C. Reil, *Ueber die Lebenskraft*, «Archiv für Physiologie», I (1795), pp. 8-162.

in grado di controllarlo. Non solo reputava che l'*archeo* di Jan Baptist van Helmont e l'anima di Stahl fossero un esempio della credenza degli antichi nell'azione degli spiriti (difatti l'*archeo* era una forza che presiedeva alle funzioni del corpo animato attraverso un complicato sistema di agenti sovrannaturali che agivano per mezzo dei fermenti)<sup>13</sup>. Ma non ammetteva neppure l'azione del *Bildungstrieb*, il *nisus formativus* introdotto da Johann Friedrich Blumenbach, il medico antropologo di Gottinga che pure era stato elogiato da Kant. Di quell'impulso innato che, secondo Blumenbach, impartiva forma alle creature viventi, e le conservava, ripristinandone le parti in caso di lesioni, Reil limitava la portata, considerandolo alla stregua di un semplice *mediatore* tra i processi vitali e le cause occulte non meglio identificate.

Per Reil era impossibile dimostrare l'esistenza dell'anima intesa come sostanza sovrasensibile. «Un'anima, considerata come sostanza, che contenga il fondamento assoluto delle rappresentazioni, è una cosa per la quale non abbiamo alcuna dimostrazione nell'esperienza»<sup>14</sup>. A loro volta, le rappresentazioni non sono reali senza un concomitante movimento nel cervello, né si formerebbero se il cervello fosse leso. E i cambiamenti che esse producono hanno un effetto stimolante anche sulle altre parti del corpo. A proposito di certi organi, Reil osservava che, anche alla morte del corpo, talune sue parti come il cuore e i muscoli della testa possono continuare a vivere ancora per qualche tempo. Ma in questi casi la presunta anima non ha alcun «effetto diretto» sulla vita. «Di un'azione di un'anima diretta e indipendente dagli organi non abbiamo alcuna esperienza, e quindi nemmeno un concetto reale»<sup>15</sup>. Proponendosi di trovare le cause della specificità e della diversità dei fenomeni viventi rispetto a quelli della natura inorganica, Reil sottolineava il «tipo peculiare» del materiale organico. I fenomeni organici hanno il proprio fondamento nella originaria diversità di forma e mescolanza (*Form und Mischung*) dei corpi. I corpi viventi presentano

13. *Ivi*, p. 12.

14. «Eine Seele, als Substanz betrachtet, die den absoluten Grund der Vorstellungen enthält, ist ein Ding, für welches wir in der Erfahrung keinen Beweis haben» (*ivi*, p. 9).

15. «Von einer unmittelbaren und von Organen unabhängigen Wirkung einer Seele haben wir keine Erfahrung» (*ivi*, p. 13).

infatti una molteplicità e una combinazione di elementi che non si trovano in quelli inorganici. E per quanto gli esseri organici, animali e vegetali, abbiano similarità di forme, essi però manifestano caratteri specifici che li differenziano. Ma la vita non è una mera conseguenza dell'armonia e dell'integrazione tra questi elementi. Essa si manifesta con una forza che agisce sulla materia fin dagli stadi embrionali, esibendo proprietà che cessano con la morte.

Con queste tesi, Reil dava prova di non aver dimenticato la lezione che, negli anni Settanta, aveva imparato a Berlino, frequentando il salotto dei coniugi Herz. Il medico Marcus Herz, che era stato suo mentore, aveva frequentato le lezioni di Kant a Königsberg e, una volta tornato a Berlino, in una serie di *Briefe an Aerzte* (1777), non aveva abbandonato il progetto di applicare alla fisiologia le idee del maestro, soprattutto per sbarazzarsi del concetto di anima<sup>16</sup>. Ma sia Reil sia Herz mostravano quanto ancora, verso la fine del secolo, fosse insidioso il potere della forza vitale. Pur applicando gli strumenti critici kantiani alla medicina, Herz infatti era rimasto invischiato nelle reti della trattazione del rapporto psicofisico, e non disdegnava un appello alla *Lebenskraft* per spiegare il flusso regolare del fluido nervoso nel corpo. Con i concetti di *Form* e *Mischung*, Reil negava che la materia organica fosse regolata da una forza vitale sovrannaturale, ma finiva col riconoscere la *Lebenskraft* come espressione della mescolanza di elementi nel corpo organizzato.

L'intreccio tra Kant, Reil, Blumenbach, e il conseguente nodo insoluto dell'intervento di una o più forze vitali per spiegare la peculiarità del "corpo vivente", è stato (e rimane tuttora) un tema di grande interesse per gli storici della medicina e della filosofia. Negli ultimi decenni si sono seguiti almeno tre differenti filoni storiografici, caratterizzati da tesi (in apparenza) egualmente forti e condivisibili. La prima direttrice è riconducibile a un famoso storico della scienza, Timothy Lenoir, che ha legato il proprio nome allo studio degli sviluppi della fisiologia tedesca nel Sette e nell'Ottocento<sup>17</sup>. A Lenoir si deve la nozione di "teleomeccanicistici", con cui

aA

111

16. Cfr. L. Hansen, *From Enlightenment to Naturphilosophie: Marcus Herz, Johann Christian Reil, and the Problem of Border Crossing*, «Journal of the History of Biology», XXVI (1993), pp. 39-64.

17. T. Lenoir, *The Strategy of Life*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

egli ha contrassegnato il manipolo di studiosi delle scienze della natura organica di matrice materialistica, convinti che la spiegazione dei processi vitali non potesse essere ricondotta alle sole leggi fisico-chimiche e che le creature viventi perseguissero un fine: seguaci del Kant della terza critica, questi naturalisti sarebbero stati indifferenti all'influenza esercitata nel primo decennio dell'Ottocento dalla romantica nonché immaginifica *Naturphilosophie* di Schelling<sup>18</sup>. A questa tesi è stato obiettato che, invece, molti di quei fisiologi non seguivano affatto "soltanto" Kant, bensì traevano ispirazione anche da Schelling e dai filosofi della natura di matrice idealistica<sup>19</sup>. Tuttavia, nella Germania del primo Ottocento, non erano mancati i medici e i naturalisti che condividevano i principi enunciati da Kant non soltanto nella terza, bensì anche nella *prima* critica, la *Critica della Ragion pura*, dove egli aveva sostenuto che lo studio della natura si configura come un sistema di "pura scienza" di principi *a priori* ed espressioni matematiche. Tuttavia, il programma di ricerca abbracciato da questi medici non li avrebbe condotti molto lontano, e anzi si sarebbe presto rivelato illusorio, sia perché sarebbe stato sfruttato abilmente da Schelling, pronto a proclamare la superiorità della medicina su tutte le altre scienze della natura, ma avverso a qualsivoglia indagine sperimentale a sostegno dell'eziologia e della patogenesi; sia perché vitalismo e finalismo non contribuivano affatto a favorire lo sviluppo di importanti branche della medicina, in particolare né della clinica né tantomeno dell'anatomia patologica<sup>20</sup>.

Al di là delle oggettive responsabilità di Kant (e di Reil) la confusione sul corpo vivente, nonché sulle sue caratteristiche di organizzazione rispetto alla natura morta, restava sul tappeto ed era una conseguenza del richiamo, da più parti deplorato, ma ancora assiduamente praticato, alle forze vitali in tutte le loro varianti, fossero esse impulsi, tendenze, tensioni o sforzi verso un fine. Di fatto, una gran folla di medici e naturalisti interessati alla filosofia continuava a guardare con

18. Cfr. K.L. Caneva, *Teleology with Regrets*, «Annals of Science», XLVII (1990), pp. 291-300.

19. G.B. Risse, *Kant, Schelling, and the Early Search for a Philosophical 'Science' of Medicine in Germany*, «Journal of the History of Medicine and Allied Sciences», XXVII (1972), pp. 145-158.

20. *Ivi*, p. 157.

favore all'azione di quegli impulsi (o forze) vitali. Senza di esse, come si sarebbero potuti spiegare i fenomeni generativi, di crescita e sviluppo, di nutrizione e di riproduzione delle forme organiche, come si giustificava la peculiarità del vivente, i cui processi non potevano essere né previsti né calcolati secondo le leggi della meccanica newtoniana? Sostenitore dell'idea di un "limite nella conoscenza della natura" non era solo il Kant della prima e della terza *Critica*. Una prima traccia di quella separazione tra le due nature, organica e inorganica, andava già ravvisata nei precedenti *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaften* (1786), laddove Kant rimarcava l'impossibilità della materia di determinarsi secondo un proprio principio interno. Stabilito che il *Grundbegriff* della materia non è l'estensione, bensì il movimento, era però evidente che i movimenti meccanici vengono impartiti ai corpi da cause esterne: «Seconda legge della meccanica. Ogni mutamento della materia ha una causa esterna»<sup>21</sup>, ragione per cui l'attività dei corpi inorganici deve essere considerata dipendente dalle sole influenze esterne, che possono costringerli ad abbandonare lo stato di quiete o di moto, o la direzione. Al contrario, «si chiama *vita* la facoltà di una *sostanza* di disporsi ad agire a causa di un *principio interno*»<sup>22</sup>. Negli organismi, dunque, il movimento, l'attività debbono essere ricondotti a un principio interno, il desiderio, la volontà, il sentimento di piacere o dispiacere, che agiscono in maniera differente dalla forza di attrazione. O meglio: pur non essendo del tutto indipendenti dai fattori esterni, le funzioni del corpo vivente necessitano di un'altra sostanza, che sia diversa dalla materia, benché ad essa collegata<sup>23</sup>.

Anche Blumenbach era stato esplicito al riguardo. Da una parte aveva provveduto a differenziare quel principio vitale da tutte le altre forze (*plastica, essentialis*) che naturalisti, microscopisti, embriologi preformisti, epigenisti o sostenitori della generazione spontanea avevano cercato di individuare all'origine dei processi specifici del corpo<sup>24</sup>. Si trattava piut-

21. I. Kant, *Primi principi metafisici della scienza della natura*, trad. it. a cura di I.F. Balbo e M. Cimenti, Abano Terme, Piovan, 1989, p. 136.

22. *Ivi*, p. 137.

23. Cfr. J.L. Larson, *Vital Forces: Regulative Principles or Constitutive Agents? A Strategy in German Physiology, 1786-1802*, «Isis», LXX (1979), pp. 235-49, p. 248.

24. Non è il caso di insistere in questa sede su Blumenbach e il *Bildungstrieb*, ar-



tosto di «un'unica e medesima forza» a fondamento di tutte le attività organiche. Da un'altra parte, pur potendo definire quella forza come “occulta” (al pari delle forze meccaniche, gravitazionale, attrattiva ecc.)<sup>25</sup>, Blumenbach ne aveva fatto un principio con un uso semplicemente *regolativo*, valido per lo studio degli organismi particolari. Per questa ragione aveva ricevuto il plauso di Kant, che in quell'impulso formativo aveva intravisto l'unione di «due principi, il modo di spiegazione fisico-meccanico e quello puramente teleologico della natura organizzata», che si erano creduti inconciliabili fino ad allora<sup>26</sup>.

## 2. Corpi ed eccitazione

Apparentemente indifferente alla dottrina dell'azione degli spiriti vitali, Reil osservava però che, alterando la condizione fisica della materia, inumidendo, essiccando, stirando, afflosciando, comprimendo il corpo animale, cioè la condizione fisica della materia, veniva modificato anche «il tono della forza vitale» (*die Stimmung der Lebenskraft*)<sup>27</sup>. «Una variazione della materia causa un cambiamento di tutte le sue forze e non abbiamo mezzi – come qualche medico può ben immaginare – che agiscano soltanto sulle forze vitali e altri che agiscano soltanto sulle forze morte»<sup>28</sup>. Tuttavia si domandava:

gomento che è già stato oggetto di svariate ricerche. Qui basterà citare lo studio esaustivo di F. Duchesneau, *Blumenbach et la théorie des forces vitales*, in P. Nouvel (a cura di), *Repenser le vitalisme. Histoire et philosophie du vitalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, pp. 73-88; ma anche in <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00775370>.

25. Si veda a questo proposito un'osservazione delle *Istitutiones Physiologicae* in cui Blumenbach sottolineava di aver usato l'espressione *nisus formativus* per distinguere questa forza da tutte le altre forze vitali, e non per spiegare la *causa* per es. della generazione, che egli considerava avvolta «dans les plus profondes ténèbres» al pari della causa della gravitazione o attrazione, termini che vengono dati a effetti noti a *posteriori* (J.F. Blumenbach, trad. fr. *Institutions physiologiques*, traduite du latin par J.F. Pugnet, Lyon, Reyman, 1797, p. 300).

26. « [...] die Vereinigung zweyer Principien, dem der physisch-mechanischen und der bloß teleologischen Erklärungsart der organisirten Natur» (Kant, lettera a Blumenbach del 5 agosto 1790, in I. Kant, *Briefwechsel*, II. Berlin - Leipzig, De Gruyter, 1922<sup>2</sup>, pp.184-185, p.185). Sul rapporto tra Kant e Blumenbach, cfr. R.J. Richards, *Kant and Blumenbach on the "Bildungstrieb": A Historical Misunderstanding*, «Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences», XXXI (2000), pp. 11-32.

27. J.C. Reil, *Lebenskraft* cit., p. 23.

28. «Eine Veränderung der Materie verursacht eine Veränderung ihrer sämtlichen Kräfte, und wir haben keine Mittel, wie mancher Arzt wohl denken mag,

perché non vivono anche le pietre, gli automi di Vaucanson e il giocatore di scacchi di Kempel, se alla vita spetta soltanto che si inserisca un'anima in una materia morta? La vita si realizza soltanto quando uno spirito è impresso nella materia inanimata? O sta già tutta, fin dall'inizio, nella materia rozza? E si poneva interrogativi solo apparentemente incongrui: perché un uomo non ha mai generato zucche? perché un asino non ha mai fatto previsioni, né una quercia ha mai mosso i rami di sua volontà come fa l'animale con le proprie zampe?

Nondimeno i fenomeni dei corpi animali dovevano essere «necessariamente» legati a una determinata, specifica, *composizione* e *forma* della materia<sup>29</sup>. Questo accade per i muscoli, il midollo, i visceri, le ossa e per qualsiasi tessuto cellulare: nel nervo, per esempio, non si potrà mai trovare gelatina. Per questo motivo, l'analisi chimica era fondamentale per la medicina, sia teorica sia pratica. Essa serviva a conoscere l'*organizzazione* e la struttura dei corpi animati<sup>30</sup>. Il corpo animale rivela infatti una perfetta struttura, infinitamente superiore a quella della natura inanimata; è una meravigliosa costruzione artistica e i suoi organi, fin nelle parti più minute, sono macchine stupefacenti, che rivelano una meccanica perfetta. Per uno dei concetti-chiave denotanti il carattere essenziale dei corpi viventi, l'*organizzazione*, Reil rinviava non soltanto a Kant, ma anche all'opera del medico di Gottinga Joachim D. Brandis, autore di un saggio sulla *Lebenskraft* (1795)<sup>31</sup>. Per il concetto di *forza*, proprietà inseparabile dalla materia, si avventurava invece in una disamina metafisica, oltre che scientifica. Reil metteva in guardia contro l'idea che le "sostanze sottili" o qualche indefinito substrato potessero produrre la vita. Ponendo nel muscolo una sostanza irritabile o nel nervo lo spirito nervoso, si commetteva l'errore di pensare che la materia fosse un mero veicolo della forza e che in quei substrati si annidasse il principio finale dei fenomeni animali. Ma – egli osservava – per produrre un sale neutro, oltre alla combinazione degli alcali e degli acidi, non esiste una "terza"

aA

115

die allein auf die Lebenskräfte, und andere, die allein auf die toten Kräfte wirken» (*ibid.*).

29. *Ibid.*

30. *Ivi*, p. 6.

31. J.D. Brandis, *Versuch über die Lebenskraft*, Hannover, Hahan'schen Buchhandlung, 1795, pp. 51-122.

sostanza. Pertanto l'irritabilità – quale si manifesta nei nervi, nelle ghiandole, nei muscoli – varia secondo le differenze nella composizione della materia dei vari tipi di organo: nella fibra muscolare, per esempio, la materia è pesante, compatta, elastica, viscida, molle ecc., e queste caratteristiche la rendono sensibile allo stimolo, contrattile. La materia del muscolo quindi, così com'è, “contiene” già in sé il fondamento di tutte le sue proprietà, produce tutti i suoi fenomeni<sup>32</sup>.

In definitiva, per Reil, la forza cosiddetta “vitale” esprimeva la relazione dei fenomeni individualizzati con un tipo speciale di materia, che esiste soltanto nella natura vivente, animale e vegetale. E fino a che la chimica non avesse consentito di conoscere più a fondo gli elementi della materia organica, non si sarebbe potuta ottenere alcuna definizione “genetica” di questa forza. Reil non intendeva così oltrepassare i confini della chimica e stabiliva che, pur avendo le proprie leggi subordinate alla vita, i corpi animali rispettano comunque la chimica dell'affinità. Per questa ragione, dissentiva dalle varie definizioni della forza vitale che, sullo scorcio del secolo, avevano formulato medici e filosofi. A differenza di Paul-Joseph Barthez e di Christoph W. Hufeland, personalità mediche autorevoli rispettivamente della scuola di Montpellier e della corte di Weimar, che avevano cercato in ogni modo di distinguerla da tutte le altre forze esistenti in natura, Reil, muovendosi sul terreno di un rozzo materialismo, mirava a metterne in luce i caratteri comuni con le altre forze naturali<sup>33</sup>. Né risparmiava critiche ad Alexander von Humboldt, colpevole di considerarla una forza interiore capace di sciogliere i legami chimici e tale da impedire la libera combinazione degli elementi nel corpo vivente<sup>34</sup>. Che i “poteri vitali” del corpo vivente dovessero manifestare “superiorità” e “resistenza” a tutte le altre forze della natura era un *topos* del vitalismo. Già Stahl aveva sostenuto che, nel corso della vita, quei poteri si oppongono fortemente alle affinità che inducono la putrefazione: la vita non è niente di più che

32. J.C. Reil, *Lebenskraft* cit., p. 52.

33. Su queste posizioni diversificate, cfr. G. Stollberg, *Vitalism and Vital Force in Life Sciences – The Demise and Life of a Scientific Conception*, <http://www.uni-bielefeld.de/soz/pdf/Vitalism.pdf>.

34. J.C. Reil, *Lebenskraft* cit., p. 29, nota 1. Cfr. A.F. von Humboldt, *Aphorismen aus der chemischen Physiologies der Pflanzen*, Leipzig, Voss, 1794, spec. pp. 1-9.

la preservazione del corpo nella mescolanza, sì corruttibile, ma senza la presenza della corruzione, e Blumenbach citava Johann Juncker, medico a Halle e coevo di Stahl: «Ciò che chiamiamo vita è l'opposto della putredine»<sup>35</sup>. E lo stesso Humboldt riconosceva che «non esiste un segno della morte che sia più infallibile della putrefazione, con la quale le sostanze d'origine entrano nella loro potestà antecedente e si dispongono secondo le affinità chimiche. I corpi inanimati non possono andare in putrefazione»<sup>36</sup>.

Eppure anche nella medicina tedesca di fine secolo si respirava aria di rinnovamento, unitamente al desiderio di semplicità. Se Kant aveva suscitato un senso di crisi, mostrando la frattura tra mondo fisico e natura biologica, da parte dei medici praticanti si avvertiva però la mancanza di un Newton del filo d'erba. Si trattava di «far emergere [...] le semplicissime leggi della vita dalla profonda oscurità in cui le avevano affondate ignoranza e pregiudizi» e di «costruire la scienza della materia animata su solide fondamenta, con una sorta di certezza matematica»<sup>37</sup>. Le solide certezze parevano assicurate dalla *Erregbarkeitstheorie*, la teoria dell'eccitabilità, che stava raccogliendo proseliti grazie alla diffusione del brownismo in tutta Europa. Nell'ultimo decennio del secolo una schiera di medici tedeschi (Adam M. Weikard, Christoff Pfaff, Andreas Röschlaub, Adalbert Marcus) mise mano alla traduzione dal latino dell'opera di John Brown. La semplicità era garantita dall'idea fondamentale di Brown, secondo il quale il corpo presenta stati di salute e stati morbosi riconducibili a un'unica causa e, di conseguenza, le regole della fisiologia, della patologia e della terapeutica aderiscono ai medesimi principi. Il

35. J.F. Blumenbach, *Institutiones physiologicae*, Gottingae, Dieterich, 1798<sup>2</sup>: «Illud putredini contrarium quod vitae nomine salutamus», §33, nota. Cfr. J. Juncker, *Conspectus physiologiae medicae et hygieinae in forma tabularum*, Halle, Impensis Orphanotrophei, 1735, dove sostiene che l'anima incarnata sovrintende all'*economia interna* e «corpus per motus, quos vitales vocamus, a putredine defendit», p. 53.

36. «Daher giebt es kein untrüglicheres Zeichen des Todes, als die Fäulniss, durch welche die Urstoffe in ihre vorigen Rechte eintreten, und sich nach chemischen Verwandtschaften ordnen. Unbelebte Körper können nicht in Fäulniss übergehen» (*ivi*, p. 9).

37. «[...] die grossen einfachen Gesetze des Lebens aus der Dunkelheit, in welche sie von der Unwissenheit und Vorurtheilen vergraben waren an's Lichte brachte, und die Wissenschaft der belebten Materie auf feste Gründe mit einer Art von mathematischer Gewissheit baute» (C.H. Pfaff, *John Brown's System der Heilkunde*, Ynnch, Copenhagen 1776, p. xi).

corpo animato si distingue infatti dalla materia inanimata per un solo potere, l'eccitabilità (*incitabilitas*), che ha la propria sede soprattutto nei nervi e nei muscoli. Salute e malattia pertanto dipendono soltanto dal *grado* di eccitazione, che a sua volta è conseguenza del grado di stimolazione. Una debole o un'eccessiva eccitazione sono le cause degli svariati stati morbosi, rispettivamente astenici e stenici. Per quanto fervido ammiratore di Brown, Pfaff era convinto (forse a torto) che la teoria brunoniana dovesse fare i conti con la dottrina halleriana dell'irritabilità specifica, secondo la quale occorre uno stimolo distinto per ogni organo differente. In ogni modo, l'entusiasmo condiviso dalla classe medica di fine Settecento per il brownismo impediva di cogliere che, a fronte di una qualsivoglia stimolazione (meccanica, chimica, elettrica ecc.), la risposta – l'eccitabilità – era pur sempre una forza vitale, un potere inerente al corpo, una disposizione in grado di proteggerlo da malattie e pericoli esterni<sup>38</sup>. Anche se quella forza andava rinnovata e alimentata (il cervello e il canale alimentare possiedono un'eccitabilità ancora più vivida)<sup>39</sup>, tuttavia degenerazione e corruzione di fluidi, umori o di parti solide ne potevano “pervertire” l'efficacia.

A ogni modo, che il corpo continuasse a esser visto come teatro dell'azione di innumerevoli forze si palesava sia negli *Elementa medicinae* di Brown, dove si contavano forze a non finire (*debilitandi*, infiammatorie, uterine ecc.) sia nei lavori che il medico scozzese aveva ispirato specialmente in Germania. Anzi, si può affermare che, nella cultura tedesca, la teoria dell'eccitazione ebbe particolare successo perché imboccò una deriva vitalistica (non tanto di “forze” si trattava, quanto piuttosto di “una” forza per eccellenza, quella “vitale”) perfettamente rispondente alle istanze di una medicina recettiva delle sollecitazioni dei filosofi (e, viceversa, di una filosofia attenta ai risultati della scienza). Tuttavia, di lì a breve, l'idealismo di Fichte e Schelling si sarebbe allontanato sensibilmente dall'attenzione ai fatti e alle osservazioni che sono il pane quotidiano della medicina. Nel caso di Schelling, poi, l'innamoramento per il brownismo era destinato a durare poco: il filosofo se ne era entusiasmato per un breve

38. Cfr. J. Brunonis, *Elementa medicinae*, Edinburgi, Denovan, 1784, cap. IV, § XLVIII e Ch. Pfaff, *John Brown's System der Heilkunde* cit., pp. xxxi, XLIV e passim.

39. J. Brunonis, *Elementa medicinae* cit., § xlix.

periodo, sotto l'influenza di Röschlaub; ma poi i due avevano preso strade differenti e, nel sistema della *Naturphilosophie*, non trovò più posto l'impostazione meccanicistica del corpo e della vita che poteva essere ravvisata nella teoria di Brown. Inaccettabile per Schelling era l'idea che l'organismo e, in genere, la vita animale fossero completamente passivi nei confronti delle forze naturali<sup>40</sup>. E poi per Brown ogni eccitazione doveva esser provocata da un agente esterno, da uno stimolo, che certamente *non* era una causa occulta. In definitiva, con buona pace di Coleridge, il quale ne aveva rimarcato la scarsa presa in Germania per ben dodici anni<sup>41</sup>, la teoria browniana godette poi di una certa fortuna, soprattutto in taluni ambiti della medicina tedesca, per esempio più fra i patologi che non tra i fisiologi, maggiormente disposti a seguire le suggestioni dell'idealismo. In qualche caso piacque, perché parve compiacere le aspettative filosofiche dei medici, in quanto fungeva da principio dialettico, che riusciva a spiegare opposti quali "vita e morte", "salute e malattia", "attività e passività". Ma anche questa era un'interpretazione che si piegava a soddisfare le esigenze della filosofia, la quale proseguiva per la propria strada, da un certo punto in poi incurante di qualunque esito sperimentale.

aA

Tuttavia, ancorché tardiva, la diffusione della dottrina browniana in terra tedesca non passò inosservata all'influente accademico nostrano Giacomo Tommasini, clinico medico a Parma e poi a Bologna, il quale nelle proprie lezioni di fisiologia annoverava financo Reil tra i seguaci della teoria dell'eccitazione e citava i lavori della *Biblioteca browniana germanica*, nella quale si pubblicavano le traduzioni delle opere dei maggiori patologi e fisiologi tedeschi sostenitori delle idee di Brown<sup>42</sup>. Chi invece sembrava immune all'influen-

119

40. F.W.J. Schelling, *Von der Weltseele. Eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus* (1798), in *Sämtliche Werke*, pt. I, vol. II, Stuttgart e Augsburg, Cotta, 1857, p. 506. Sulla recezione del brunonismo in Germania e sul possibile accostamento, fondato sul rapporto speculare tra "organismo/ambiente" e "soggetto/oggetto", che era stato suggerito da Novalis a proposito della teoria dell'eccitabilità di Brown e la *Wissenschaftslehre* di Fichte, cfr. N. Tsouyopoulos, *The Influence of John Brown's Ideas in Germany*, «Medical History», VIII (1988), pp. 63-74.

41. Cfr. *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, a cura di K. Coburn, London, Routledge and Kegan Paul, 1957, vol. I, p. 389.

42. G. Tommasini, *Lezioni critiche di fisiologia e patologia*, Parma, Gozzi, 1802, p. 184. La *Biblioteca medicae browniana* era pubblicata a Firenze (1800) da G. Belluomini e L. Giobbe e conteneva la traduzione di scritti di Hufeland, J. Frank e Röschlaub.

za della dottrina inglese era – a giudizio di Tommasini – la scuola francese, i cui esponenti non facevano alcun cenno a Brown o ne riproducevano le tesi senza però citare la fonte. Anche il maestro Xavier Bichat figurava tra coloro che non si erano fatti catturare dal brownismo. Esaminato dai differenti punti di vista dell'eccitabilità, dell'irritabilità, della sensibilità ecc., il corpo era la sede ideale per l'esercizio della vitalità. Ma ora, soprattutto nelle scuole francesi, cominciava a essere studiato da una prospettiva più analitica, fondata sull'osservazione dei *tessuti* e degli organi. Anzi, la vita andava “concepita” soltanto *nei tessuti*, ripartita in diverse gradazioni secondo gli organi, o meglio secondo i tessuti specifici, che ne costituiscono la struttura.

### 3. *Fibre, tessuti, organi: il corpo irritabile*

Il giudizio di Tommasini su Bichat fu generalmente condiviso dai fisiologi italiani, tra i quali le dottrine d'oltralpe avevano subito preso piede, *in primis* quella dell'eccitazione con tutte le sue possibili varianti, comprendenti sensibilità, contrattilità, irritabilità, *turgor* vitale, motilità, ecc. Dal canto loro, però, gli italiani avevano elaborato una curiosa ulteriore variazione sul tema, la dottrina del *controstimolo*, secondo la quale non tutti gli agenti esterni (o interni) sono in grado di eccitare allo stesso modo la fibra del corpo vivente. Al contrario, ve ne sarebbero alcuni capaci di deprimerne la vitalità, e di questi controstimolanti se ne troverebbero in gran quantità proprio nei *minerali*, vale a dire in quel regno della natura dove i brunoniani avevano individuato gli stimolanti più vigorosi. Ad ogni buon conto, nel suo manuale quasi interamente dedicato alla “vitalità”, facendo uso di una bella lingua *d'antan*, il fisiologo torinese Lorenzo Martini lamentava, sempre a proposito di Bichat, che fosse «a biasimare che non fesse senno di quanto Brown avea in Iscozia insegnato» e che, pur essendo più complicata di quella del “Britanno”, la teoria del francese non era tuttavia più esatta<sup>43</sup>.

Ancorché tiepido verso il brownismo, Bichat non faceva però eccezione nel riconoscere che «les corps organisés obéissent aux lois vitales de la sensibilité et de la motilité» e che vi fosse «une lutte, un effort continuel entre les lois

physiques et organiques; sans cesse les unes modifiées par les autres»<sup>44</sup>. Già nell'*Anatomie* (1801) egli aveva osservato che, mentre le leggi fisiche sono costanti, invariabili, che non vanno soggette né ad aumento né a diminuzione, al contrario ad ogni istante la sensibilità, la contrattilità si alterano, alzandosi o abbassandosi. Pertanto le funzioni vitali sono suscettibili di una folla di varietà, sfuggono al calcolo: sarebbero necessarie quasi tante formule quanti sono i casi che si presentano<sup>45</sup>. Questa idea era confermata nelle *Recherches*: «un immense intervalle sépare [la physique et la chimie] de la science des corps organisés»<sup>46</sup>. Con ciò Bichat voleva prendere le distanze sia dal vecchio vitalismo su base animistica: «l'âme de Stahl, l'archée de Vanhelmont, le principe vital de Barthez [...] ont été tour à tour la base commune où se sont appuyées, en dernier résultat, toutes les explications physiologiques»<sup>47</sup>, sia dagli autori coevi, i quali si erano cimentati con svariate «suddivisioni» delle forze vitali<sup>48</sup>. Ma se costoro avessero definito con maggior precisione le parole *sensibilité, irritabilité, tonicité*, non si sarebbe generata *une foule de disputes stériles* per la scienza.

aA A onor del vero, benché avesse dedicato alle *forces vitales* un intero capitolo delle proprie ricerche fisiologiche «sulla vita e sulla morte», è però evidente che, in luogo di indagare l'azione confusa di queste presunte forze, Bichat era interessato piuttosto alle *propriété vitales* degli organi e dei tessuti che li compongono. Negli organi viventi, per Bichat, si distinguono due tipi di proprietà, quelle che «tiennent immédiatement à la vie», che cominciano e finiscono con essa, e quelle che sono legate alla vita solo indirettamente, giacché dipendono dall'organizzazione, dalla trama (*texture*) tra le parti del corpo. Sensibilità e contrattilità sono proprietà vitali; estensibilità, elasticità appartengono invece ai tessuti, tant'è che, quando la vita li ha abbandonati, restano ancora negli organi, fino a che questi non si decompongono. Se-

44. F.-X. Bichat, *Discours sur l'étude de la physiologie*, Paris, Maradan, 1798, pp. 298-299.

45. Id., *Anatomie générale*, Paris, Brosson, Gabon, 1801, *Considérations générales*, p. LII.

46. Id., *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*, Paris, Brosson, Gabon, 1800, p. 58.

47. *Ivi*, p. 79.

48. *Ivi*, p. 81.



guendo queste fini distinzioni, Bichat arrivava a riconoscere due forme di sensibilità: quella della *vita organica* – “interiore”, ma non nel senso di “mentale”, bensì capace di stringere con l'esterno soltanto rapporti di nutrizione, respirazione, assorbimento, esalazione, secrezione – cui si contrappone la *vita animale*, esteriore, per mezzo della quale l'organismo intreccia variegate relazioni con l'ambiente circostante, e dà origine alle sensazioni, ai sentimenti, all'intelligenza. Che tra le due vite vi fosse un rapporto indissolubile e continuo era dimostrato, per esempio, dal comportamento delle membrane mucose: seguendo il tragitto del cibo nel corpo, se ne avverte la sensazione dapprima nella bocca e nel tratto retro-boccale; ma già nell'esofago non resta più nulla – così come nello stomaco – se non la sensibilità organica. Quello delle membrane era un tema-chiave per Bichat. Indifferente alla ricerca delle cause prime («Que nous importe d'ailleurs la connaissance de ces causes?»)<sup>49</sup>, egli non rinnegava il proprio passato di anatomista e di anatomo-patologo<sup>50</sup>. Lo studio delle membrane – il suo punto di partenza erano state quelle sinoviali – lo aveva indirizzato verso le proprietà dei tessuti e degli organi. In essi il fisiologo osservava fenomeni di contrattilità, motilità, estensibilità, che si manifestano in particolar modo a seguito della somministrazione di un “irritante”<sup>51</sup>.

L'interesse per queste azioni meccaniche contribuirono, nella storia della fisiologia, a fare di Bichat un materialista<sup>52</sup>, o quanto meno a vedere in lui l'ultimo di una stirpe di vitalisti, intenzionati comunque a non scendere a patti sul ruolo autonomo e specifico della fisiologia nello studio dei fenomeni viventi<sup>53</sup>. Agli occhi degli scienziati europei, la Francia del primo Ottocento si andava trasformando nella nazione in cui la medicina aveva conseguito i maggiori successi: lì più che altrove, infatti, si era cercato di «rattacher les maladies aux organes», e si praticava una medicina “filosofica”, che indaga-

49. *Ivi*, p. 56.

50. Anche se a un certo punto della sua carriera, il “fisiologo” «prese il sopravvento» (*ivi*, p. vii, *Notice*).

51. *Ivi*, p. 102.

52. Si veda il giudizio che sul “materialismo” di Bichat espresse nel secolo seguente Claude Bernard.

53. L. Di Palo, *Le “Recherches physiologiques sur la vie et la mort” di Francois Xavier Bichat. Un lessico fisiologico*, Bari, Cacucci, 2005, p. 59.

va le cause reali<sup>54</sup>. Inutile nascondersi che le cause erano pur sempre quelle che provocavano irritazione e contrazione, cioè un raccorciamento delle fibre. Alla morte (prematura) di Bichat, una folta schiera di medici s'ingegnò a spiegare tutte le malattie del corpo invocando la contrattilità, che restava l'unica (e ultima) forza vitale: persino le emorragie diventavano fenomeni in cui una contrattilità esagerata, dopo aver attirato fluidi, li respingeva con l'ausilio di astringenti, i quali non facevano che esaltare nuovamente la contrattilità delle fibre. François Broussais, che era stato allievo di Philippe Pinel a Parigi e poi aveva diretto la scuola di medicina militare a Val-de-Grâce, aveva elaborato persino una dottrina delle febbri che si fondava sull'irritazione del tratto gastrointestinale. Essa appariva giustificata dal fatto che, dopo la morte, all'esame autoptico quasi sempre il corpo rivelava un tubo digerente infiammato, ulcerato, irritato, e poco importava se anche gli altri organi apparivano alterati<sup>55</sup>. Di conseguenza, la terapeutica prescriveva la somministrazione di farmaci aventi un'azione esclusivamente antiflogistica, tonificante e non irritante, e ciò precludeva per esempio l'impiego del mercurio nella sifilide, del chinino nelle febbri, del pepe cubeba nella gonorrea. Per di più, a seguito dell'introduzione della recente indagine statistica (la *méthode numérique*) in medicina, sembrava comprovato che negli ospedali ove si praticava la nuova fisiopatologia basata sulla dottrina dell'irritazione moriva soltanto un malato su trenta, mentre laddove questa impostazione non era ancora stata adottata le perdite erano ben più cospicue (un malato su cinque)<sup>56</sup>. Purtroppo, gli strumenti messi a disposizione dalla medicina dell'infiammazione non si rivelarono affatto efficaci nell'epidemia di colera che nel 1832 devastò Parigi!

Sul piano teorico, che la contrattilità del corpo fosse una reazione all'irritazione e che questa proprietà a sua volta non

54. An., *Examen de la doctrine et des ouvrages du docteur Broussais*, Bruxelles, Librairie Médicale et Scientifique, 1828, p. 24.

55. F.-J.-V. Broussais, *Histoire des phlegmasies ou inflammations chroniques*, Paris, Gabon, Crochard, t. I, 1808.

56. Pare tuttavia che due giovani medici avessero scoperto che Broussais perdeva un paziente su dodici. Cfr. W. Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel Kultureller Selbst-verständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München-Wien, Hanser, 1976 [trad. it. *La fine della storia naturale*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 208].

si discostasse troppo dall'eccitazione browniana era sotto gli occhi di tutti, fautori e detrattori della nuova medicina francese: quello di Broussais fu infatti definito *le brownisme retourné* e i due sistemi vennero messi a confronto<sup>57</sup>. Dal canto suo, Broussais aveva cercato in tutti i modi di distinguere la propria teoria da quella di Brown: mentre per lo scozzese l'eccitazione era «una e indivisibile», tale da espandersi in maniera uniforme su tutto il corpo, secondo Broussais, invece, la forza si ripartiva in dosi ineguali nei diversi tessuti. Questa era anche una strategia per rinnovare il legame con la teoria del predecessore Bichat, che aveva ricondotto la vitalità *dentro* i tessuti. Benché eccitazione e irritazione fossero le due facce di una stessa medaglia, gli effetti che ne derivavano sul piano terapeutico erano opposti. Se l'eccitabilità era una e indivisibile, le malattie erano da considerarsi affezioni generali, consistenti semplicemente in un aumento o in una diminuzione di quella forza, che poteva essere ristabilita semplicemente con agenti *stimolanti*. Se invece la causa delle malattie era l'irritazione, le affezioni dell'organismo diventavano *locali*, riguardanti organi e tessuti specifici, da aiutare con *debilitanti*, i soli agenti terapeutici, in grado di agire localmente. Si capisce allora che le opposte interpretazioni di quello che era sostanzialmente uno stesso principio sottendevano una contraddittoria concezione del corpo come sede di malattie.

Infine, di lì a breve Broussais avrebbe trasposto la propria concezione dell'irritazione anche al cervello per spiegare le alterazioni psichiche<sup>58</sup>. Una sola proprietà vitale, l'irritabilità, era chiamata a spiegare l'insorgenza di molti fenomeni differenti, organici e animali, arrivando a comprendere l'intelligenza, la volontà, la sensibilità, la contrattilità, la tonicità, la simpatia. Negli anni Venti dell'Ottocento, la sua teoria apparve rivoluzionaria: con la tesi che l'irritazione stabiliva un ponte tra il "fisico" e il "morale", l'allievo dissidente di Bichat e di Pinel sollecitava una vivace discussione nei circoli intellettuali di Parigi, alla quale contribuì persino Auguste Comte. Se pure recensì, criticandola, l'opera di Broussais, il

57. Cfr. il parere di G.G. Laffont-Gouzy nella «Correspondance médicale» apparsa nel «Bulletin général de thérapeutique médicale et chirurgicale», XVI (1839), pp. 245-251, p. 245.

58. F.J.-V. Broussais, *De l'irritation et de la folie*, Bruxelles, Librairie Médicale et scientifique, 1828.

conterraneo Comte tuttavia ne fu influenzato al punto che almeno tre opere del controverso fisiologo figurarono nella sua *Bibliothèque positiviste au dix-neuvième siècle*.

Chi, a cavallo tra i due secoli, aveva riservato particolare attenzione al rapporto tra il corpo e la psiche (*le physique et le moral*), lo aveva fatto all'interno di una *nosografia filosofica* che però non era andata a genio a Broussais, il quale l'aveva aspramente criticata, ravvisandone tuttavia i punti in comune con Bichat. E Broussais aveva visto giusto: il medico-filosofo Cabanis, autore di quei problematici *Rapports du physique et du moral*, condivideva con Bichat l'ammirazione per Condillac. Memore dell'insegnamento del filosofo sensista, Bichat indagava le funzioni del *sensu interno*. Tra queste erano comprese la memoria, l'immaginazione cara agli illuministi, il giudizio dipendente dall'*apparat extérieur*, senza il quale l'uomo non sarebbe in grado di stabilire rapporti con gli oggetti circostanti, e quindi non disporrebbe del materiale necessario per qualsiasi funzione intellettuale. Anche Cabanis sosteneva il ruolo delle sensazioni, concomitanti alle forze *vivantes* che animano l'uomo: nel corpo queste forze producono dei movimenti, di cui l'uomo è consapevole sia per le sensazioni immediate che li accompagnano, sia per altre sensazioni, più lontane, che però derivano dalla stessa origine<sup>59</sup>. Ma, pur muovendo da Condillac, il sensista Cabanis non disconosceva il peso delle impressioni *interne*, risultanti dal gioco dei differenti organi, ai quali spettava pari dignità delle sensazioni esterne. Inoltre, come Bichat, Cabanis si rifiutava di indagare «la nature du principe qui anime les corps vivants»<sup>60</sup>, lasciando questa ricerca alla metafisica, scienza che non avrebbe trovato posto nei *Rapports*, dove invece c'era spazio soltanto per la *fisiologia filosofica*. Egli tuttavia lamentava che, negli ultimi tempi, le indagini fisiologiche avessero privilegiato le descrizioni anatomiche, “mute” come il cadavere da cui sono tratte, nonché le idee *mécaniques*, seducenti ma perniciose (*idées étroites*) in quanto responsabili della mancata considerazione di molti altri prodotti dell'immaginazione. Pertanto

aA

125

59. P.-J.-G. Cabanis, *Travail sur l'Éducation publique. Troisième Discours. Sur l'établissement d'un Lycée national, Œuvres complètes*, Paris, Bossange, 1823, II, p. 483.

60. Id., *Rapports du physique et du moral de l'homme*, Paris, Crapart, Caille et Ravier, 1802, t. I, *Préface*, p. xxxvi. Cfr. anche le idee espresse nella *Lettre sur les causes premières*.

raccomandava l'osservazione del corpo vivente «dans l'état de maladie ou de santé»<sup>61</sup>.

Dal *Journal de la maladie et de la mort de Mirabeau* (1791) alla *Note sur un genre particulier d'apoplexie*, le osservazioni di Cabanis mirano a svelare le apparenze che mascherano le *véritables* condizioni del corpo sede di umori alterati, processi irritativi o flogistici, tumefazioni, spasmi, accessi febbrili, convulsioni e coliche debilitanti. La conoscenza della struttura fisica, dell'organizzazione del corpo e delle sue proprietà erano elementi che interessavano tanto il medico quanto il *moraliste*. Con lo studio *de l'homme physique* egli gettava luce anche sulla formazione delle idee e stabiliva le basi della morale, in una concezione secondo la quale il sistema cerebrale, attraverso il pensiero e la volontà, esercita influenza su tutti gli altri organi. Il cervello e le varie parti del sistema nervoso (midollo allungato e spinale), organi sensitivi per eccellenza, diventano oggetto di una disamina particolareggiata, che non lesina osservazioni sulle ghiandole, sugli organi della generazione, sul fegato, sulla debolezza di stomaco e viscere addominali, intesa come causa di debilitazione intellettuale e muscolare. Se il punto di partenza sono le sensazioni, e soprattutto il modo di percepirle da parte del corpo fisico, non meno importanti sono altri fattori, quali il sesso, il temperamento, l'età, gli stati di salute e di malattia, il clima, il regime delle abitudini di vita.

Nel diario sulla malattia e morte dell'amico Mirabeau, il medico-*philosophe* Cabanis aveva affidato a un resoconto puntuale la descrizione degli stadi della malattia, secondo la successione ragionata di anamnesi, osservazione dei sintomi, applicazione della terapia, nella quale i rimedi della vecchia medicina umorale si mescolavano alle cure ispirate alla dottrina dell'irritazione. Al *chevet du lit* di Mirabeau, Cabanis sottoponeva a prova l'idea che avrebbe di lì a breve sviluppato nei *Rapports*: nel caso del controverso conte rivoluzionario, il dolore fisico era (anche) l'esito di profonde *peines morales*, di una *vie orageuse*, intrisa di imprudenze e di errori dietetici, di un *désordre de la sensibilité* che si convertiva nel *dérangement des organes corporels*. L'insieme delle lesioni emergeva all'apertura del corpo: stomaco, duodeno, fegato, rene, diaframma,

61. Id., *Courtes observations sur les affection catarrhales en général*, Paris, Crapart, Caille et Ravier, 1807, p. 67.

pericardio esibivano tracce di infiammazione, di congestione sanguigna; il pericardio offriva alla vista una quantità esagerata di materia spessa, giallastra, opaca. Coaguli linfatici ricoprivano parte del cuore, la cavità del petto conteneva acqua.

La fisiologia praticata dalla scuola di Parigi, antiontologica, fondata su basi quantitative, ma altresì soggetta alle sollecitazioni dell'esperienza, si accingeva a celebrare il proprio trionfo, riconosciuto (e invidiato) anche dai medici tedeschi. Ma proprio in quel promettente inizio si celava già la fine di quell'indirizzo, incalzato dalla nascente patologia, la branca della medicina che, insieme con la fisiologia, applicava il metodo sperimentale. E il colpo di grazia provenne da quel settore della medicina tedesca insofferente alla metafisica, che si sarebbe sviluppato verso la metà dell'Ottocento.

### *Epilogo*

Nel frattempo, mentre in Francia si consolidava un modello di medicina pur sempre *teoretica* (che però si avviava a diventare "clinica"), le scienze della vita in Germania restavano avviluppate nella concezione kantiana della natura organica e nelle spire delle forze vitali. Per gli storici questo influsso determinò nella cultura tedesca l'incapacità di metter capo a uno statuto scientifico per la medicina, e la ricaduta in una sorta di oscurità, che si sarebbe protratta finanche nei primi decenni dell'Ottocento<sup>62</sup>. Non a caso a quell'indirizzo è stata impartita l'etichetta di *fisiologia speculativa*, mirante a trasformare le forze vitali in agenti causativi, da impiegare come principi euristici in grado di far le veci delle leggi meccaniche, laddove queste non bastavano a spiegare i fenomeni della materia vivente. Da un uso regolativo di quelle forze si passò così al loro impiego sotto forma di agenti costitutivi. Questa tendenza fu evidente nella biologia di Karl Friedrich Kielmayer, che era stato allievo di Blumenbach, e di Gottfried R. Treviranus: l'uno moltiplicò, distribuendole, le forze vitali dell'organismo; l'altro adottò un metodo speculativo, nel quale l'esperienza era invocata soprattutto a conferma di concetti precostituiti. Ma, come ebbe a osservare il predecessore di Müller a Berlino, il fisiologo e zoologo Carl Rudolphi,

62. Oltre a G.B. Risse, *Kant, Schelling, and the Early Search* cit., cfr. Id., *The Quest for Certainty in Medicine: John Brown's System of Medicine in France*, «Bulletin of History of Medicine», XLV (1971), pp. 1-12.

la moltiplicazione delle forze vitali non semplificava affatto la comprensione della materia vivente<sup>63</sup>. Gli effetti dell'idea che «nella natura organica viene a mancare qualsiasi collegamento di causa ed effetto» si condensarono nella concezione dell'organismo espressa da Schelling nell'*Einleitung* allo studio della scienza della natura, dove a ovvie constatazioni che «l'organizzazione si produce da sé» e «continua a produrre all'infinito il suo genere», si accompagnavano riflessioni del tipo: «un'organizzazione come tale non è mai causa né effetto di una cosa fuori da sé, e quindi non è cosa che si possa comprendere nel sistema del meccanismo», «ogni prodotto organico porta in sé la ragione del proprio essere e quindi è causa ed effetto di sé», e ancora: «a fondamento di ogni organizzazione sta un concetto», che non può venirne separato, giacché l'organismo organizza se stesso. L'organismo è un tutto, un'assoluta individualità, oggetto che sussiste per se stesso, indivisibile, l'origine del quale è tanto poco spiegabile meccanicamente quanto lo è l'origine della materia. E la concordanza dell'organismo con la materia poteva esser concepita solo attraverso un "terzo", cioè uno spirito che intuisce e riflette. Pur essendo prodotto della natura, l'organismo vivente rimaneva dunque sotto il "dominio" di uno spirito unificatore e ordinatore<sup>64</sup>.

Non desta stupore che, trent'anni più tardi, la scuola meccanicistica di fisiologia capeggiata da Hermann von Helmholtz e da du Bois-Reymond si proponesse di reagire all'idea metafisica del corpo vivente e della sua organizzazione. Essenziale, in questa svolta rivoluzionaria, fu l'apporto dei chimici, i quali riuscirono a dimostrare quello che, ancora nel 1819, Berzelius aveva stigmatizzato come "impossibilità" costituzionale della chimica organica, e cioè la *sintesi* degli elementi dei corpi naturali, invocando in sua vece la *forza assimilatrice* negli esseri viventi. Se Schelling, al pari di Berzelius, ma anche di Bichat, riteneva che la "cifra" del corpo vivente fosse la sua resistenza alla morte grazie a «un principio che lo sottrae alle leggi della chimica» (mentre il corpo morto è distrutto da una vera e propria disso-

63. C.A. Rudolphi, *Grundriss der Physiologie*, Berlin, Dümmler, 1821, I, p. 246.

64. Queste citazioni sono liberamente tratte dalla seconda edizione dell'*Einleitung* (1803). F.W.J. Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft*, parte 1, Krüll, Landshut 1803<sup>2</sup>, pp. 42 e 43.

luzione chimica)<sup>65</sup>, la nuova chimica si apprestava a creare artificialmente in laboratorio gli svariati elementi della vita animale e, come commentò Marcellin Berthelot, la speranza di «rifare» le sostanze organiche non fu più una chimera.

65. *Ivi*, p. 55. Cfr. anche di John Brown «vitam coactum statum esse, animantes omni temporis punto in interitum niti» (1784).





Metamorfosi  
dei  
Lumi 7.  
Il corpo,  
l'ombra,  
l'eco

**Corpo  
e società**

aA



## Éclipses au clair de lune: l'obscur travail de la censure sur un épisode des *Mémoires* de Casanova

Denis Reynaud

aA

133

Dans son excellente introduction aux *Mémoires de Casanova*<sup>1</sup>, René Démoris soutient que le texte d'abord publié par Brockhaus entre 1826 et 1838 n'est pas significativement différent de la version originale enfin livrée au public par la maison d'édition allemande en 1960<sup>2</sup>. Selon lui, le texte de Casanova tant attendu se révèle lourd, diffus, embrouillé de latinismes. C'est tout juste s'il comporte «quelques mots propres de plus», que Jean Laforgue<sup>3</sup> avait traduits en élé-

1. Casanova, *Mémoires, 1744-1756*, Paris, Garnier-Flammarion, 1977.
2. G. Casanova, *Mémoires*, Leipzig, Paris, Bruxelles, Brockhaus, 1826-1838, 12 volumes (1826-1827 pour I-IV, 1832 pour V-VIII, 1838 pour IX-XII); Casanova, *Histoire de ma vie*, Wiesbaden - Paris, F.A. Brockhaus - Plon, 1960-1962, 12 tomes en 6 volumes.
3. Né à Marciac (Gers), en 1782, Jean Laforgue était professeur à l'Académie militaire de Dresde quand il se vit confier en 1825 le manuscrit original des *Mémoires* de Casanova par l'éditeur Friedrich Arnold Brockhaus, afin de préparer une édition française officielle (car cette même année 1825, le libraire parisien Tournachon-Molin, avait entrepris la publication d'une édition pirate, traduction d'une traduction: *Mémoires du Vénitien J. Casanova de Seingalt, extraits de ses manuscrits originaux, publiés en Allemagne par G. de Schutz, et traduits par M. Aubert de Vitry*, Paris, Tournachon-Molin, 1825; consultable à l'adresse <http://books.google.fr/books?id=obIaMeRs42gC>). Quand, six ans plus tard, Laforgue rendit le manuscrit,

gantes périphrases, et «quelques scènes plus précisément détaillées». «Beaucoup de bruit pour rien», conclut-il. Non seulement l'arrangement discret dû aux soins du professeur de français de Dresde a permis à Casanova d'entrer en littérature en échappant à l'enfer de la «littérature spéciale», mais sa discrète intervention a suscité la construction du mythe d'un troisième texte, aussi effrayant qu'inaccessible, «impubliable, aux limites de l'obscénité imaginable» (selon les termes du bibliographe Quérard), qui a grandement contribué au prestige de Casanova pendant 140 ans. L'argument serait plus convaincant si René Démoris ne faisait en l'occurrence de nécessité vertu, puisque ce qu'il préface, pour Garnier-Flammarion, est la vieille édition Laforgue. L'authentique *Histoire de ma vie*, fondée sur le manuscrit, était en effet réservée à d'autres éditeurs français (Plon, puis Robert Laffont en 1993).

Ce point de vue n'est pas partagé par Chantal Thomas dans le brillant chapitre de son *Casanova. Un voyage libertin*<sup>4</sup> intitulé «Pudeurs de Laforgue». «Prisonnier des préjugés de décence et de distinction que les rêveries de la bonne société du XIXe siècle prêtent à l'aristocratie de l'Ancien Régime», le Pr Laforgue propose une image aseptisée du Vénitien. Alors que Casanova «ne cesse de jaillir, de s'écouler, de salir», de manifester «la continuité d'un être au monde irrémédiablement giclant», son adaptateur «nous dessine en pointillé, un corps retiré des humeurs». Sa «correction déodorante», ses euphémismes et ses suppressions pures et simples agissent «en contresens du fonctionnement de la pensée de Casanova» et constituent «une violence castratrice».

Sans nier a priori les mérites de l'entreprise de Laforgue, nous voudrions montrer ici, à partir de l'analyse de deux versions d'un même épisode, en quoi consiste exactement le travail de ce qu'il faut bien appeler *censure*, et dont le moindre intérêt n'est pas de faire apparaître, par comparaison, quelques caractéristiques de l'écriture casanovienne.

Nous sommes en 1741 ou 1745 (la chronologie des *Mémoires* comporte des incertitudes), lors du premier ou du

quatre chapitres avaient disparu (c'est pourquoi même les éditions modernes de l'*Histoire de ma vie* contiennent encore le texte de Laforgue pour ces chapitres, 1-4, du volume 8 de l'édition Brockhaus-Plon de 1960).

4. Paris, Denoël, 1985, pp. 296-316.

second voyage de Giacomo au Levant. Âgé de 17 ou 21 ans, il a renoncé aux carrières ecclésiastique et militaire. Il est à peine arrivé à Constantinople qu'on lui propose un magnifique parti. Mais la fortune et les charmes de la belle Zelmi valent-ils qu'il change de religion, et surtout qu'il renonce au plaisir de briller par la parole et à l'espoir d'une gloire littéraire? Tandis qu'il hésite, il répond à l'invitation d'un haut personnage nommé Ismaïl.

Voici deux versions de cette scène. Dans la colonne de gauche: la transcription fidèle du manuscrit de Casanova<sup>5</sup>; dans celle de droite l'adaptation par Laforgue<sup>6</sup>:

Je me suis donc trouvé à l'heure indiquée chez le Turc qui me reçut avec les démonstrations de l'amitié la plus cordiale. Je fus surpris, quand montant dans le bateau, je me suis trouvé avec lui tout seul. Il avait deux rameurs et un timonier, et nous primes quelques poissons que nous allâmes manger dans un kiosque, rôtis et accommodés à l'huile, au clair de lune qui rendait la nuit plus brillante que le jour. Connaissant son goût, je ne me trouvais pas si gai qu'à l'ordinaire; je craignais, malgré ce que M. de Bonneval m'avait dit, que le caprice ne lui vint de me donner des marques d'amitié égales à celles qu'il avait voulu me donner trois semaines auparavant, et que j'avais si mal reçues. Une pareille partie tête à tête m'était suspecte, car elle ne me paraissait pas naturelle. Il ne m'était pas possible de sortir d'inquiétude. Mais voilà le dénouement.

– Parlons tout bas, me dit-il tout d'un coup. J'entends un certain bruit qui me fait deviner quelque chose qui nous amusera.

À peine dit cela, il renvoie ses gens, puis, me prenant par la main:

– Allons, me dit-il, nous mettre dans un cabinet, dont heureusement j'ai la clef dans ma poche; mais gardons-nous

À l'heure indiquée, je fus exact au rendez-vous, et Ismaïl me reçut avec les démonstrations de l'amitié la plus cordiale; mais en montant dans le bateau, je fus surpris de m'y trouver seul avec lui. Il avait deux rameurs et un timonier, et nous primes quelques poissons que nous allâmes manger dans un kiosque après les avoir fait frirer à l'huile. Nous étions au clair de la lune par une de ces nuits délicieuses dont on ne se fait point une idée quand on ne les a point vues. Seul à seul avec Ismaïl, connaissant ses goûts antinaturels, je ne me trouvais pas dans mon assiette ordinaire; car, malgré les assurances de M. de Bonneval, je craignais que le Turc n'eût envie de me donner des marques de sa trop grande amitié, et ce tête-à-tête m'empêchait d'être tranquille. Mais voici le dénouement.

«Parlons tout doucement, me dit-il: j'entends un certain bruit qui me fait deviner quelque chose qui nous amusera» Il renvoie ses gens; puis me prenant par la main: « Allons me dit-il, nous mettre dans un cabinet, dont heureusement j'ai la clef; mais gardons-nous de faire le moindre bruit. Ce cabinet a une fenêtre qui donne sur le bassin, où je crois que dans ce moment deux ou trois de mes demoiselles sont allées se

5. Telle qu'on la trouve, par exemple, dans l'édition Laffont: Casanova, *Histoire de ma vie*, texte intégral du manuscrit original, édition présentée et établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont ((Bouquins), 3 voll., 1993, vol. II, ch. iv, p. 301.

6. Livre I, chapitre 14. Voir entre autres l'édition préfacée par R. Démoris, *Mémoires* cit., pp. 37-38.

de faire le moindre bruit. Ce cabinet a une fenêtre qui donne sur le bassin, où je crois que dans ce moment deux ou trois de mes demoiselles sont allées se baigner. Nous les verrons, et nous jouerons d'un fort joli spectacle, car elles ne peuvent pas se figurer d'être vues. Elles savent que moi excepté, cet endroit est inaccessible à tout le monde. Disant cela, il ouvre le cabinet, me conduisant toujours par la main; et nous nous trouvons toujours dans l'obscurité. Nous voyons de tout son long le bassin éclairé par la lune, qu'étant à l'ombre nous ne pouvions pas voir; nous voyons presque sous nos yeux trois filles toutes nues, qui tantôt nageaient et tantôt sortaient de l'eau montant sur des degrés de marbre, où debout ou assises, elles se faisaient voir, pour s'essuyer, dans toutes les postures.

baigner. Nous les verrons et nous jouerons d'un fort joli spectacle, car elles ne sauraient se figurer d'être vues. Elles savent que, moi excepté, cet endroit est inaccessible à tout le monde»

Nous entrâmes, et, la lune donnant en plein sur les eaux du bassin, nous vîmes trois nymphes qui, tantôt nageant, tantôt debout ou assises sur les degrés de marbre, s'offraient à nos yeux sous tous les points imaginables et dans toutes les attitudes de la grâce et de la volupté. Lecteur, je dois vous épargner les détails du tableau; mais si la nature vous a donné un cœur ardent et des sens à l'avenant, vous devez deviner le ravage que ce spectacle unique dut faire sur mon pauvre corps.

Le texte de Laforgue présente d'emblée deux traits significatifs. Le passé simple («je fus exact au rendez-vous») remplace le passé composé de Casanova («je me suis trouvé à l'heure indiquée»), de même qu'un peu plus loin il remplace le présent de narration («nous entrâmes, nous vîmes» au lieu de «il ouvre [...] nous nous trouvons [...] nous voyons»). Ce qui tend à disparaître ici, c'est l'immédiateté de la parole autobiographique, au profit d'une écriture romanesque qui la met à distance, la dépouille de son caractère intime. Le déplacement du pronom *je* vers le centre de la phrase grâce à l'antéposition d'un complément circonstanciel («À l'heure indiquée, je», «en montant dans le bateau, je [...]») participe du même effacement. En adoptant les codes stylistiques du roman, Laforgue atténue l'étrangeté, la singularité du récit casanovien, et le rend plus conforme aux habitudes du lecteur du XIX<sup>e</sup> siècle.

La suite du premier paragraphe est marquée moins par les coupes dont Laforgue est coutumier que par ces ajouts compensatoires que Chantal Thomas nomme «colmatages». C'est ainsi que l'exotisme du clair de lune oriental est souligné par une curieuse expression: le cadre de la scène n'est plus «une nuit délicieuse» mais «une de ces nuits délicieuses [...]». Mais le même mouvement qui associe le lecteur à un savoir littéraire partagé, l'exclut: «[...] dont on ne se fait

point une idée quand on ne les a point vues». Cet appel à l'imagination prépare assez subtilement celui qui clôt le dernier paragraphe: «Lecteur, [...] vous devez deviner».

En précisant que les «goûts» d'Ismail sont «antinaturels», Laforgue introduit un autre élément de son cru: un jugement de valeur étranger à l'attitude de Casanova, qui considère l'homosexualité comme une «fantaisie», un «égarement» à la rigueur, mais pour lequel il n'a ni objection de principe, ni répulsion<sup>7</sup>. Notons cependant que Laforgue puise l'adjectif «naturel» dans la phrase suivante de Casanova («une pareille partie de tête à tête m'était suspecte; car elle ne me semblait pas naturelle»). Chantal Thomas voit dans cette façon de trahir une forme perverse de fidélité au texte original, qui rappelle la technique du mensonge d'Odette dans *Un amour de Swann*, «toujours soulagée quand elle peut inclure dans son invention du moment un fragment de vérité indéniable»<sup>8</sup>.

Même procédé un peu plus loin: les «trois filles toutes nues» de Casanova se métamorphosent en «trois nymphes» bien plus présentables; mais Laforgue a récupéré ce mot de *nymphé*, butte témoin d'un massif érodé, dans le paragraphe suivant, qu'il a par ailleurs entièrement éliminé, comme nous le verrons. Ces filles, qui «se faisaient voir, pour s'essuyer, dans toutes les postures», s'offrent désormais aux yeux «sous tous les points imaginables et dans toutes les attitudes de la grâce et de la volupté». Une fois encore, Laforgue substitue l'imagination au regard. En outre, en supprimant le geste trivial de *s'essuyer*, il idéalise le corps et rapatrie la scène dans le cadre de la nudité distinguée de la statuaire antique. Les *attitudes* remplacent les *postures*. C'est que ce dernier terme sent le sexe: Didot publie en 1798 *L'Arétin d'Augustin Carrache, ou recueil de postures érotiques*; le *Dictionnaire de l'Académie* de 1762 donnait quant à lui les exemples suivants: «Cette *posture* est un peu trop libre. Vous êtes là dans une *posture* indécente». Quant au terme de *volupté*, Laforgue, par la même opération de déplacement, l'a prélevé dans le paragraphe absent («vue voluptueuse», «jeux voluptueux»).

7. Voir F. Marceau, *Une insolente liberté. Les aventures de Casanova*, Paris, Gallimard, 1983, p. 85. Il ne me semble pas d'ailleurs que l'expression «goût antinaturel» appartienne au vocabulaire du XVIII<sup>e</sup> siècle; on préférerait parler de goût «antiphysique», ce qui n'est pas tout à fait la même chose.

8. C. Thomas, *Casanova* cit., p. 302.



On voit donc que l'adaptateur procède jusqu'ici par touches discrètes, par petits coups de gomme, animé à la fois par un souci de bienséance et par un scrupule de littéralité. Son purisme linguistique trouve peu l'occasion de s'exercer. Le français du Vénitien, jadis poli par les cours particuliers de Crébillon père, n'offre guère de prise à la censure. C'est tout juste si un *voilà* est corrigé en *voici*, ou si «elles ne peuvent pas se figurer d'être vues» est amendé en «elles ne sauraient se figurer être vues».

Mais le cœur de l'intervention de Laforgue réside dans un geste beaucoup plus radical: la suppression du long paragraphe qui détaille un spectacle unique et ravissant dont il laisse entièrement le contenu à notre imagination: «vous devez deviner». Voici ce passage:

Ce charmant spectacle ne put pas manquer de m'enflammer sur-le-champ, et Ismail, se pâmant de joie, me convainquit que je ne devais pas me gêner, m'encourageant au contraire à m'abandonner aux effets que cette vue voluptueuse devait réveiller dans mon âme, m'en donna lui-même l'exemple. Je me suis trouvé, comme lui, réduit à me complaire dans l'objet que j'avais à mon côté pour éteindre le feu qu'allumaient les trois sirènes que nous contemplions tantôt dans l'eau et tantôt dehors, qui sans regarder la fenêtre paraissaient cependant n'exercer leurs jeux voluptueux que pour brûler les spectateurs qui s'y tenaient attentifs à les regarder. J'ai voulu croire que la chose était ainsi, et je n'ai eu que plus de plaisir, et Ismail triompha se trouvant condamné à remplacer là où il était l'objet distant que je ne pouvais pas atteindre. J'ai aussi dû souffrir qu'il me fasse raison. J'aurais eu mauvaise grâce à m'y opposer, et d'ailleurs, je l'aurais payé d'ingratitude, ce dont je n'étais pas capable par caractère. Je ne me suis jamais de ma vie trouvé ni si fou, ni si transporté. Ne sachant pas laquelle des trois nymphes était ma Vénitienne chacune dut me la représenter à son tour aux dépens d'Ismail, qui me paraissait devenu calme. Ce brave homme me donna le plus agréable de tous les démentis, et goûta la plus douce de toutes les vengeances, mais s'il voulut être payé il dut payer. Je laisse au lecteur l'embarras de calculer lequel de nous deux y a mieux trouvé son compte, car il me semble qu'Ismail ayant fait tous les frais, la balance doit pencher de son côté. Pour ce qui me regarde, je n'y suis plus retourné, et je n'ai conté l'aventure à personne. La retraite

des trois sirènes mit fin à l'orgie, et pour nous, ne sachant que nous dire, nous ne fîmes qu'en rire<sup>9</sup>.

Dans le contexte éditorial de la France de la Restauration, il était sans doute inévitable que cette scène fût supprimée. En laissant subsister l'allusion aux effets physiques («ravage») produits par le spectacle, Laforgue fait même preuve d'une certaine audace. L'occultation avait en effet été plus complète deux ans auparavant dans l'édition Tournachon-Molin, sous la plume d'Aubert de Vitry<sup>10</sup>:

Je me trouvai chez le Turc à l'heure qu'il m'avait indiquée. Il me reçut avec l'amitié la plus franche; mais je m'étonnai de monter seul avec lui dans le bateau. Nous avions deux rameurs et un pilote. Nous mangeâmes dans un kiosque, par un clair de lune qui rendait la nuit aussi belle que le jour, quelques poissons frits dans de l'huile. J'avais déjà eu lieu de soupçonner à Ismaël des desirs, qui m'inquiétaient parce que j'étais seul avec lui. Parle bas, me dit-il, j'entends un murmure qui nous promet un ravissant coup d'œil. Il renvoie alors ses gens et me prend par la main; nous allons nous placer dans ce cabinet dont, par bonheur, j'ai la clef sur moi: mais il ne faut pas faire le moindre bruit. Il y a dans ce cabinet une fenêtre qui donne sur le bassin, où quelques-unes de mes femmes se baignent dans ce moment. Nous les verrons, car elles ne soupçonnent point qu'on les observe. Vous savez que le lieu est impénétrable à tout autre qu'à moi. Il ouvrit alors le cabinet et m'y introduisit en me tenant par la main. La lune, qui se dérobaît à nos regards, nous empêcha de découvrir le bassin dans toute son étendue, au point que je ne pus reconnaître, dans l'éloignement, ma Vénitienne que j'espérais voir parmi ses belles femmes. Je cessai depuis de fréquenter Ismaël [...] <sup>11</sup>.

On comprend donc que cette scène, où Casanova, cédant à des avances qu'il n'avait d'abord pas trouvées de son goût,

9. *Mémoires* cit., édition Brockhaus-Laffont, 1993, vol. II, pp. 301-302.

10. *Mémoires du Vénitien J. Casanova de Seingalt* cit., tome II, pp. 271- 272. François Jean Philibert Aubert de Vitry (1765-1849) n'était pas n'importe qui. Il dirigea notamment dans les années 1830 une traduction des œuvres de Goethe. Dans le cas qui nous intéresse ici, nous n'avons pas vérifié ce que l'édition Tournachon-Molin doit respectivement à la version allemande de Wilhelm von Schütz (1822) et à son traducteur.

11. *Mémoires du Vénitien J. Casanova de Seingalt* cit. tome II, pp. 271- 272. Dans *Le Casanova de Fellini* (1976), même occultation, mais sans doute pour d'autres raisons, de cet épisode qui avait pourtant été tourné.

éteint, dans l'objet à ses côtés, le feu allumé par la vue de trois femmes nues, que cette scène, donc, n'ait pas eu sa place dans les premières éditions des *Mémoires*. Non seulement elle eût sans doute attiré les foudres de la censure, mais elle eût nuï à l'image du libertin que la publication des *Mémoires* visait à promouvoir. Le Casanova du XIX<sup>e</sup> siècle est un séducteur sans complication, amateur de corps de femmes, inaccessible aux tourments psychologiques. C'est pourquoi le héros de Laforgue ne parle pas des effets qu'un spectacle voluptueux «réveille dans [s]on âme» mais de ceux qu'elle fait «sur [s]on pauvre corps».

Pour Casanova au contraire, pas de désir sexuel sans sentiment; c'est ce qui le distingue, comme le souligne René Démoris, du picaro. L'amour d'une belle esclave masquée avec qui il a dansé la forlane quelques jours auparavant sert ici de justification à tous les débordements et toutes les promiscuités: «Ne sachant pas laquelle des trois nymphes était ma Vénitienne chacune dut me la représenter à son tour aux dépens d'Ismail». La sexualité casanovienne est à la fois sentimentalisée (émotion de l'âme, elle ne saurait être un pur appétit physique) et confondue avec les plaisirs physiques innocents:

Après nous être délicatés par des excellentes confitures,  
et avoir pris quelques tasses de café nous nous séparâmes.  
C'est le seul plaisir de ce genre que j'eus à Constantinople,  
où l'imagination eut plus de part que la réalité<sup>12</sup>.

Non seulement Laforgue refuse l'emploi un peu étrange d'un verbe qui commençait à vieillir («délicater: traiter avec mollesse», dit l'Académie en 1762; «Il ne faut pas tant se délicater»), mais il refuse même l'idée d'une restauration post-coïtale, préférant conclure l'épisode par une formule qui n'est pas sans beauté mais dont la fonction principale est d'effacer encore ce qui n'avait pourtant pas été dit: «Quelques jours après cette fameuse partie de clair de lune, de pêche et de baigneuses [...]». Qualifier cette partie de «fameuse», c'est la nier une seconde fois, puisque c'est la soustraire au domaine de l'indicible où on l'avait d'abord rangée, sans

pour autant livrer son contenu. Casanova avait au contraire écrit: «Je n'ai conté l'aventure à personne»<sup>13</sup>.

On aurait cependant tort de croire que la censure de Laforgue s'exerce sur un texte parfaitement explicite. Elle s'ajoute à une sorte de double censure préalable.

La première est assez évidente; elle tient à la nature même de l'écriture casanovienne et à ce qu'elle doit parfois au style libertin, conçu comme art de la suggestion, du non-dit, de l'évitement du mot propre. Le lecteur est invité à un jeu de déchiffrement qui peut donner lieu à des formulations passablement énigmatiques. S'abandonner aux effets d'une vue voluptueuse; donner soi-même l'exemple: on n'a d'abord pas trop de mal à comprendre de quoi il retourne; mais le texte devient de plus en plus obscur: donner le plus agréable de tous les démentis; goûter la plus douce de toutes les vengeances; devoir payer pour vouloir être payé. Comme Laforgue, mais un peu plus tard, Casanova termine par une préterition: «Je laisse au lecteur l'embarras de calculer lequel de nous deux y a mieux trouvé son compte». L'écriture libertine est donc tout le contraire d'une écriture libre: elle s'impose des contraintes imaginaires; elle joue avec une censure dont elle invente elle-même les règles.

La seconde forme de censure est liée à l'histoire du manuscrit. Celui-ci, après avoir dormi pendant deux siècles dans les coffres de Brockhaus (échappant miraculeusement aux bombardements qui détruisirent Leipzig en 1943) a été acquis en 2010 par la Bibliothèque nationale de France. Intégralement numérisé, il peut être aujourd'hui librement consulté sur le site Gallica<sup>14</sup>. Or les pages qui nous intéressent présentent une curieuse particularité.

Il s'agit, dans le livre 2, des feuilles 22 et 23 (pages 22r, 22v, 23r et 23v) où, d'une écriture régulière et sans rature, Casanova a consigné l'épisode de la partie au clair de lune. Au bas de 22v, on remarque quatre cachets de cire rouge dont on retrouve symétriquement la trace au bas de 23r, sous la forme de quatre taches brunes. Les pages 22v et 23r ont

13. L'édition Tournachon-Molin est ici plus proche de l'original: «Je cessai depuis de fréquenter Ismaël, et me gardai de raconter cette aventure. Les sirènes s'éloignèrent et je me séparai de mon musulman, après avoir pris encore des confitures exquisés et plusieurs tasses de café».

14. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60008117/f45>.

donc été partiellement collées l'une à l'autre. Par ailleurs la page 23<sup>v</sup> est blanche. En haut de cette page, deux cachets de cire auxquels adhère encore un peu de papier; mais 24<sup>r</sup> n'est pas déchirée, juste légèrement tachée; une autre feuille a donc été collée à cet endroit sur la cire.

Le collage est l'œuvre de l'auteur lui-même: en effet, il y a continuité entre la dernière ligne de 23<sup>r</sup> et la première de 24<sup>r</sup> («mais je m'étonne que par / cette démarche [...]»): la page blanche a donc été prévue dès le moment de l'écriture. Mais en tant qu'autocensure, le geste est dérisoire, puisque, loin d'empêcher de lire le texte (sans décoller les pages, on pouvait aisément les écarter par le haut), les quatre points de cire attirent l'attention sur lui. Si Casanova avait instantanément regretté d'avoir écrit ce qu'il avait écrit là, il aurait simplement arraché ou noirci la page. On dirait plutôt qu'il propose *simultanément* deux versions: l'une qu'il ne peut se résoudre à éliminer et qu'il met pour ainsi dire entre parenthèses, et l'autre, qu'il destine à un éditeur à venir ou à lui-même (il est en effet possible que le bibliothécaire du château de Dux ait lu, au fur et à mesure de la rédaction, des extraits de ses mémoires à divers visiteurs), sous forme d'un résumé *ad hoc* décent, rédigé sur un feuillet collé au verso.

Ledit feuillet ayant été décollé et probablement perdu, l'hypothèse est invérifiable. Mais, quoi qu'il en soit, ce bricolage est le signe d'une hésitation. Casanova est un conteur prêt à modifier son texte en fonction de son public, à s'épancher ou s'empêcher selon les circonstances. Le texte «intégral» de l'*Histoire de ma vie* publié en 1960 et dont paraît aujourd'hui une nouvelle édition plus fidèle encore au manuscrit<sup>15</sup>, n'est donc, d'une certaine façon, qu'une des versions d'un récit en mouvement que même la mort de son auteur n'a pas figé.

«Je ne peux pas, en homme d'honneur, donner à mes Mémoires le titre de *Confessions*, car je ne me repens de rien»<sup>16</sup>. Outre la contrition, une confession suppose également un engagement à ne pas déguiser la vérité. Or non seulement Casanova ne signe pas ce pacte («personne au monde n'est en état de décider si cet ouvrage est une histoire ou un ro-

15. *Histoire de ma vie*, éd. G. Lahouati - M.-F. Luna, Paris, Gallimard, 2013, vol. I.

16. Casanova, *Correspondance avec J.F. Opiz*, Kurt Wolff, 1913; lettre de 1788 citée par R. Démoris, *Mémoires* cit., p. xxxii.

man»), mais il considère l'idée même de vérité comme problématique: «il n'est pas impossible qu'une plume judicieuse écrive un fait vrai dans le temps qu'elle croit l'inventer, tout comme elle peut en écrire un faux, étant persuadée de ne dire que la vérité»<sup>17</sup>.

L'écriture ne vise donc pas à rendre compte d'un référent stable et certain; elle correspond à une parole changeante, hautement dépendante de la présence et des réactions d'autrui. De ce point de vue, elle est assez proche d'un corps à corps. Voyez comment Casanova décrit sa première nuit avec le faux castrat Bellino-Thérèse à Ancône:

Mais ne brusquant rien, et n'avançant l'entreprise qu'aux pas les plus petits elle se trouva convaincue que le meilleur parti qu'elle pût prendre était celui de faire semblant de dormir et de me laisser faire. Peu à peu je l'ai développée, peu à peu elle se déploya, et peu à peu par des mouvements suivis et très lents, mais merveilleusement bien d'après nature, elle se mit dans une position dont elle n'aurait pu m'en offrir une autre plus agréable que se trahissant. J'ai entamé l'ouvrage, mais pour le rendre parfait j'avais besoin qu'elle s'y prêtât de façon à ne plus pouvoir le désavouer, et la nature enfin l'obligea à s'y déterminer<sup>18</sup>.

aA

143

Non seulement les sinuosités du style miment ici le mouvement des corps, mais «l'ouvrage» que Casanova entame et perfectionne est autant le texte que la relation sexuelle; ce qui se déploie lentement et merveilleusement après qu'on l'a développé, c'est autant la phrase que la femme.

17. Casanova, dédicace de *Icosaméron* au comte de Waldstein, 1788. Ce que l'auteur dit de son roman ne perd pas toute sa pertinence s'agissant des mémoires qu'il commence alors à rédiger.

18. *Histoire de ma vie*, éd. Robert Laffont, 1993, tome I, chapitre v, pp. 90-91. Cette dimension métapoétique est gommée dans la version de Laforgue: «Ne brusquant rien et ménageant sa pudeur, je la mis par degrés dans le cas de s'avouer vaincue et persuadée que le meilleur parti qu'elle eût à prendre était de continuer à faire semblant de dormir et de me laisser faire. Bientôt, la nature en elle agissant de concert avec moi, j'atteignis au but, et mes efforts couronnés d'un plein succès ne me laissèrent aucun doute sur l'obtention des prémices auxquelles le préjugé peut-être nous fait ajouter tant de prix» (tome I, chapitre v, p. 114 dans *Mémoires de Jacques Casanova écrits par lui-même*, Paris, Ernest Flammarion, 1899).

**Proverbes et transparents.**  
**Les théâtres d'ombres de Carmontelle**  
Valentina Ponzetto

**1. Louis Carrogis, dit Carmontelle (1717-1806) paysagiste, peintre et dramaturge**

Dramaturge, mais aussi peintre, dessinateur, graveur, architecte de jardins, comédien de société, metteur en scène avant la lettre et organisateur de fêtes, après avoir été officier ingénieur chargé de lever des plans topographiques pendant la Guerre des Sept Ans, Louis Carrogis, dit Carmontelle ou Carmontel, fut un homme aux multiples talents. À partir de 1763, il les mit tous au service de Louis-Philippe 1er, duc d'Orléans, et de son fils le duc de Chartres, futur Philippe-Égalité. Officiellement, sa place était celle de «lecteur» du duc, place subalterne quoique honorable, qui, comme le rappelle Madame de Genlis, «ne donnoit pas le droit de manger avec les princes, même à la campagne»<sup>1</sup>. De fait l'épithète qui décrit le mieux son rôle et ses fonctions auprès de ses mécènes et commanditaires est celle d'«amuseur», dont le qualifie Augustin Thierry<sup>2</sup>. Dans tous les domaines, il choisit en effet des arts mineurs, d'agrément, directement finalisés

aA

1. Mme de Genlis, *Notice sur Carmontel*, in *Proverbes et Comédies posthumes de Carmontelle*, Paris, Ladvocat, 1822, t. I, p. II.

2. A. Thierry, *Trois Amuseurs d'autrefois: Paradis de Moncrif, Carmontelle, Charles Collé*, Paris, Plon-Nourrit, 1924.

aux loisirs des princes qui l'emploient. Dans tous, il privilégie une esthétique où la quête du naturel et du vrai épouse sans paradoxe un désir de narrativité, de fictionnalisation et même d'évasion.

En tant qu'architecte, on lui doit le Parc Monceau, jardin de type anglo-chinois qu'il mouvemente et anime de petites fabriques pittoresques et fantaisistes, ou plutôt, selon ses propres mots, «un jardin extraordinaire» réunissant «tous les temps et tous les lieux», véritable «pays d'illusions»<sup>3</sup>, où l'on pouvait admirer, sur une vingtaine d'hectares à la lisière de Paris, un château féodal avec pont-levis, une allée des tombeaux, une île des moutons, un moulin à eau en ruines, un moulin à vent hollandais, une ferme, une colonnade corinthienne, un temple de Mars, des tentes tartares, un obélisque, un minaret, un jeu de bagues ou carrousel chinois, une pyramide égyptienne et une naumachie<sup>4</sup>.

Peintre et dessinateur, il reproduit minutieusement des paysages familiers de l'île de France, traversés par une foule de petits personnages pris par mille occupations diverses, mais il se spécialise surtout en portraits au crayon, au pastel ou à la gouache, de moyen format, «plus grands que la miniature, mais beaucoup moins que ce qu'on appelle *demi-nature*»<sup>5</sup>, le plus souvent réalisés «en deux heures de temps avec une facilité surprenante»<sup>6</sup> selon le témoignage du baron Grimm. Ces portraits de personnages debout ou assis, presque toujours de profil, comprennent «des hommes et des femmes de tout état, de tout âge, [...] depuis M. le Dauphin jusqu'au frotteur de Saint-Cloud»<sup>7</sup>, même si à vrai

aA

145

3. Carmontelle, *Jardin de Monceau: près de Paris appartenant à son altesse sérénissime monseigneur le Duc de Chartres*, Paris, Delafosse, 1779, p. 4.

4. La pyramide et la naumachie sont visibles encore aujourd'hui. Sur le parc Monceau et sur Carmontelle architecte de jardin, voir G.-A. Langlois, *Folies, Trivolis et attractions. Les premiers parcs de loisirs parisiens*, Action artistique de la ville de Paris, 1991; D. Hays, *Carmontelle's Design for the Jardin de Monceau: A Freemasonic Garden in Late-Eighteenth-Century France*, «Eighteenth-century studies», vol. XXXII, n. 4, 1999, pp. 447-462; L. Chatel de Brancion, *Carmontelle au jardin des illusions*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2003.

5. Mme de Genlis, *Notice sur Carmontel*, *Proverbes* cit., p. II. Les portraits conservés au Musée Condé mesurent entre 25 et 35 cm de haut sur 15 à 23 de large.

6. F.M. Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique* par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.; revue sur les textes originaux... par M. Tourneux, Paris, Garnier frères, 1877-1882, t. V, mai 1763, p. 283.

7. *Ibid.*



dire on y trouve surtout des personnalités en vue, soit pour leur naissance, soit pour leurs mérites artistiques. Parmi les portraits les plus célèbres de cette importante collection qui en comptait, à la mort de son auteur, pas moins de sept cent cinquante<sup>8</sup>, on pourra citer celui de la famille Mozart jouant à Paris en 1763, avec le petit Wolfgang Amadeus au clavier, accompagné de son père au violon et de sa sœur au chant, ou ceux de Grimm et de Mme du Deffand, dont la version gravée fut mainte fois reproduite en frontispice de leurs ouvrages. Tous les sujets sont peints d'après nature et le plus souvent aussi immergés dans la nature, sur un fond de jardin, de parc, ou de terrasse, où les arbres se mêlent à des éléments architecturaux. Ils sont représentés dans leur réalité et dans leurs attitudes quotidiennes, saisis sur le vif dans les traits les plus saillants de leur physionomie. «L'air, le maintien, l'esprit de la figure, plus que la ressemblance des traits» étaient frappants et singulièrement bien rendus selon le témoignage de Grimm, qui dit avoir souvent eu l'occasion de «reconnaître dans le monde des gens, qu'[il] n'a[vait] jamais vus que dans ses recueils»<sup>9</sup>.

Le même souci de vérité et de naturel, aboutissant à une authentique galerie de scènes et portraits de la vie quotidienne du temps de Louis XV, se retrouvent dans sa tout aussi vaste production littéraire, composée essentiellement de petites pièces à l'usage du théâtre de société du duc d'Orléans, qui raffolait de ce genre d'amusement. «Je ne connois point d'auteur qui ait mieux peint le monde et le ton des gens qui le composent» écrivait de lui Mme de Genlis, en présentant les trois volumes de *Proverbes et comédies posthumes de Carmontel* dont elle assura l'édition en 1825, «sous ce rapport, ce recueil sera toujours précieux aux yeux de tous ceux qui veulent avoir une idée juste d'une partie de la société du dix-huitième siècle»<sup>10</sup>. La foisonnante production de Carmontelle dramaturge comprend plusieurs recueils, tous composés d'un grand nombre de pièces courtes, faciles à apprendre et à mettre en scène, de manière que «le talent

aA

8. Selon le catalogue de vente après décès, cité in F.-A. Gruyer, *Chantilly: Les portraits de Carmontelle*, Paris, Plon, 1902, p. vi. La plupart de ces portraits, 485 pour la précision, sont aujourd'hui conservés au Musée Condé de Chantilly.

9. F.M. Grimm, *Correspondance littéraire* cit., t. V, p. 283.

10. Mme de Genlis, *Notice sur Carmontel* cit., p. v.

naturel des acteurs de société pût se développer librement» et «les torts de la mémoire, les fautes de l'inexpérience, l'inégalité des moyens, et le défaut d'ensemble nuisissent moins à l'agrément de la représentation»<sup>11</sup> que si la compagnie se fût mesurée aux pièces du répertoire des théâtres publics.

Le cœur de ce vaste répertoire et le titre de plus grande gloire posthume de Carmontelle sont représentés par ses *Proverbes dramatiques*, petites comédies illustrant par une action simple un proverbe connu, dont plus d'une centaine ont été publiés à partir de 1768, rencontrant immédiatement un grand succès. Les années 1770-80 connurent en effet une véritable manie des proverbes dramatiques, voire une «rage aux proverbes», pour emprunter le titre d'une pièce de l'impératrice Catherine II de Russie<sup>12</sup>: on en jouait sur toutes les scènes privées, au rythme de plusieurs par soirée, et même parfois sur les scènes professionnelles, on en publiait régulièrement dans le *Mercur de France*, les émules de Carmontelle se multipliaient jusqu'à susciter l'ironie ou l'agacement des gens de lettres<sup>13</sup>. Ainsi, si Carmontelle n'est pas l'inventeur du genre, qui était né presque un siècle plus tôt comme jeu de société dans les milieux précieux<sup>14</sup>, il est certainement l'auteur qui a le plus contribué à le faire connaître et à le

aA

147

11. L.-S. Auger, *Avertissement* in Carmontelle, *Nouveaux proverbes dramatiques*, Paris, Le Normant, 1811, vol. I, p. vi.

12. Catherine II, *La Rage aux proverbes*, in *Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, impératrice de Russie, composé par cette Princesse, par plusieurs personnes de sa société intime, et par quelques ministres étrangers*, Paris, chez F. Buisson, an 7 [1798], t. I, pp. 127-166.

13. «Depuis que l'amusement de jouer des proverbes en société est devenu général, les fabricateurs de ces misères se sont crus obligés ou du moins autorisés à imprimer toutes ces fadaïses» (F.M. Grimm, *Correspondance littéraire* cit., t. IX, avril 1772, p. 490).

14. La première attestation de jeux de société comportant des «proverbes mimés», simple pantomime muette, ou des «proverbes illustrés par une petite comédie» improvisée, qu'une partie de la compagnie se chargeait de représenter et l'autre de deviner, se trouve dans *La Maison des jeux* de Charles Sorel (Genève, Slatkine reprints, 1977 [reproduction de Paris, Sommailville, 1657], pp. 364-382). Les premiers proverbes dramatiques proprement dits sont ceux composés par Mme de Maintenon pour les demoiselles de Saint-Cyr, restés inédits jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, et ceux de Catherine Durand et de la comtesse de Murat, publiés en 1699 (*Comédies en proverbes, par Catherine Bédacier, née Durand, à la suite de Voyage de campagne, par madame la comtesse de M\*\*\** [Murat], Paris, Vve de C. Barbier, 1699). Sur les origines du proverbe dramatique, voir notamment C.D. Brenner, *Le Développement du proverbe dramatique en France et sa vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle*, «University of California Publications in Modern Philology», vol. XX, n. 1, 1937, pp. 1-56, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

mettre à la mode au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il restera d'ailleurs une référence incontournable et un modèle inlassablement imité, de l'hommage au plagiat, pendant tout le siècle suivant.

Il a aussi le mérite d'avoir tenté le premier une définition du genre, ou plutôt une sorte de précis sur la manière de composer et de jouer les proverbes auquel tous les dramaturges ont par la suite fait référence. Dans la préface sous forme de lettre à une hypothétique Mme de ... qui précède son recueil, il explique ainsi la nature et le fonctionnement du proverbe:

On choisit un sujet, qui forme plusieurs Scènes d'une action, et [...] le titre de ces Scènes doit être un Proverbe. [...] Le Proverbe Dramatique est donc une espèce de Comédie, que l'on fait en inventant un sujet, ou en se servant de quelques traits, quelque Historiette, etc. Le mot du Proverbe doit être enveloppé dans l'action, de manière que si les Spectateurs ne le devinent pas, il faut, lorsqu'on le leur dit, qu'ils s'écrient ah! c'est vrai: comme lorsqu'on dit le mot d'une Énigme, que l'on n'a pu trouver<sup>15</sup>.

Même dans leur version imprimée, ses pièces respectent cette «règle du jeu», puisqu'elles portent des titres simples et anodins, tandis que les proverbes correspondants sont recueillis dans une table en fin de volume «pour qu'on puisse les deviner en les lisant»<sup>16</sup>. Ainsi, par exemple, l'illustration du proverbe «les battus payent l'amende» s'intitule *Le Poulet*, et met en scène un vieillard malade réprimandé et obligé à la diète par son médecin parce que ses valets ont réussi à le persuader qu'avant de s'endormir il a mangé tout le poulet qu'ils ont en réalité dévoré eux-mêmes pendant son sommeil. Ou bien, dans *L'Après-dînée*, voir une dame du monde recevoir tour à tour trois hommes et changer de sujet de conversation et de projet pour la soirée avec une volubilité extrême devrait faire penser au proverbe «un clou chasse l'autre».

Dans les proverbes comme dans les portraits, ce qui frappe, plus que la facture des ouvrages, est l'esprit d'observation dont ils témoignent, observation fine, attentive aux détails significatifs, non dépourvue d'un certain humour bienveillant envers les petits travers des personnages représentés, et sur-

15. Carmontelle, *Lettre de l'Auteur à Madame de ...*, *Proverbes dramatiques*, t. I, Paris, Merlin, 1786, pp. iv-v.

16. *Ivi*, p. vii.

tout soucieuse de saisir la vérité du quotidien. Carmontelle lui-même met du reste en avant ce souci lorsqu'il dit avoir cherché à rendre dans ses dialogues «le ton de la conversation» et «le ton de la vérité», au détriment des «belles phrases» et du «style»<sup>17</sup>. Ce choix esthétique n'était pas du goût de tout le monde: Grimm reprochait à ces proverbes d'être «plats», malgré «de la vérité dans [l]es caractères et [...] assez de causticité dans l'esprit pour les bien rendre»<sup>18</sup>, et Beuchot, le célèbre éditeur de Voltaire, écrit dans la notice qu'il consacre à Carmontelle dans la *Biographie universelle* de Michaud que «tout en admirant son dialogue», on lui trouvait «le défaut d'être commun, à force d'être naturel»<sup>19</sup>. Plus élogieux, Louis-Simon Auger, auteur de l'«Avertissement» préposé aux *Nouveaux proverbes dramatiques*, propose une comparaison intéressante, qui mérite réflexion:

ce qu'il a vu et entendu, il le répète avec la fidélité d'un miroir et d'un écho. Vous le soupçonnez à peine d'avoir porté dans le monde un esprit d'observation: l'extrême vérité de l'imitation vous empêche de reconnoître aucun art dans l'imitateur, et par là il semble perdre tout le mérite de ce qui procure tout son succès. C'est ainsi à peu près que nous nous dispensons d'admirer l'exactitude nécessaire et absolue avec laquelle les objets se retracent eux-mêmes dans la chambre obscure, tandis que nous réservons toute notre estime, tout notre enthousiasme pour l'image plus ou moins imparfaite de ces objets, telle que la main du peintre la représente dans un tableau<sup>20</sup>.

L'art de Carmontelle serait donc le miroir, ou pour mieux dire l'écho de la réalité: il la reproduirait avec fidélité, quoique sans doute sans grand génie, comme s'il en était le reflet, l'émanation naturelle, sans l'intervention et la médiation d'une volonté créatrice. La remarque est paradoxale, et assumée comme telle: Auger souligne en effet que le parfait mimétisme, la «vérité de l'imitation», «empêche de reconnaître» l'art de l'imitateur, qui est pourtant bel et bien présent, et pourrait être reconnu grâce à un examen plus attentif. Ce qu'il

17. *Ivi*, pp. vi-vii.

18. F.M. Grimm, *Correspondance littéraire* cit., t. IX, mars 1771, p. 263.

19. [A.J.Q. Beuchot], *Carmontelle*, in *Biographie universelle*, Paris, Michaud frères, 1813, t. VII, p. 168.

20. L.-S. Auger, *Avertissement* cit., pp. vii-viii.

est important de souligner, est que cet art cherche à s'effacer, à disparaître pour donner l'illusion d'un écho ou d'une photographie avant la lettre, évoquée par l'image de la «chambre obscure» où les objets se retracent par un effet d'optique.

La comparaison avec le principe de la *camera obscura*, instrument d'optique bien connu des peintres et des topographes depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, qui permet littéralement de dessiner avec la lumière, par projection sur une surface plane plongée dans le noir, une petite vue en deux dimensions d'objets et paysages réels, est significative. Elle représente la parfaite image de l'art de Carmontelle, qui, dans son théâtre comme dans ses dessins ou dans la conception du parc Monceau, reproduit le monde à petite échelle et sans reliefs accusés. En même temps elle semble faire allusion à la maîtrise des connaissances d'optique du temps qui caractérise plusieurs facettes de l'œuvre de Carmontelle. Homme des Lumières et ancien ingénieur militaire, il s'intéresse aux innovations et découvertes de la technique et de la science. Artiste et ordonnateur de fêtes princières, il met ces connaissances au service de l'amusement, de la fantasmagorie et de l'illusion.

En matière d'optique, notamment, il met au point deux techniques qui vont retenir ici notre attention: le théâtre d'ombres et les «transparents», qui s'appuient sur les savants dosages de l'ombre et de la lumière et sur la connaissance de leurs propriétés respectives. Les deux ont d'ailleurs en commun le côté expérimental et spectaculaire, et étaient perçues comme intimement liées par le public contemporain. Beuchot résume bien cette perception dans son article biographique déjà cité lorsqu'il écrit que «le plus grand plaisir de Carmontelle était de mettre les proverbes en *Transparens*, et les *Transparens* en proverbes»<sup>21</sup>. On examinera donc la nature, l'intérêt et la postérité de ces deux formes d'art qui mettent les ombres à l'honneur.

## 2. *Trois proverbes pour ombres*

Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le théâtre d'ombres, de très ancienne tradition orientale, est une curiosité fraîchement débarquée en France grâce au contact avec des troupes italiennes et allemandes.

21. *Biographie universelle* cit., t. VII, p. 168.

C'est le lorrain Séraphin-Dominique François, plus connu sous le simple prénom de Séraphin, qui, après avoir voyagé et joué à l'étranger avec des troupes ambulantes, introduit ce genre de spectacle à Paris autour de 1770. On en trouve en effet la trace dans la livraison du 15 août 1770 de la *Correspondance littéraire*. «Je me souviens d'avoir été singulièrement émerveillé dans mon enfance par le noble jeu appelé *schattenspiel* en allemand, représenté par des comédiens ambulants avec beaucoup de succès», écrit Grimm. Après avoir évoqué la technique d'exécution de ces représentations, avec des silhouettes en papier projetant leur ombre sur une toile blanche, il ajoute une remarque très importante pour nous, parce qu'elle témoigne de l'inscription du théâtre d'ombres parmi les amusements des théâtres de société et de son rapport de concurrence avec les proverbes dramatiques: «Ce beau genre vient d'être inventé en France, où l'on en a fait un amusement de société aussi spirituel que noble; mais je crains qu'il ne soit étouffé dans sa naissance par la fureur de jouer des proverbes»<sup>22</sup>. Sur ce dernier point Grimm se trompait: la *théâtromanie* qui régnait dans la bonne société du temps allait permettre l'épanouissement parallèle du proverbe, du théâtre d'ombres et même du proverbe pour ombres, croisement tenté par Carmontelle et peut-être aussi par Séraphin, s'il faut prêter foi à l'éditeur du *Nouveau Séraphin des enfants*, selon lequel le père des *ombres chinoises* à la française «jouait devant sa famille ses propres pièces et celles de Lesage, de Fuzelier, de Carmontel etc.»<sup>23</sup>.

Le théâtre d'ombres rencontra bientôt le succès auprès de toutes sortes de publics: des enfants aux grandes personnes, des badauds de foire à la famille royale elle-même. «Admis, à plusieurs reprises, à l'honneur de divertir la famille royale», le petit théâtre de Séraphin «devint l'objet d'une haute distinction, puisque, le 22 avril 1781, il fut autorisé à prendre le titre de *Spectacle des enfants de France*»<sup>24</sup>. Il s'installa en 1784 sous les arcades du Palais Royal. Ses héritiers devaient y rester

22. F.M. Grimm, *Correspondance littéraire* cit., t. IX, août 1770, p. 110.

23. *Origine et passé des ombres chinoises*, in *Le théâtre des ombres chinoises; nouveau Séraphin des enfants, recueil de jolies pièces amusantes et faciles à monter*, Paris, Le Bailly, 1871, p. 5.

24. E.-D. Manne - C. Ménétrier, *Galerie historique des comédiens de la troupe de Nicolet*, Lyon, N. Scheuring, 1869, pp. 68-69.

jusqu'en 1858, date à laquelle ils déménagèrent Boulevard Montmartre, où ils devaient jouer jusqu'à la fin du Second Empire<sup>25</sup>.

Le répertoire de ce théâtre comprenait de petites comédies ou farces, parfois inspirées de scènes moliéresques, par exemple du *Malade imaginaire*, parfois de simples scènes quotidiennes, et surtout des féeries, fantasmagories et autres actions comportant des éléments fantastiques et des personnages surnaturels: diables, lutins, magiciens<sup>26</sup>. Dans son analyse Grimm souligne cet aspect, perçu comme caractéristique du genre:

Après l'Opéra français, je ne connais point de spectacle plus intéressant pour les enfants; il se prête même aux enchantements, au merveilleux et aux catastrophes les plus terribles. Si vous voulez, par exemple, que le diable emporte quelqu'un, l'acteur qui fait le diable n'a qu'à sauter avec sa proie par-dessus la chandelle en arrière, et, sur la toile, il aura l'air de s'envoler avec lui par les airs<sup>27</sup>.

Les trois proverbes pour ombres de Carmontelle, dont on ne connaît pas la date exacte de composition, étant donné leur publication posthume, se fondent exactement sur ce procédé. Ils sont en effet caractérisés par la présence du diable, et par l'exploitation appuyée et répétée de toutes les ressources et les jeux de scène permis par l'effet combiné des ombres portées et de la distance plus ou moins grande entre les acteurs, la toile et l'éclairage aux bougies. Le principe est expliqué par Carmontelle lui-même dans un «Avertissement» qui précède les textes, et qui devrait permettre à tout lecteur de réaliser facilement ces «effets spéciaux» rudimentaires:

Pour jouer ces Proverbes, il faut faire tendre, à la place de la toile de l'avant-scène du théâtre, une toile toute blanche. À cinq pieds de cette toile en arrière, sur le théâtre, dans la ligne du milieu, on mettra, à terre, une lumière composée de quatre bouts de bougie.

25. Cfr *Feu le théâtre de Séraphin. Depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, Paris, Roquette, 1872, pp. 8-22.

26. Cfr *Le Séraphin de l'enfance. Recueil de pièces d'ombres chinoises, dédiées à la jeunesse*, Metz, Gangel, 1856 et *Le théâtre des ombres chinoises; nouveau Séraphin des enfants cit.*, qui comprennent par exemple une *Tentation de Saint Antoine* et *Les Sorcelleries du magicien Alcofribas, féerie en un acte avec trucs, transformations et changements à vue*.

27. F.M. Grimm, *Correspondance littéraire cit.*, t. IX, août 1770, p. 110.

On verra l'ombre des acteurs dessinée très exactement sur la toile, s'ils ont l'attention de la toucher entièrement et en se tournant de profil, afin qu'on puisse voir la forme des traits.

Le Diable viendra en sautant par-dessus la bougie, ce qui lui donnera l'air de tomber d'en haut, et lorsqu'il s'en ira avec quelqu'un, ils sauteront ensemble, en partant d'auprès de la toile, par-dessus la bougie, ce qui leur donnera l'air de s'envoler.

Il y aura plusieurs autres moyens qui seront indiqués dans les pièces<sup>28</sup>.

On peut remarquer que ces proverbes se distinguent des spectacles d'ombres chinoises traditionnels parce qu'ils sont conçus pour être joués par des comédiens en chair et en os, non par des silhouettes découpées ou par des marionnettes. On verra aussi qu'ils s'en détachent parce qu'ils sont destinés prioritairement à un public adulte, comme en témoignent les nombreuses allusions et citations littéraires et culturelles.

En même temps ils se distinguent aussi des autres proverbes de Carmontelle, non seulement par la technique et par la présence d'éléments fantastiques, liés à la technique elle-même, mais aussi parce que le proverbe, au lieu d'être laissé à deviner aux spectateurs, est énoncé sur scène par l'un des personnages à la dernière réplique, selon un usage qui s'affirme déjà à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui deviendra la règle au XIX<sup>e</sup>.

### 2.1. *Le Père avare*

Dans le premier proverbe, *Le Père avare*, la sentence finale est même dédoublée et mise en valeur parce qu'elle est chantée sous forme de vaudeville par les protagonistes réunis: tandis que les amoureux enfin mariés, Isabelle et Valère, chantent «Et l'on trouve que le Diable / est moins malin que l'amour», Orgon, le père avare d'Isabelle, entonne la maxime «On ne doit point voir le Diable / où l'on voit régner l'amour»<sup>29</sup>. Comme le titre et le nom de l'amoureux Valère l'indiquent clairement, l'intrigue tire son idée première de l'*Avare* de Molière: un père avare, dont l'unique objet d'affection est

28. Carmontelle, *Avertissement sur les proverbes suivants, Proverbes et comédies posthumes de Carmontel*, précédés d'une notice par Madame la comtesse de Genlis, Paris, Ladvocat, 1825, t. III, pp. 323-324.

29. *Ivi*, p. 341.



une bourse d'argent qu'il garde soigneusement cachée, ne veut pas consentir au mariage de sa fille avec le jeune homme qu'elle aime, mais finira par accorder sa bénédiction au couple à condition de ne pas verser de dot. Sauf qu'ici l'action est simplifiée à l'extrême, et que le diable s'en mêle: l'avare, qui dans la première scène se désole comme Harpagon pour le vol de son petit trésor, invoque le diable, qui apparaît aussitôt. Il rend à Orgon sa bourse, lui révèle que c'est sa fille Isabelle qui l'a volée et en échange d'obéissance éternelle lui promet d'empêcher que les deux amoureux se parlent. Aussi les scènes suivantes montrent-elles une répétition mécanique du même gag: dès que les jeunes gens essaient de se parler, le diable fait irruption sur scène et enlève l'un d'eux dans les airs. Finalement il sera vaincu par une simple ruse: Valère s'étant déguisé en ermite, le diable craint une conversion d'Orgon et va le surveiller de près, laissant seuls les amoureux qui peuvent se dérober ensemble et courir se marier.

Le diable est donc ici un personnage de foire, inoffensif et bouffon, doué d'un certain nombre de pouvoirs magiques, mais totalement impuissant devant l'intelligence et l'amour des héros. Il est, certes, la principale attraction de la pièce, projetant son ombre qui croît et décroît, apparaît soudainement ou s'estompe selon les besoins de l'intrigue, mais plutôt qu'en Maître des Ténèbres il apparaît en créature du folklore populaire, à la fois malveillante et drôle, que personne ne prend trop au sérieux. Il est clair que ni Carmontelle ni son public ne croient au Diable comme puissance infernale. La fantasmagorie et les ombres s'inscrivent alors sous le signe des Lumières et de leur campagne de démystification des anciennes superstitions. Néanmoins, comme l'a montré Max Milner dans son magistral essai sur *Le Diable dans la littérature française de Cuzotte à Baudelaire*, c'est précisément la classification du diable parmi les superstitions surannées et obscurantistes prônée par les hommes des Lumières qui transforme le Malin en personnage littéraire à la mode: «une fois annexée au domaine de l'imaginaire, la représentation du diable va exercer une emprise et une séduction qu'elle ne pouvait pas avoir lorsqu'elle était l'objet d'une croyance et d'une crainte véritablement

religieuses»<sup>30</sup>. Avec légèreté et bonhomie, Carmontelle apporte sa contribution dans ce processus de fictionnalisation et d'annexion au répertoire littéraire du diable. Ses diables transformistes et prestidigitateurs, fourbes plus que méchants et grotesques plus que terrifiants, n'ont certes rien à voir avec les anges déchus chers aux poètes romantiques, mais auront en revanche des descendants parmi les avatars parodiques, facétieux et de plus en plus embourgeoisés du diable qui peuplent les vaudevilles du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>.

## 2.2. *Robert le diable*

Un diable ironique, farceur, rusé comme un valet de comédie et doublé d'un critique musical est précisément au centre du second proverbe pour ombres de Carmontelle, *Robert le diable, ou l'amant médecin*. Peu importe l'intrigue fort simple, où les diables aident Arlequin à conquérir la main de sa bien aimée Isabelle en faisant passer son rival pour un sot et un menteur et en guérissant la surdité du futur beau-père, subitement heureux de donner sa fille à un habile médecin. L'intérêt réside dans le traitement ludique et presque musical des diables, ici démultipliés: d'un côté un trio de bouffes, Asmodée, Belzebuth et Astarot, qui fonctionnent comme un chœur, répétant à tour de rôle à peu près la même réplique, déclinée trois fois avec des variantes minimales, et qui ont la fonction de terroriser le rival d'Arlequin; de l'autre Robert le diable, personnage principal et moteur de l'intrigue, qui sert d'adjutant à Arlequin depuis que celui-ci l'a délivré d'un mauvais sort. Sans rapport avec le personnage du même nom des légendes normandes, ni avec l'opéra de Meyerbeer, Scribe et Delavigne, ce diabolin nous transporte plutôt dans un monde de féerie ou d'opéra-comique. À la scène v, lorsqu'il fait son entrée, on se croirait en effet chez Offenbach: Robert fait irruption sous la forme d'un gros chat poursuivi par un chien, et quand Arlequin le sauve mettant son persécuteur en fuite, il se transforme en diable, et explique avoir été métamorphosé par Pluton, roi des enfers, en punition de ses péchés musicaux:

aA

155

30. M. Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, Paris, Corti, 2007, p. 158.

31. H. Rossi, *Le Diable dans le vaudeville au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris - Caen, Lettres modernes Minard, 2003.

ROBERT – J'ai été métamorphosé en chat pour avoir voulu rendre tous mes camarades gluckistes, et j'ai été condamné à miauler, jusqu'à ce qu'un animal plus fort que moi m'ait montré les dents, sans pouvoir me mordre; et voilà ce qui vient de m'arriver avec votre secours.

ARLEQUIN – Avec mon secours, à moi?

ROBERT – Sûrement. N'avez-vous pas empêché, tout à l'heure, ce gros dogue de me mordre?

ARLEQUIN – Sans doute, parce que j'ai craint qu'il ne fût enragé.

ROBERT – Il l'était aussi; c'est un piccinniste<sup>32</sup>.

Cette grotesque course-poursuite de basse-cour ne serait donc autre que la célèbre querelle des gluckistes et des piccinnistes, qui faisait fureur entre 1775 et 1779 non seulement dans les milieux musicaux, mais dans toute la bonne société parisienne, opposant les partisans de l'opéra bouffe à l'italienne, symbolisé par le nouveau directeur du Théâtre Italien Niccolò Piccinni, aux adeptes de la tragédie lyrique à la française, rangés derrière le drapeau du réformateur Christoph Willibald Gluck. Personne n'était censé rester neutre, la querelle faisait rage et prenait des proportions presque de dispute théologique, si bien que Louis-Sébastien Mercier a pu écrire: «en 1778, tout le monde était ou gluckiste ou lulliste ou ramiste ou piccinniste; ainsi que l'on était, il y a quarante ans, moliniste ou janséniste»<sup>33</sup>. Pour le plus grand amusement de son public mondain et certainement impliqué dans la querelle, Carmontelle renvoie ironiquement les deux partis dos à dos: les gluckistes? des chats qui miaulent! Les piccinnistes? des chiens enragés qui aboient! On sera même tenté de voir une touche de malice supplémentaire dans cette métamorphose quand on songe qu'elle reprend en l'inversant une accusation de Rousseau, qui dans sa *Lettre sur la musique française* (1753) pensait avoir démontré «que le chant français n'est qu'un aboiement continu, insupportable à toute oreille non prévenue», concluant «que les Français n'ont point de musique

32. Carmontelle, *Proverbes et comédies* cit., p. 353.

33. L.S. Mercier, *Tableaux de Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, p. 1434.

et n'en peuvent avoir; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux»<sup>34</sup>.

Ce proverbe parodique et irrévérencieux à plus d'un titre se clôt sur la maxime tout aussi décalée d'Arlequin, médecin malgré lui par le secours des diables: «Cela prouve que c'est par l'oreille que l'on parvient au cœur, ou que pour faire un bon mariage, il faut que le diable s'en mêle»<sup>35</sup>.

### 2.3. *Les Enfants désobéissants*

*Les Enfants désobéissants*, dernier des proverbes pour ombres, se rattache en revanche à la tradition du proverbe d'éducation pour la jeunesse, sous-genre à part entière très florissant depuis le xvii<sup>e</sup> siècle, quand Mme de Maintenon écrivit une série de quarante courts proverbes destinés à former les demoiselles de Saint-Cyr, et qui devait connaître une très longue fortune, en particulier grâce aux *Comédies et proverbes* de la Comtesse de Ségur, encore lus et régulièrement réédités jusqu'à nos jours. Du temps de Carmontelle, les dramaturges les plus en vue qui pratiquent ce type de proverbe sont Thomas Garnier, auteur de pièces fort édifiantes souvent publiées dans *Le Mercure de France* et parfois signées du pseudonyme de Mlle Raigner de Malfontaine, et Alexandre Moissy, dont le recueil pour la jeunesse *Les Jeux de la petite Thalie* porte le sous-titre programmatique de *petits drames dialogués sur des proverbes propres à former les mœurs des enfants et des jeunes personnes*<sup>36</sup>. Soucieux de former et moraliser ses lecteurs jusqu'à l'âge adulte, Moissy fera d'ailleurs suivre son premier recueil d'un second, *École dramatique de l'homme, suite des Jeux de la petite Thalie, âge viril, depuis 20 ans jusqu'à 50* (Paris, Lacombe, 1770).

Quant à Carmontelle lui-même, qui d'habitude ne cultive pas cette veine pédagogique, il propose ici un enseignement destiné certes aux enfants, mais plus encore à leurs parents. Le petit proverbe met en scène Nanette et Cadet, deux enfants extrêmement turbulents et désobéissants, qui n'ont qu'une réponse à tout ordre et toute demande de

34. J.-J. Rousseau, *Lettre sur la musique française*, in *Œuvres complètes V. Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1995, p. 328.

35. Carmontelle, *Proverbes et comédies* cit., p. 379.

36. A.-G. de Moissy, *Les Jeux de la petite Thalie, ou Nouveaux petits drames dialogués sur des proverbes propres à former les mœurs des enfants et des jeunes personnes, depuis l'âge de cinq ans jusqu'à vingt*, Paris, Bailly, 1764.

leurs parents: «Je ne veux pas, moi!». Exaspérés, les parents finissent par souhaiter que le diable les emporte. Le diable lui-même apparaît aussitôt. Il menace d'abord de s'exécuter, puis, fléchi par les prières de Georgette et Grand-Pierre, décide de leur laisser une dernière chance: si l'un des deux réussira à se faire obéir il leur laissera leurs enfants. Aussi bien le père que la mère échouent, ce qui donne lieu à un dénouement de Grand Guignol, à la fois fantasmagorique et moral, où le diable se mue en une sorte d'épouvantail ou de croquemitaine chargé de faire peur aux enfants pour les inciter à bien se tenir:

Le DIABLE – [...] je vais prendre vos enfans, puisqu'ils n'ont pas voulu se corriger ici; et je vais les faire fesser par tous les Diables.

(Il les prend avec sa fourche l'un après l'autre, les jette en l'air, les suit et les enfans crient)

GEORGETTE - Ah ! mon Dieu, mon Dieu, nos pauvres enfans!

GRAND-PIERRE - Nous avons peur de les chagriner en les corrigeant!

GEORGETTE - Et nous avons fait leur malheur.

GRAND-PIERRE - Cela prouve qu'il faut que qui aime bien châtie bien<sup>37</sup>.

aA

En résumé, ces trois proverbes pour ombres apparaissent comme un divertissement de société simple et naïf, offrant un émerveillement bon enfant aux plus jeunes ou aux adultes à la recherche de plaisirs régressifs. En même temps ils représentent une facette des recherches d'optique de Carmontelle, qui aurait même composé, selon Beuchot, un *Traité de Perspective* resté inédit et aujourd'hui perdu<sup>38</sup>.

On peut également observer qu'ils sont à la fois très ancrés dans leur époque, puisqu'ils exploitent la mode toute récente des «ombres chinoises» et qu'ils ironisent sur l'actualité musicale, et projetés vers l'avenir, tant par la présence du Diable, qui renvoie à la veine «gothique» du premier romantisme, que par le jeu d'ombres en mouvement projetées sur une toile, qu'on classera parmi les plus anciens ancêtres du cinéma.

37. Carmontelle, *Proverbes et comédies* cit., p. 394.

38. [A.J.Q. Beuchot Beuchot], *Carmontelle*, in *Biographie universelle* cit., p. 168.

### 3. *Les transparents: jeux d'ombres et de lumières*

Plus encore que les spectacles d'ombres chinoises, les transparents représentent une invention personnelle et révolutionnaire de Carmontelle, s'inscrivant parfaitement parmi ces spectacles d'optique qu'on classifie sous le nom de pré-cinéma. Laurence Chatel de Brancion a même titré *Le Cinéma au siècle des Lumières* le volume qu'elle a consacré à ces étonnantes réalisations<sup>39</sup>.

Les transparents constituent le point de rencontre synergique entre les talents de peintre de Carmontelle et son art d'homme de spectacle. Il s'agit d'une série de peintures de paysages réalisées sur des feuilles de papier très fin, peintes souvent sur les deux faces pour obtenir des effets de profondeur, collées ensemble de manière à former un long rouleau. Le dessin est continu, rythmé par les troncs des arbres au premier plan qui cachent la superposition des feuilles raboutées, et parcouru par une foule de petits personnages, dont le déroulement de la bande de papier donne l'impression de suivre les déplacements. Dans un *Mémoire sur les tableaux transparents du citoyen Carmontelle l'an III de la Liberté* (1794), manuscrit autographe aujourd'hui conservé à la bibliothèque de l'INHA, la fabrication et le fonctionnement des transparents sont expliqués par leur auteur en personne:

Ces tableaux sont peints sur une bande de papier de Chine ou de papier vélin de la hauteur d'environ 15 pouces et de la longueur de 80 à 180 pieds selon la quantité d'objets successifs qu'on veut représenter, et cette bande de papier est bordée par le haut et par le bas d'un galon noir qui l'empêche de se déchirer.

Pour que les objets peints sur cette bande de papier passent successivement, elle est montée sur deux rouleaux de bois renfermés dans une boîte noircie et placés à ses extrémités. Cette boîte a deux ouvertures d'environ 26 pouces où sont deux portes qui se relèvent pour laisser passer la lumière du jour au travers du papier peint. À l'axe de ces rouleaux on adapte une manivelle qui fait tourner un des rouleaux sur lequel se replie toute la bande de papier qui enveloppe l'autre rouleau qui, tournant aussi, fait passer successivement tous les objets peints sur ce papier. [...]

Pour peindre ces papiers transparents il faut les appuyer

39. L. Chatel de Brancion, *Le Cinéma au siècle des Lumières*, Saint-Rémy-en-L'Eau, Monelle Hayot, 2007.

avant de les mettre dans la boîte sur les carreaux d'une croisée pour voir l'effet des nuances des couleurs avec lesquelles on travaille<sup>40</sup>.

La couleur et la lumière jouent effectivement un rôle très important dans ces peintures, destinées, comme leur nom l'indique, à être éclairées par transparence, avec une source de lumière placée à quelque distance derrière le dispositif, dans un environnement plongé dans l'obscurité. Le jour, on disposait la boîte contenant le rouleau devant une fenêtre tendue de rideaux noirs. La nuit, il était paradoxalement plus difficile d'éclairer suffisamment les transparents sans pour autant éclairer la salle et les spectateurs: Carmontelle, dans son *Mémoire* fait état des grand frais soutenus pour créer un éclairage avec «de grandes poeles de feu» ou «des copeaux et de la paille qui brûlaient dans une tranchée faite derrière le transparent»<sup>41</sup>, à l'extérieur. Sur le rouleau, «les premières feuilles de papier étaient peintes en noir, protégeant la première peinture, mais aussi et surtout permettant un effet de «surgissement» magique des couleurs dans l'obscurité dans laquelle baignait le spectateur»<sup>42</sup>. Sur les feuilles elles-mêmes, les effets les plus divers se succèdent. Le transparent dit «Les Quatre Saisons», conservé au Domaine de Sceaux, le plus long qui nous soit parvenu, avec ses 119 feuilles de papier formant un rouleau de 42 mètres<sup>43</sup>, alterne les lumières et les couleurs des différentes saisons sur les champs, bosquets, jardins et châteaux de l'Ile-de-France, les effets de jour et les effets de nuit. Parmi ces derniers on citera notamment un nocturne pittoresque, avec clair de lune sur la Rotonde de

40. *Mémoire sur les tableaux transparents du citoyen Carmontelle*, An 3 de la Liberté (1794), INHA, autographes carton 8, fonds Doucet, <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/13018-memoire-sur-les-tableaux-transparents-du-citoyen/>. Dans le système de mesure d'Ancien Régime 1 pouce = 27,07 mm et 1 pied = 32,48 mm.

41. *Ibid.*

42. S. Varela, *La peinture animée: essai sur Émile Reynaud, 1844-1918: entre peinture et cinéma*, Paris, l'Harmattan, 2010, p. 46.

43. Carmontelle a peint en tout une douzaine de transparents. Certains sont aujourd'hui perdus, ou conservés de manière fragmentaire suite à des démembrements. Trois sont aujourd'hui conservés dans des collections publiques: outre *Les Saisons* de Sceaux, objet d'une exposition en 2008, un transparent de 12,60 m au Musée Condé de Chantilly et un de 3,77 m au Paul Getty Museum de Los Angeles, objet d'une exposition en 2006. Cfr. L. Chatel de Brancion, *Le Cinéma* cit., p.133.

l'Amour du domaine du Maréchal de Richelieu à Gennevilliers, et une saisissante scène d'incendie<sup>44</sup>.

En déroulant ses peintures, Carmontelle, comme un monstre de lanterne magique ou de ces boîtes d'optique appelées «*mondo nuovo*» ou zogroscope, racontait des histoires au fil du défilement des images et prêtait sa voix aux personnages qui les traversent, dans des dialogues improvisés.

La grande innovation par rapport aux lanternes magiques et aux vues d'optiques, est représentée par le défilement en continu des images devant le spectateur, véritable préfiguration du cinéma, qui introduit l'illusion du mouvement. Cette illusion est renforcée par les nombreux éléments dynamiques présents dans les peintures, en particulier par la déambulation des mêmes personnages et par la présence récurrente de leurs carrosses, qui entraînent le spectateur dans une véritable promenade virtuelle. Carmontelle aurait-il inventé le *travelling*, comme le suggère Laurence Chatel de Brancion?

#### 4. Postérité

Si les transparents en tant que tels n'ont pas fait des émules, à part, un siècle plus tard, «des jouets vendus à l'occasion des expositions universelles et permettant de les visiter fictivement»<sup>45</sup>, leur postérité dans le domaine des spectacles d'optique apparaît évidente.

On citera premièrement le Panorama, dont la vogue se développe au tournant du siècle, pendant les dernières années de la vie de Carmontelle, dès 1792 en Angleterre et dès 1799 en France, pour se prolonger pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Dans ce cas aussi les spectateurs, plongés dans la pénombre, découvrent un paysage peint sur une grande toile, d'une centaine de mètres environ, éclairé par une source de lumière cachée, qui peut varier pour produire des effets de changement d'heure ou de temps. Seulement, dans les Panoramas la toile est fixe, déployée en cercle autour du spectateur et éclairée par une lucarne au plafond. Le dispo-

44. Voir G. Lagardère - G. Rousset-Charny (éds.), *Les Quatre Saisons de Carmontelle: divertissements et illusions au siècle des Lumières*, Sceaux, Musée de l'Île de France, 2008, pp. 95-98.

45. C. Lamboley, *Petite histoire des panoramas, ou la fascination de l'illusion*, Académie des sciences et lettres de Montpellier, 2007, publication en ligne: [http://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie\\_edition/fichiers\\_conf/Lamboley2007.pdf](http://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie_edition/fichiers_conf/Lamboley2007.pdf)



sitif restitue la sensation enveloppante d'être immergé dans une scène ou un paysage, le mouvement en moins.

Quant au mouvement, et surtout au mouvement en continu, par défilement, il est rarissime dans les spectacles d'optique avant l'invention du cinéma, et mérite donc qu'on y insiste. Bien sûr Carmontelle manque des connaissances techniques et scientifiques nécessaires pour rendre la fluidité des mouvements, comme ce sera le cas dans le *théâtre optique* d'Emile Reynaud (1892). Cependant il a compris et mis à profit l'immense pouvoir de fascination d'une image lumineuse du monde défilant dans le noir devant des spectateurs immobiles et concentrés, avec accompagnement de bruits et de dialogues et donnant l'illusion du mouvement dans le temps et dans l'espace.

Du côté du théâtre d'ombres, dont le succès comme divertissement pour les enfants ne s'est jamais démenti, on citera sa résurgence comme spectacle tout à fait adulte et même d'avant-garde dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, justement au moment où s'intensifient les expériences mettant à l'honneur les jeux d'optiques, qui conduiront à la naissance du cinématographe (1892). Pendant les années 1880, notamment, le théâtre d'ombres est l'attraction phare du célèbre cabaret du Chat Noir, avec ses spectacles conçus par Rodolphe Salis et Henri Rivière avec des silhouettes en zinc.

Enfin et surtout, la principale postérité théâtrale de Carmontelle est représentée par le proverbe dramatique, dont il est considéré le père spirituel et la référence incontournable par tous les dramaturges du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est d'abord le modèle de Théodore Leclercq, principal fournisseur de proverbes pour les théâtres de société sous la Restauration, qui reprend et perfectionne l'art de peintre de la société mis au point par son prédécesseur. Les contemporains, à commencer par Sainte-Beuve, ont salué chez lui aussi le naturel, la verve, et le talent pour croquer des portraits réussis et des scènes de la vie quotidienne. Quant à Musset, qui a véritablement réinventé le genre, lui a conféré ses lettres de noblesse et lui a ouvert les portes des grands théâtres du répertoire, déterminant une extraordinaire vague d'engouement pour le proverbe sous le Second Empire, il n'a jamais fait mystère de sa dette envers Carmontelle. Et si dans ses œuvres majeures l'inspiration reste très légère et générale, se réduisant essentiellement au choix du genre et à une esthétique du naturel

et du vrai dans les dialogues, dans ses proverbes tardifs, écrits directement pour la représentation, il ne recule pas devant l'emprunt, comme pour *L'Ane et le ruisseau*, dont une partie du scénario est tirée de *L'Amant malgré lui* de Carmontelle, ou même devant le quasi-plagiat de *On ne saurait penser à tout*, dont le sujet et certains passages sont tirés, parfois mot à mot, du *Distrain*, avec quelques détails provenant de *L'Après-dînée*, pour faire bonne mesure. On pourra dire qu'en retour les proverbes de l'enfant du siècle ont sans doute beaucoup œuvré pour la postérité de Carmontelle, incitant des auteurs en mal d'inspiration, quelques hommes de théâtre, et plus récemment quelques chercheurs à revenir sur l'œuvre de l'infatigable «amuseur».

## Proserpina, la regina delle tenebre. Da Ovidio a Goethe

Elena Agazzi

Consultando il *Gründliches mythologisches Lexikon* (1770) di Benjamin Hederich<sup>1</sup>, dal quale Goethe attinse ampie informazioni per i suoi studi sulle antichità classiche, si trova, in riferimento a *Proserpina* (per i greci *Persefone*) il rimando all'etimo «proserpere», riferito all'emergere dalla terra del grano maturo, oltre che l'indicazione di altri nomi con cui essa è nota nell'antichità: Libera, Ecate, ma anche «Giunone dell'Oltretomba». È quest'ultima definizione che ci interessa, complice alcune varianti del mito relative all'incesto, di cui parlano gli autori antichi, per affrontare il tema della colpa e della pena, giacché Proserpina viene costretta a regnare nell'Oltretomba a fianco di Plutone, dopo essere stata da lui rapita. Il tema dell'ingiusta condanna è infatti cardinale, come si vedrà più avanti, per comprendere come Goethe

1. B. Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Leipzig, Gleditsch, 1770 (rist., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996). Il titolo originale dell'opera è molto esteso e fa riferimento all'intreccio di mito (*fabelhafte Geschichte*) e storia (*eigentliche Geschichte*) degli antichi popoli – romano, greco e egizio –, con l'aggiunta di descrizioni dei soggetti mitologici, tanto da un punto di vista fisico che morale, a uso di discenti e di studiosi delle arti e delle scienze naturali.

volgerà la storia mitologica della «regina delle tenebre» in un significativo modello etico. La sua necessaria rinuncia all'effimero e la finale volontà di riappropriarsi del «Fato», che ha predeterminato il suo percorso, traducendolo in un destino che è anche in parte un risarcimento per il torto subito, fa di lei un costante punto di riferimento nei progetti culturali di Goethe.

Al verso 915 della *Teogonia* di Esiodo si dice che Cerere sarebbe stata sorella di Giove e quindi Proserpina, come ricorda anche Hederich<sup>2</sup>, sarebbe potuta essere figlia di un rapporto incestuoso, ma dallo studioso tedesco è contemplata anche la versione di Nonno di Panopoli (v sec. d.C.), che nelle sue *Dionisiache* (Libro VI, v. 157) riconosce in Bacco (o Zagreo) il figlio dell'illecito accoppiamento tra Giove e Proserpina<sup>3</sup>. La tradizione vuole che la sua purezza fosse già stata messa a serio repentaglio dal desiderio di Marte e Apollo di possederla, ma anche dalle mire dello stesso Giove, suo padre, che assunse l'aspetto di un drago (o di un serpente) per insidiarla. Costui concesse infine a Plutone (Ade), suo fratello, di rapire la giovane e di trascinarla con sé negli inferi, per farne la regina del mondo delle tenebre.

Proserpina compare nel v e nel x libro delle *Metamorfosi* di Ovidio<sup>4</sup> (oltre che nel vi libro dei suoi *Fasti*).

Come racconta Ovidio, non lontano dalle mura di Enna (v, v. 385) Proserpina gioca nel bosco e raccoglie fiori, mentre la primavera è al culmine del suo splendore. Dite (Plutone), figlio di Saturno, la vede e fulmineo la rapisce, dopo essersene invaghito. A nulla vale la resistenza della ninfa Ciane, che denuncia la violenza di Dite, ingiungendogli di lasciare libera la fanciulla. Dite incita i cavalli con ancor maggiore veemenza e si precipita con tutto il carro e con la sua preda nel cratere che si è dischiuso ai loro piedi (v, v. 424). Il dolore di Ciane, che dipende anche dal fatto che sia stata violata la sua fonte, è descritto in modo incomparabile, come se si trattasse di una fusione del corpo con le acque a lei sacre:

2. *Ivi*, p. 2100.

3. Ancora G. Zucchi, nel *Discorso sopra li Dei de' Gentili e loro Imprese* (1602) menziona questa tra una delle ipotesi, anche se non le tributa molto credito. Cfr. B. Hederich, *Gründliches mythologisches cit.*, p. 2101.

4. Per l'opera di Ovidio si fa riferimento all'edizione Ovidio, *Le Metamorfosi*, introd. di G. Rosati, trad. di G. Faranda Villa (con testo latino a fronte), 2 voll., Milano, Rizzoli, Bur, 1995<sup>2</sup>.

«Era visibile il rammollirsi delle sue membra, il flettersi delle ossa, il fiaccarsi delle unghie. Le prime a mutarsi in liquido furono le parti più fini e leggere: i capelli cerulei, le dita, le mani e i piedi; il loro passaggio allo stato liquido fu facile. Poi le spalle, la schiena, i fianchi, il petto persero consistenza e scivolarono via in rivoli sottili. Infine l'acqua prese il posto del sangue vivo nelle vene svigorite e non restò più nulla che si potesse stringere tra le mani» (v, vv. 429-437). Cerere, colta dal panico, si aggira in tutti gli angoli della terra e del mare, tenendo tra le mani due pini a mo' di fiaccole che si è accesa al fuoco dell'Etna. Riconosce, infine, sull'increspatura dell'acqua la cintura di Proserpina che Ciane ha fatto riaffiorare, non potendo in altro modo comunicare il rapimento della ragazza alla madre affranta. Cerere, allora, si infuria con la Sicilia che, ingrata, le ha rapito la figlia. Quella terra viene funestata dalla sua vendetta con l'uccisione dei contadini e del bestiame e con la carestia. Aretusa cerca di fermare la sua ira. Dice di aver visto Proserpina nei gorghi dello Stige e di aver constatato che è divenuta regina, anche se triste ed impaurita. Giove, a questo punto, raggiunto dalle suppliche di Cerere, ricorda che Dite è suo fratello e che la condizione che hanno posto le Parche è che Proserpina non abbia toccato cibo nel mondo delle tenebre; ma Proserpina, purtroppo, ha già mangiato alcuni chicchi di melagrana. Giove dispone allora che Proserpina possa trascorrere sei mesi all'anno sotto terra e sei mesi alla luce del sole, per compiacere tanto il fratello, quanto la sorella Cerere.

Il monodramma che Goethe dedicò a Proserpina fu composto in prosa verso la fine del 1777, se non addirittura nel gennaio del 1778, a breve distanza dalla rappresentazione dell'opera farsesca, *Triumph der Empfindsamkeit* (Il trionfo della sensibilità)<sup>5</sup>, in cui fu inglobato, e fu introdotto da una didascalia con la descrizione di una «öde felsigte Gegend» (brulla regione rocciosa) e di una «Höhle im Grund» (cratere nel terreno), laddove si fa anche riferimento a un albero di melograno<sup>6</sup>.

5. Per la versione in prosa della Proserpina cfr. *Proserpina. Ein Monodrama*, in J.W. Goethe, *Dramen 1776-1790*, unter Mitarbeit von P. Huber, hrsg. von D. Borchmeyer, Frankfurt am Main, DKV, 1998, pp. 63-68; per la versione in versi, inserita nel *Triumph der Empfindsamkeit*, ivi, pp. 98-106.

6. G. Sampaolo ricostruisce in sintesi la vicenda che riguardò la relazione di que-

La scena si apre con esclamazioni della fanciulla, che lamenta la propria infelicità parlando di sé in terza persona. Ricostruisce poi, una serie di momenti felici in cui raccoglieva i fiori e poteva vagheggiare il suo amore. Ma Amore si è volto contro di lei, dopo aver moltiplicato le fiamme degli inferi con quelle con cui ha incitato Plutone all'atto scellerato (vv. 43-44). Proserpina si interroga sul nuovo suo nuovo stato: «Regina? / Davanti alla quale solo le ombre si inchinano» (vv. 48-49).

La fanciulla dichiara le proprie pene e vorrebbe ricongiungersi con le ninfe, sue compagne di giochi. Si chiede perché proprio lei sia stata scelta per quel destino crudele, ma intanto si preoccupa anche che la madre riesca a sottrarla alla sorte che l'ha travolta. Spera che la madre guardi giù, verso di lei, nelle tenebre, rischiarandole con le sue fiaccole, per individuare colui il quale ha gettato nel disonore la stirpe di Giove («Qua le fiaccole!», v. 122).

Siamo così già a metà del monodramma, dopo che tutta la presa di coscienza dell'orrida dimora degli inferi è passata attraverso lo sguardo. Insistendo frequentemente sullo sguardo di Proserpina, il cui rimpianto non può che indugiare, attraverso la lente di una recente memoria, sui bei lidi del mondo solare che le ha dato i natali, Goethe sottolinea l'equivalenza tra lo smarrimento (la *Leere* – il “vuoto”) e la cecità di colei la quale si aggira nel buio dell'Oltretomba.

aA

167

sto *play in the play*, come lo definisce, con il *Triumph der Empfindsamkeit*, e sottolinea che questa figura mitologica accompagnò la carriera di Goethe dalla giovinezza agli ultimi anni di vita: «Proserpina/Persefone torna in sempre nuove trasformazioni nell'opera di Goethe, dalla giovinezza fino agli ultimi anni. Il risultato più vistoso del suo rapporto creativo con questa figura è il monodramma Proserpina, stupenda esplosione lirico-drammatica in cui permane incandescente la visceralità emotiva dello *Sturm und Drang* [...] Messo in scena come *play in the play* all'interno della commedia *Der Triumph der Empfindsamkeit* (Il trionfo della sentimentalità, 1778), *Proserpina* ebbe però vita indipendente da quel “capriccio drammatico” (così il sottotitolo), conoscendo ristampe separate e versioni musicali che testimoniano il valore autonomo attribuito da Goethe a questa sua creazione. Nella vecchiaia, egli deplora del resto l'inserimento del monodramma nella commedia satirica come un'azione “empia” che aveva “annientato l'effetto” del breve testo tragico»; G. Sampaolo, *Critica del moderno, linguaggi dell'antico. Goethe e le Affinità elettive*, Roma, Carocci, 1999, p. 95. Per la dichiarazione di Goethe sull'“azione empia”, cfr. *Tag-und Jahreshefte, bis 1780, 1822-1829* (ivi, X, p. 431). Sampaolo richiama anche alle informazioni sulle pubblicazioni separate di Proserpina autorizzate da Goethe e sulle versioni operistiche riferite in J.W. Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, a cura di F. Apel et al., Frankfurt am Main, DKV, 1985-1999 (Frankfurter Ausgabe), I, v, pp. 948-952.

Rispetto alla descrizione di Ovidio, dunque, la scena è già spostata su quanto accade dopo il ratto della fanciulla, quando ormai sembra impossibile rovesciare l'attuale condizione. Proserpina comprende che tra sé e il padre Giove si è prodotta una frattura incolmabile, giacché il padre degli dei, che tutto vede, avrebbe dovuto impedire lo scellerato gesto del fratello. Il ricordo di sé bambina, nelle braccia di Giove, introduce al tema dell'abbraccio, che da benevolo muta la propria cifra in negativo, quando Proserpina percepisce il gelido artiglio delle Parche, che cercano di ghermirla.

Le Parche sono decisive per il destino di Proserpina, commossa di fronte a un fiore che, stento ed avvizzito, è ancora vivo; esse ordiscono la loro trama, facendo in modo che la fanciulla cerchi consolazione assaggiando il frutto della melagrana. Troppo tardi si rende conto di essersi perduta: «Quale è stato il mio misfatto, / che ho provato piacere? / Ah, perché mi causa / il primo piacere qui, anche sofferenza? / Cos'è, cos'è? – » (vv. 204-208).

Tutto il paesaggio si stringe intorno alla fanciulla, come a farla per sempre sua, mentre le Parche, invisibili, si rallegrano per l'errore di Proserpina e si inchinano alla nuova regina: «Sei nostra! / Così è stabilito dal tuo progenitore: / Diggiuna, dovresti ritornare; / e il morso della mela[grana] ti fa nostra! / Regina, noi ti onoriamo!» (vv. 217-221). Dominata dal Fato, Proserpina lancia un'ultima disperata implorazione all'indirizzo del padre. Ma il disgusto verso le Parche fa tramutare il suo affanno in odio nei confronti di queste figure che reggono i fili della sua esistenza e che, sebbene siano sudente, la sovrastano completamente. Il legame con lei è nutrito solo dalla sua rabbia, che può essere letta come rancore, ma anche, più mitemente, come disperazione per la propria sorte: «Oh, se solo il Tartaro non fosse già la vostra dimora, / così che io potessi condannarvi a dimorare laggiù! / Oh, se solo il Cocito non fosse il vostro bagno eterno, sì da poter avere per voi / ancora fiamme in serbo! / Io regina / e non posso distruggervi! / In un odio eterno sono a voi legata! / Attingete acqua, Danaidi! / Filate, Parche! Imperversate nell'ira, Furie! / In un misero destino, eternamente uguale a se stesso, / Domino voi / e per questo sono più sfortunata di tutte voi (vv. 235-242)».

Il motivo del detestabile abbraccio con le fatali creature trova il proprio culmine nella prospettiva che Proserpina

si prefigura con ribrezzo, cioè di essere presto stretta dalle braccia di Plutone. La fanciulla si ribella infine alla menzogna con cui un atto di violenza viene perpetrato in nome dell'amore: «Richiama dalle notti dello Stige i tormenti! / Essi rispondono a un tuo cenno, / non il mio amore. / Come ti odio, / abominio e marito, / oh, Plutone! Plutone! / Assegnami il destino dei tuoi dannati! / Non chiamarlo amore!- / Con questi miseri gettami / nella pena che distrugge! (vv. 261-270)».

### 1. *Le ragioni del monodramma goethiano*

Secondo quanto è stato possibile ricostruire da parte della critica, Goethe era stato incaricato da Wieland di comporre un testo per onorare la scomparsa della nipote del compositore Christoph Willibald Gluck, colpita dal vaiolo nel 1776; dunque, questo testo rappresenterebbe una sorta di epigrafe funebre scolpita in versi per la scomparsa, anche se gli studi di settore hanno, nel corso del tempo, rivisto questa versione dei fatti e hanno piuttosto formulato l'ipotesi che il melologo, come forse è più opportuno definirlo<sup>7</sup>, sia scaturito dall'elaborazione personale del dolore di Goethe per la perdita della sorella Cornelia, avvenuta nel giugno del 1777 a causa del vaiolo<sup>8</sup>. L'“epitaffio drammaturgico” fu perfezionato molti anni dopo, nel 1815 e, contemporaneamente, la figura di questa creatura della notte comparve con il nome di Persefone sulla carta nel *Faust Zweyter Theil* (nella scena intitolata *Am untern Peneios* – Lungo il Peneio inferiore), assumendo il ruolo di mediatrice tra la vita e la morte e defi-

7. Così definisce G. Pulvirenti il testo goethiano nella sua traduzione italiana: J.W. Goethe, *Un melologo dall'Ade*, a cura di G. Pulvirenti, Vicenza, Accademia Olimpica, 1999. Una fonte importante per comprendere il transito del genere da “monodramma” a “melodramma” è lo studio di U. Küster, *Das Melodrama: zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Lang, 1994. La Küster spiega che «in relazione all'impostazione di un testo melodrammatico bisogna distinguere se esso sia stato concepito fin da principio come libretto per un'elaborazione melodrammatica o se solo in seguito sia stata realizzata una versione musicata di un testo poetico, originariamente autonomo. Il primo caso concerne quasi sempre i melodrammi destinati alla recitazione, il secondo i melodrammi da concerto» (p. 2). La stagione del puro monodramma è relativamente breve, mentre il melodramma gode di un ampio sviluppo nel contesto italiano nel XIX secolo.

8. Cfr. E. Redslob, *Goethes Monodrama “Proserpina” als Totenklage für seine Schwester*, «Goethe-Jahrbuch», VIII, 1943, pp. 252-269; II ed. in Id., *Schicksal und Dichtung: Goethe-Aufsätze*, Berlin, De Gruyter, 1985, pp. 75-104 (ed. qui utilizzata), p. 88 sgg.



nendo le condizioni in base alle quali Faust poteva rivedere Elena nell'Ade<sup>9</sup>. Il senso di questo patto è rivolto contro la legge della vita, eludendo la necessità della morte e favorisce l'ingresso in un mondo del mito in cui la natura non esercita alcuna influenza. Elena può comunque arrogarsi il diritto di svincolarsi dai lacci del tempo, mentre Faust è condannato per il resto della sua esistenza a rimanere prigioniero del Medioevo.

Goethe preferì modellare intorno a una figura pagana l'omaggio in versi dedicato all'eterno commiato dal mondo, facendola scivolare nel Tartaro, invece di proiettare l'immagine della defunta, fosse essa la figlia di Gluck o la sorella Cornelia, nell'Elisio dell'eterna pacificazione. Certo è che, con il mancato intervento di un *deus ex machina* a compensare la condanna della fanciulla alle tenebre perenni, Goethe sanzionava a teatro anche la fine della cultura allegorica barocca e la sottrazione della figura mitologica alla sfera dei privilegi riservati alle creature semidivine. Il genere del monodramma insisteva spesso sulla colpa rimuginata dal soggetto, mentre dal monologo interiore di *Proserpina* ci viene mostrata l'angoscia di una vittima, di una figura femminile indifesa di fronte a un disegno a lei ignoto.

Data la struttura del monodramma, non sembrerebbe che la *Proserpina* sia nata come un testo progettato per la scena, ma come un'opera declamatoria o un "monologo del lamento"; inoltre, il testo in prosa non pare doversi giovare necessariamente di un accompagnamento musicale<sup>10</sup>. Per Goethe questo aspetto divenne tuttavia sempre più urgente,

9. Su questo tema cfr. tra l'altro C. Jamme, "Alter Tage fabelhaft Gebild". *Goethes Mythenbasterei im Faust II*, in J.K. Brown - M. Lee - Th.P. Saine (a cura di), *Interpreting Goethes's "Faust" Today*, X, Columbia University Press, pp. 207-218 e J. Schmidt, *Helena im "Faust ii": Die geschichtliche Vermittlung antiker Kultur in der Neuzeit und die Konzeption des Klassisch-Schönen*, in B.Witte - M. Ponzzi, *Goethes Rückblick auf die Antike. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums Rom 1998*, Berlin, Erich Schmidt, 1999, pp. 161-175 (trad. it. *Elena nel Faust II: la mediazione storica della cultura antica nell'era moderna e la concezione del bello classico*, in: *Goethe e l'antico*, Roma, Lithos, 2005, pp. 176-191).

10. Lo studio più recente dedicato alla Proserpina goethiana è quello di Theo Buck, *Goethes Monodrama «Proserpina»*, che ripercorre tutte le tappe della trasformazione del testo dal 1777 al 1815, sottolineando in generale le minime variazioni da una versione all'altra, ma ponendo un particolare accento sul v. 271 della versione del 1786, ancora integrata nel *Triumph der Empfängsamkeit*, che chiude il testo non con il lamento di Proserpina, bensì con il coro delle Parche trionfanti: esso definirebbe una svolta decisiva nell'intenzione di Goethe;

cioè fin dal 1786, quando trasformò il testo in versi liberi, ma specialmente a partire dal 1815, pensando di creare con esso una sorta di *Gesamtkunstwerk*<sup>11</sup>. Nel frattempo, una rappresentazione della *Proserpina* come dramma autonomo era già stata realizzata il 10 giugno del 1779 negli spazi teatrali del castello di Ettersburg e Siegmund von Seckendorff aveva composto la musica, mentre Corona Schröter aveva interpretato Proserpina.

L'anima, secondo i criteri adottati da Rousseau per il monodramma mitologico sulla scorta del suo *Pygmalion* (1770) doveva potersi esprimere a tutto tondo, facendo a meno degli apparati drammaturgici convenzionali. La mancanza di un'azione esterna – le informazioni in materia mitologica erano affidate alle nozioni degli spettatori anche per esigenze di brevità dell'opera – concentrava l'attenzione su una singola persona e sulla sua caratterizzazione dal punto di vista emozionale. Nella *Proserpina* goethiana la ricezione del mito e il simbolismo poetico si intrecciano allo scopo di sottolineare il fattore evenemenziale.

aA

I maggiori interrogativi che concernono l'ideazione di questo lamento funebre sorgono dal contrasto stridente che il tono del monodramma produce in relazione alla sua collocazione come opera in versi alla fine del IV atto della farsa intitolata *Triumph der Empfindsamkeit*, considerando che il testo in prosa era già stato pubblicato in edizione separata nel gennaio del 1778 e poi nel febbraio del 1778 nel «Teutscher Merkur» di Wieland. L'occasione ufficiale per la rappresentazione del *Trionfo* fu il compleanno della duchessa Luise von Sachsen-Weimar il 31 gennaio 1778. Bisogna intanto tener conto del fatto che Goethe svolgeva a quel tempo un importante ruolo di consulenza nel teatro granducale, prodromo al suo successivo incarico di direttore (1791-1817) e che doveva pertanto cercare dei ruoli di spicco per alcuni attori al servizio dell'arciduca; tra questi, Corona Schröter, che impersonò Mandanane/Proserpi-

171

T. Buck, *Goethes Monodrama «Proserpina». Eine Gesamtdeutung*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 2012.

11. Una delle interpretazioni più orientate a discutere il tema delle arti «sorelle» (poesia, musica, pittura, scultura) in relazione alla Proserpina è quella di Christoph Jamme: C. Jamme, *Proserpina in: Goethe e i miti greci*, a cura di M. Cometa, «Nuove Effemeridi», XIII (2000/IV), n. 52, pp. 30-37.

na, in quanto nel *Trionfo* era previsto che fosse la regina Mandanane ad assumere anche il ruolo della regina delle tenebre, recitandone il monologo interiore. In occasione dello scorporo successivo del melologo dalla farsa, venne ovviamente rimossa anche la didascalia di scena che Goethe aveva aggiunto dopo il coro delle Parche, riferendosi all'approssimarsi del re Andrason (nel ruolo di Plutone) a Mandanane, quando costei si indirizza a lui definendolo «abominio e marito». Così recitava la didascalia di scena: *Andrason compare alle parole abominio e marito ecc... Mandanane lo apostrofa in questo modo e fugge da lui, inorridita. Egli resta sconcertato, si guarda attorno e la insegue pieno di stupore*<sup>12</sup>.

Il quarto atto, che chiama in scena la figura, si svolge nel castello di Andrason, marito di Mandanane, che con lei vive in un luogo spoglio e roccioso; il castello è poi dotato di un antro sotterraneo. Mandanane è disperatamente amata da Oronaro, un principe dal carattere ipersensibile che conserva in un baule una bambola di pezza con le fattezze della regina, creata per lui a grandezza naturale. La parodia del carattere sentimentale non è solo da ricondursi alla personalità lunare e trasognata di Oronaro, ma anche alla caratteristica della bambola, imbottita di romanzi sentimentali, tra cui spiccano la *Nouvelle Héloïse* di Rousseau e il *Werther* dello stesso Goethe, posizionato proprio nel fondoschiena della bambola. I dialoghi hanno il sapore di *nonsense*, mentre la danza pantomimica e il monodramma sono oggetto del discorso dei personaggi, che in questo suggeriscono un approccio sarcastico dell'autore rispetto al gusto estetico diffuso nelle corti tedesche. La psicologia dei personaggi si adatta alla fissità del genere del monodramma sentimentale, che da forma e genere della proposta scenica diviene, così, anche argomento di conversazione. Il vuoto argomentare sulle tendenze cui si indirizzava il gusto del tempo doveva suscitare nel pubblico una reazione di autocritica, nel momento stesso in cui l'azione scenica, dominata da una languida *acedia*, produceva ad un tempo ilarità e sconcerto.

## 2. *La metamorfosi del monodramma. Goethe e la nuova edizione della Proserpina*

Grazie ad uno scritto di Goethe del 1815<sup>13</sup>, in cui il poeta tornò a riflettere sulla sua creazione mitologica, acquisiamo importanti elementi per comprendere il portato epocale dell'intenzione sottesa all'opera, che a questo punto superava i confini della parodia dei costumi e si allargava ad una prospettiva storica, influenzata dalle lacerazioni prodotte dalle guerre napoleoniche e dalle scarse certezze per il futuro tedesco. In questo clima drammatico è centrale la scelta di Goethe di creare un'ambientazione in cui edifici, fortezze, acquedotti sono ridotti in stato di rovine, così che la natura è ritornata ad appropriarsi dei suoi spazi, ricoprendo tutto di verde. Il poeta giustificò così la desolata ambientazione proposta per l'edizione della *Proserpina* del 1815: «[L'intenzione è quella di] ricordare che l'Orco degli antichi era caratterizzato segnatamente dal fatto che i defunti si affaticavano invano, e perciò sarebbe quanto mai appropriato mostrare alle ombre degli eroi, dei dominatori e dei popoli, attraverso la decadenza delle loro opere più grandi, l'inutilità degli sforzi umani con cui essi, simili alle Danaidi, cercano daccapo di ricostruire ciò che ogni volta si disperdeva loro tra le mani»<sup>14</sup>.

Vale la pena di sostare, dunque, sulla nuova concezione del testo per la scena, ormai svincolato dalla farsa in cui Goethe aveva riconosciuto di averlo ingiustamente imprigionato e contaminato con un genere incompatibile<sup>15</sup>, per sottolineare come il poeta avesse raccolto produttivamente la proposta del direttore musicale Carl Eberwein di convogliare ogni possibile forma di espressione artistica nell'opera. Goethe parla di «rappresentazione rinnovata» ed elenca i sei fattori su cui vale la pena di puntare per ottenere l'effetto desiderato: 1) decorazione, 2) recitazione e declamazione, 3) movimento del corpo, 4) abbigliamento, 5) musica – questa

13. J.W. Goethe, *Proserpina. Melodram von Goethe*, in: *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar, Böhlau, 1887-1914, reprint München, DTV, 1987 (Weimarer Ausgabe), XL, pp. 106-118.

14. *Ivi*, p. 109.

15. Sul successivo ramarico di Goethe circa la contaminazione tra il monodramma e la farsa si sofferma tra gli altri E. A. Blackall in *Goethe's Proserpina in Context: The Two Faces of Empfindsamkeit*, in D. James - S. Ranawake (a cura di), *Patterns of Change: German Drama and the European Tradition. Essays in Honour of Ronald Peacock*, New York et al, Lang., 1990, pp. 45-58 cit., p. 46.

rivolta a tre funzionalità diverse e complementari, cioè a) accompagnare la declamazione, b) sollecitare movimenti di natura pittorica, c) introdurre in scena in modo melodico il coro – 6) un *tableau vivant* che concluda e completi l'azione<sup>16</sup>. Goethe, versato nella conoscenza di molte arti, fu, oltre che poeta e studioso di scienze naturali, un dilettante nella pittura di paesaggio (sono noti i suoi acquarelli e disegni, realizzati durante il viaggio in Italia tra il 1786 e il 1788). Perciò immaginò, mentre discuteva aspetti della decorazione della scena, di potersi avvalere dell'opera di artisti che si ispirassero per i fondali a Nicolas Poussin, insistendo sul gusto del "rovinismo", o di combinare felicemente l'esperienza di arredatori di giardini e architetti – un'arte in cui primeggiarono Karl Friedrich Schinkel e Peter Ludwig Lütke – per creare lo sfondo della brevissima nona sequenza della *Proserpina*, in cui la fanciulla trova la pianta di melograno e assaggia alcuni chicchi del frutto. Nel commento vengono citati anche un artista di Stoccarda meno noto, Karl Ludwig Kaaz, come esperto di arredi scenici per il teatro, e Franz Kobell, incline a dipingere paesaggi aspri e tetri.

Se Goethe si sofferma in un primo momento solo per inciso sulla recitazione e sulla declamazione, nonché sul movimento del corpo, per tornare a parlarne più avanti, dà invece subito rilievo all'abbigliamento. Per la rappresentazione del 1815 aveva, infatti, previsto che Proserpina vestisse, per poi spogliarsene e rivestirsene ancora, i panni regali, lasciando così emergere a tratti l'innocenza della fanciulla in veste di ninfa, quale era stata nella fase più felice della sua esistenza. Goethe vede così la possibilità di evocare la scissione tra un passato che ormai è solo ricordo e un presente che è già condanna per l'eternità. Subito dopo, si rivolge completamente al problema della musica, che a suo avviso non deve essere solo accompagnamento di fondo, ma risultare invece perfettamente integrata nell'intreccio di azione pantomimica (*der mimisch-tanzartige Theil*) e poetico-retorica (*der poetisch-rhetorische Theil*). Proprio queste indicazioni fornite per l'attrice

aA

16. Cfr. K.G. Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, Stockholm, Almqvist & Wiksel, 1967 e E. Agazzi, *Monodrammi, Attitudes e Tableaux vivants. L'intreccio tra arti figurative e drammaturgia*, in Id., *Il corpo conteso. Rito e gestualità nella Germania del Settecento*, Milano, Jaca Book, 2000, cap. v, pp. 153-214.

che recita la parte di Proserpina (nel 1815 Amalie Wolff), la quale deve indugiare a lungo sulla coordinazione tra voce, mimica del volto, gesto e movimento del corpo, sottolineano le continue variazioni emotive nella sfera intima del personaggio, che deve prepararsi a una decisiva metamorfosi finale, dettata, a quanto osserva opportunamente Theo Buck, da quell'ultimo verso aggiunto nella nuova versione, «Nostra! Nostra! Somma regina!» (v. 271), recitato dal coro delle Parche. Questo verso farebbe crollare, a suo avviso, ogni ipotesi circa la rassegnazione della figlia di Giove, ingiustamente tradita dalle cospirazioni olimpiche, e alluderebbe alla sua assunzione di responsabilità – anche se non in seguito a una libera scelta – come sovrana di un mondo di cui, in futuro, potrà dettare le condizioni al fianco del consorte Plutone. Buck si spinge oltre e parla di *weibliche Selbstbestimmung* (autodeterminazione femminile).

La sua tesi può essere effettivamente corroborata dal fatto che Proserpina, come si è detto, assume il ruolo di controparte del patto per favorire l'incontro tra Faust e Elena, al quale ci si riferisce nel *Faust parte seconda*, ma anche dall'indicazione di Goethe, al punto 6 del testo del suo commento circa la realizzazione scenica, di far calare il sipario prima dell'ultima invocazione delle Parche e di farlo sollevare poi, mostrando Proserpina seduta sul trono accanto a Plutone, nella più assoluta immobilità di un *tableau vivant*: «Nel momento infatti in cui Proserpina riconosce nell'ossequio delle Parche il suo inesorabile destino e, intuendo l'avvicinarsi del consorte, esplose in imprecazioni accompagnandole con gesti d'ira, si dischiude allo sguardo il fondale della scena nel quale si scorge il mondo delle tenebre, così che tutta la scena si fissa in un quadro immoto e lei stessa, irrigidendosi, *entra a farne parte*»<sup>17</sup>.

Si è visto dunque come Goethe abbia evocato la pittura, la scultura, la musica, l'architettura e l'arte recitativa sia in relazione al movimento del corpo, sia in relazione alla parola, per concentrare tutto in ciò che lui chiama “una tragedia di breve respiro” (*eine kurzgefaßte Tragödie*). Da monodramma, la *Proserpina* è dunque mutata in melodramma o, meglio, in melologo e da testo-ponte tra una scena e l'altra della farsa

sentimentale si è trasformata in un'opera in versi a sé stante, assumendo un tono grave.

*Proserpina* è un'opera che, pur nella sua brevità, gode di uno straordinario dinamismo interno e può sollecitare una lettura multiprospettica, perché, come è stato osservato «il ricorso al mito da parte di Goethe nel caso di *Proserpina* è senza dubbio legato a una rivisitazione del mitologema in chiave antropologica e gnoseologica, oltre che puramente artistica ed estetica»<sup>18</sup>.

Prima però di giungere al motivo della colpa e della pena di *Proserpina*, è opportuno considerare l'ipotesi di un'ulteriore esperienza culturale fatta da Goethe a monte della stesura del monodramma, avendo già contemplato precedentemente la sua lettura delle *Metamorfosi* e dei *Fasti* di Ovidio e la consultazione di altre fonti scritte, per le quali è opportuno rimandare a studi specifici.

Ciò che fa supporre che Goethe avesse davanti agli occhi una precisa rappresentazione pittorica del mondo sotterraneo, è la descrizione molto dettagliata dell'Ade che dà nelle indicazioni di scena della *Proserpina*, disponendo idealmente le figure che lo popolano in spazi preposti alla loro funzione simbolica e indicando anche la presenza di anime beate, di cui si fa effettivamente menzione ai vv. 78-79, senza che i critici se ne siano occupati in modo specifico<sup>19</sup>.

Potremmo dunque immaginare che Goethe avesse visto un manufatto simile al grande vaso apulico detto "Cratere dell'Oltretomba" (circa 320 a.C.)<sup>20</sup>, che mostra al centro Plu-

18. G. Pulvirenti - R. Gambino, *Nello specchio delle parole: Proserpina e Ifigenia. Una lettura neuro cognitiva di due figure del mito classico nell'opera di Goethe*, «Studi Germanici», 1, 2012, pp. 193-235.

19. Sicuramente con l'eccezione di Anselm Weyer, che sottolinea come l'Orco contemplasse tre regioni, tra cui il Tartaro delle anime destinate a scontare per le colpe terrene una pena eterna e l'Elisio, in cui le anime beate possono aggirarsi tranquille, e anche di Giovanni Sampaolo, come si vedrà più avanti; cfr. A. Weyer, *Stirb und Werde in Goethes Proserpina*, «Arcadia», 2011, n. 46, 1, pp. 27-42 cit., p. 32 sgg.

20. Un manufatto simile è visibile tra gli oggetti più pregevoli della mostra monacense *Die Unsterblichen Götter-Griechenlands* (Gli immortali dei della Grecia): F. Knauß - A. Fendt (a cura di), *Die Unsterblichen Götter - Griechenland*, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München [20.7.2012 - 7.7.2013], Lindenberg im Allgäu, Fink, 2012, p. 279 e cap. 18 sull'Oltretomba, pp. 273-279. Lo stesso vaso è riprodotto in A.D. Trendall - A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, vol. II [Late Apulian], Clarendon Press, Oxford 1982, tav. 194 delle illustrazioni.

tone seduto sul trono e una riluttante Proserpina, riccamente vestita, che sta in piedi davanti a lui, reggendo una fiaccola. Nella parte inferiore del vaso, a sinistra, si vede *Sisifo* che cerca di sollevare un masso, incalzato da un'Erinni che brandisce una frusta, mentre in posizione centrale, in basso, è chiaramente identificabile Ercole che tiene al guinzaglio il cerbero a tre teste, mentre Ecate, che sta alla destra di Era, con due corte fiaccole indica il mondo terreno al di sopra delle figure riunite nell'Oltretomba. Anche Tantalò è ben visibile sul vaso, come colui che patisce la fame e la sete per l'eternità, pur essendo stato ampiamente foraggiato con uva e acqua. Essendo questo vaso colmo di figure su tutta la superficie, che però sono state solo parzialmente identificate, non si esclude che sulla parte retrostante, in cui prevalgono presenze femminili, vi siano anche Cerere, con gli attributi dell'abbondanza, e le Parche.

Veniamo, dunque, a quanto scrive Goethe, che dopo i sei punti elencati sembra seguire i contorni di una composizione precostituita, cogliendone i dettagli:

aA

Il mondo delle ombre *era* dunque [così] concepito e organizzato: al centro di una cavità appena illuminata da una luce flebile che accoglieva le tre Parche, distinte da età diverse e diverso abbigliamento a seconda della loro occupazione, la più giovane intenta a filare, quella di mezza età a svolgere il filo e la più anziana armata di forbici. La prima solerte, la seconda lieta, la terza pensosa. Questa cavità funge da basamento per il doppio trono, sul quale *Plutone* occupa il proprio posto, mentre si vede vacante lo scranno sul lato destro. Sul lato sinistro, nella zona più oscura, si scorge tra cascate d'acqua e rami d'albero da frutto che si protendono al di sopra il vecchio *Tantalò*, immerso fino alla cintola tra i flutti spumeggianti, sopra di lui *Issione*, che cerca di bloccare la ruota che lo vorrebbe strappare ad una cavità. Pure a mezzo busto; in alto, sulla sommità della roccia c'è *Sisifo*, a figura intera, che si affatica a spingere giù, dall'altra parte del monte, un masso che oscilla sul crinale.

Sul lato in luce erano raffigurate le anime belle. E così come i vizi e gli atti scellerati rimangono attaccati all'individuo e lo trascinano in basso, mentre al contrario tutto ciò che è buono e virtuoso ci conduce verso l'universale, non si erano rappresentati qui particolari soggetti direttamente



menzionabili, ma si era rappresentata solo, in generale, la delizia<sup>21</sup>.

Ciò che fa supporre l'osservazione di un particolare manufatto o di una scena dipinta è anche l'uso dell'imperfetto, che può certamente alludere più banalmente a una "convenzione" della figurazione dell'Oltretomba, ma induce anche a credere che, posta una localizzazione così chiara e puntuale delle figure, Goethe le avesse viste materialmente.

### 3. *Violenza e colpa*

Dopo quanto si è detto, resta da indagare il rapporto tra l'apparente ingiustizia della pena inflitta a Proserpina e la potenziale corresponsabilità di questo personaggio in quanto le è accaduto. In questo tentativo ci aiuta il saggio di Anselm Weyer, *Stirb und Werde in Goethes «Proserpina»*, che osserva giustamente, citando un'interpretazione dell'opera in chiave psicoanalitica, come i critici che lo hanno preceduto si siano dedicati ad indagare soprattutto «la messa in scena pittorica della morte sotto le spoglie del mito di Proserpina»<sup>22</sup>. Il suo obiettivo è in realtà quello di dimostrare che nel testo non si condensano soltanto elementi luttuosi. Infatti, nell'orizzonte di un finale aperto, con l'assunzione del nuovo ruolo di regina, Proserpina non sarebbe necessariamente privata della speranza di poter trascorrere metà del suo tempo sulla terra e metà nell'Ade, come vuole anche la tradizione ovidiana, giacché resta comunque assegnato allo spettatore il compito di prefigurarsi le sorti future del personaggio sulla scorta delle informazioni di cui dispone in campo mitologico<sup>23</sup>. Se, peraltro, l'occasione della stesura del testo goethiano è stata quasi certamente "luttuosa", il suo iniziale inserimento nella farsa del *Trionfo* segnala che il *trait d'union* tra la vicenda della sfortunata fanciulla e il resto d'opera doveva essere la malsana abitudine a sognare ad occhi aperti un mondo degno di un Eden, in modo tale da indurre chi ne era preda a scivolare facilmente nell'errore di scambiare l'artificio mentale con

21. J.W. Goethe, *Proserpina* cit., p. 114 (il primo corsivo è nostro).

22. A. Lange-Kirchheim, *Spiel im Spiel – Traum im Traum. Zum Zusammenhang von Goethes «Triumph der Empfindsamkeit» und dem Monodrama «Proserpina»*, in B. Urban-W. Kudsus (a cura di), *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, pp. 125-151 cit., p. 150.

23. A. Weyer, *Stirb und Werde* cit., p. 41.

la realtà. È corretto pensare che il dramma di Proserpina non assumerebbe il connotato di una dura punizione, non potenzierebbe nei suoi versi il senso del rimpianto, se per opposto non fosse costante il riferimento – e con maggior vigore e chiarezza nella prima parte del testo – agli innocenti giochi di fanciulla, ai serti di fiori, ai primi amori vagheggiati, alla presenza di una madre pronta ad adornarla di «una nuova veste/o di scarpe dorate» (vv. 109-110). La sensualità di Proserpina, che lamenta nei confronti di Eros l'intervento disonesto in un mondo che non dovrebbe essere di sua pertinenza, giacché egli controlla già cielo e terra (vv. 42-44), è presto verificabile nelle parole con cui si rivolge alle creature dell'Elisio che, come osserva brillantemente Weyer, oscillano tra una «felicità priva di speranza» e «un'infelicità senza desideri»: non a caso Proserpina ammette che il tranquillo stato dei beati non è il suo (v. 80), mentre si sente partecipe, anche se riconosce la propria incapacità di modificare il corso degli eventi, delle pene di Tantalo e di Issione, nonché delle Danaidi, il cui inutile tentativo di riempire dei vasi forati alla base assomiglia fin troppo alla vacuità della sua esistenza terrena.

aA

Ci si deve peraltro interrogare sul perché Goethe abbia definito Proserpina, nella prima stesura del testo in forma prosastica, «Enkelin des Jupiters», mentre nella versione in versi compare correttamente come «Tochter des Jupiters» (v. 12), laddove nel secondo caso qualsiasi allusione ad un contatto più intimo con il padre – ricordando le scene di un Giove giocoso che la solleva bambina verso il cielo e le fa provare un senso di vertigine – avrebbe sviluppato un campo simbolico e metaforico diverso da quello conseguito con la prima versione.

Bisogna ricordare, a questo proposito, che Persefone/Proserpina è una figura multiforme, che include la personificazione di Kore, la “fanciulla”, quale sarebbe l'ingenua divinità prima di essere trascinata da Plutone tra le tenebre. Come ricorda Margherita Cottone in un saggio dedicato a Kore,

    sul carattere multiforme e misterico di questa figura mitologica, da cui a partire dalla tradizione eleusina si genera una

serie di versioni secondarie che danno luogo a un groviglio di varianti, insiste sicuramente il testo goethiano [*Kore. Nicht gedeutet*, n.d.E.A.]<sup>24</sup>. Attraverso un succedersi di interrogativi esso allude al carattere proteiforme di Kore in cui si fondono non soltanto la madre e la figlia, ma anche la sorella e la nipote. Se da un lato, infatti, Persefone è l'altra faccia di Demetra, sorella e figlia dello stesso Zeus, lei stessa, in una storia orfica avrebbe generato con quest'ultimo Dioniso, di cui è dunque sorella. Inoltre è nipote dello stesso sposo, Hades, che del padre è fratello<sup>25</sup>.

Molti germanisti, tra cui Giovanni Sampaolo, hanno identificato la figura di Kore/Persefone in quella di Otilie nelle *Wahlverwandtschaften* (*Affinità elettive*, 1806)<sup>26</sup>, non esitando a sottolinearne il potere seduttivo e la fatale ingenuità. Otilie, ricorda Sampaolo, proprio come Proserpina «è consacrata allo splendore proprio perché segnata da potenze oscure, viene elevata, proprio perché misteriosamente legata allo sprofondamento nella morte». Una simile compresenza della massima ombra e della massima luce è il paradosso di Proserpina quale si presenta nell'opera goethiana. Eloquente, in questo senso, è la duplicità dell'unico *tableau vivant* cui partecipi Otilie, che anzi viene costretta a svolgervi il ruolo principale. La scena del presepe che la vede al centro nei panni della Madonna è presentata in due versioni antitetiche:

L'artista si era proposto di trasformare il primo quadro, di notturna umiltà, in un quadro diurno e glorioso" [...]. Nella prima scena "regnava la notte, più che il crepuscolo" [...]; chiuso e riaperto il sipario, "tutto il quadro era luce, e in luogo dell'ombra completamente eliminata restavano solo i colori, che grazie all'accorta selezione moderavano gradevolmente l'intensità" [...] Il "*tableau* immoto del fina-

24. J.W. Goethe, *Kore. Nicht gedeutet* (Kore. Senza soluzione), in Id., *Tutte le poesie*, a cura di R. Fertonani, con la collaborazione di E. Ganni, pref. di R. Fertonani, vol. II, Milano, Mondadori, 1995<sup>2</sup>, pp. 1063-1065 (con testo a fronte). La poesia è stata composta a partire dal 1818, ma non se ne conosce la datazione precisa: «Madre forse? figlia? sorella? nipote? / Generata da Helios? nata da chi? / Dove emigrata? dove nascosta? perduta? / trovata? – Enigma nella mente dell'artista. Ed anche se giaceva nascosta in foschi veli, / entro un vortice di fumo esalato da fuochi acherontei, / la natura divina si disvela a nostro beneficio: / la suprema bellezza deve essere meta per la vergine, / alla quale la Sicilia assicura la vita degli dei».

25. M. Cottone, *Kore*, in *Goethe e i miti greci* cit., pp. 23-29 cit., p. 24.

26. G. Sampaolo, *Critica del moderno* cit., pp. 94-96 e passim.

le” aggiunto alla versione operistica proietta il nesso di umiliazione e ascesa sullo stesso contrasto visivo: la dea – dannata e insieme innalzata a regina – compare infine nel mezzo dell’Ade fra un “lato notturno” (quello dei dannati) e un “lato opposto luminoso” (dei beati)<sup>27</sup>.

Sicuramente, come osserva Sampaolo, e anche Buck, insistendo però questi sul mantenimento di un carattere antagonistico di Proserpina, rispetto a Plutone, nel nuovo ruolo di regina che dispone di un potere prima sconosciuto, Goethe voleva superare la tragicità senza salvezza del monologo scritto in gioventù; tuttavia la figura della divinità non si solleva neppure in questo modo dalla parziale colpevolezza che la legava al precedente ruolo di Kore. Ci chiariscono l’esistenza di questa *Wahrnehmung*, sullo sfondo delle riflessioni goethiane, i versi composti da Schiller nel luglio/agosto del 1795 e poi pubblicati come poesia con il titolo *Das Reich der Schatten* nel fascicolo delle «Horen» nel settembre dello stesso anno. Nel 1800, pubblicandola nel I volume dei *Gedichte*, Schiller volle attribuire alla poesia il titolo *Das Reich der Formen* per fugare l’impressione che i versi fossero destinati principalmente al tema della morte. Il nuovo titolo, *Das Ideal und das Leben*, venne scelto infine nel 1804<sup>28</sup>.

Come è stato dimostrato in modo analitico, la struttura della poesia, composta di 15 strofe di dieci versi ciascuna, si basa su una serie di chiasmi e le strofe possono essere viste come collegate in modo simmetrico tra la prima e l’ultima e così via, fino a confluire nell’ottava, che ne rappresenta il fulcro tematico. Jeffrey M. Packer definisce questa poesia un *Lehrgedicht*, che mira a «una soluzione di forze in conflitto tra loro grazie ad un ideale che ha funzione mediatrice»<sup>29</sup>. Non potendo soffermarci oltre sui dettagli del testo poetico, possiamo però rilevare che nella prima strofa Schiller lancia un monito all’indirizzo degli uomini, che perennemente lacerati

27. *Ivi*, pp. 225-226. Le traduzioni dei passi relativi alle *Affinità elettive* sono di G. Sampaolo, che si è avvalso dell’edizione di J.W. Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, a cura di E. Trunz, ed. riveduta, München, Beck-DTV, 1988, vol. VI, pp. 242-490.

28. F. Schiller, *Sämtliche Werke*, Band I, *Gedichte-Dramen* I, a cura di A. Meier, München, DTV, 2004, pp. 201-205 (testo), pp. 888-889 (commento).

29. J.M. Packer, «*Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden*»: *Chiasmus and Symmetry in Schiller’s “Das Ideal und das Leben”*, «*Colloquia germanica*», vol. XXXIX (1967), n. 3-4, pp. 257-273.

tra «piacere dei sensi» e «pace dell'anima» (v. 7), devono cercare di evitare di contravvenire a quelle leggi che anche le divinità dell'Olimpo si sono date. Nella seconda strofa si fa appunto l'esempio di Proserpina, qui chiamata «figlia di Cerere»:

Se volete uguagliare gli dei già sulla terra, / essere liberi nel regno della morte, / non spezzate il frutto del suo giardino./Dell'apparenza può pascersi lo sguardo, / di ciò che sono le mutevoli gioie della delizia / si vendica lesto il dissolversi del desiderio./Persino lo Stige, che per nove volte s'attorciglia, / non impedisce il ritorno della figlia di Cerere, / la mela ella afferra, e per sempre la vincola / il dovere preteso dall'Orco<sup>30</sup>.

Schiller trasforma l'atto di Proserpina in una profanazione o in una contravvenzione alle leggi che dipende dalla convinzione di poter essere liberi ovunque, anche quando, in modo innocente, si segue il proprio piacere o desiderio pensando che ciò non presupponga alcuna conseguenza grave. Se nella *Proserpina* viene spezzata involontariamente la legge della virtù, viene infranta, come nel *Prometeo*, anche l'etica della rassegnazione. Una simile interpretazione è legittima, se vogliamo riconoscere in questa succinta, ma sempre centralissima esperienza poetica di Goethe una vera e propria metamorfosi tra il suo primo finale tragico e quello successivo, che presuppone un'assunzione di responsabilità come quella di Otilie, che nelle *Affinità elettive* rinuncia ad Eduard a costo della propria stessa vita.

30. F. Schiller, *Sämtliche Werke* cit., p. 201. Sampaolo commenta così, da un punto di vista epocale, il tema della colpa di Proserpina: «Il peccato originale delle eroine di Goethe è infatti una perdita dell'innocenza che non resta contenuta nei limiti dell'individuale, ma riguarda tutta l'umanità: è la caduta dall'Eden antico nel mondo infero della modernità»; G. Sampaolo, *Critica del moderno* cit., p. 199.

Proserpina,  
la regina  
delle tenebre.  
Da Ovidio  
a Goethe



## Echi da corpi lontani. Aspetti del balletto preromantico

Liana Püschel

The theatre was brimful in expectation of Vestris. At the end of the second act [of *Ricimero*] he appeared; but with so much grace, agility and strength, that the whole audience fell into convulsions of applause: the men thundered, the ladies forgetting their delicacy and weakness, clapped with such vehemence, that seventeen broke their arms, sixty-nine sprained their wrists, and three cried bravo! bravissimo! so rashly, that they have not been able to utter so much as no since, any more than both Houses of Parliament<sup>1</sup>.

Con queste parole cariche di ironia Horace Walpole descriveva, in una lettera all'amica Lady Ossory, la prima esibizione londinese di Auguste Vestris (1760-1842). Era il dicembre 1780 e il giovane ballerino aveva appena debuttato al King's Theatre con i balletti *Ricimero* e *Les amants surpris*, affiancato da due artisti ormai affermati: suo padre, il grande Gaetano Vestris (1729-1808), e Giovanna Baccelli (1753-1801), una delle ballerine più apprezzate del panorama inglese. Il balletto di mezzo-carattere *Les amants surpris* e il suo protagonista

1. W.S. Lewis (a cura di), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, London - New Haven, Yale University Press, 1937-1983, vol. XXXIII, p. 254.

riscossero un grande successo, infatti nel numero del 1781 del popolarissimo *Bell's British Theatre*, i lettori poterono ammirare i ritratti del giovane Vestris nel suo costume di scena, accanto a quello della partner Baccelli. Il virtuosismo e l'espressività di Auguste Vestris, capaci di scatenare applausi spasmodici e di trasformarlo in una celebrità internazionale, sono per noi persi per sempre: i suoi movimenti, così come quelli di tanti grandi ballerini dei secoli passati, non potevano essere preservati, ma il suo corpo poteva essere dipinto lasciando una traccia eloquente della sua carriera e dell'epoca in cui visse.

Vestris fu uno dei protagonisti della scena ballettistica nei decenni a cavallo tra Settecento e Ottocento; quest'epoca, generalmente chiamata preromantica, rappresenta un momento di transizione nella storia del balletto, perché vede la convivenza di consuetudini radicate e del propagarsi di un cambiamento nel gusto da parte del pubblico e di una nuova sensibilità tecnica ed espressiva da parte degli artisti. Mentre a Londra andava in scena *Les amants surpris*, l'arte del balletto stava compiendo progressi enormi: a parte l'avanzamento in ambito tecnico, favorito dalla riforma dei costumi di scena, nei balletti ora si era sempre più in grado di rappresentare storie e non solo di offrire una serie di piacevoli *divertisse-*

aA

185



Figura 1  
J. Robert (1748-1809), a sinistra *Monsieur Vestris Jnr. in the favourite Ballet (call'd) Les Amans Surpris*, a destra *Signora Baccelli in the Ballet (call'd) Les Amans Surpris*, in *Bell's British Theatre*, 1781



ments. Come osserva Ivor Guest, a fine Settecento, grazie al diffondersi del *ballet d'action*, il balletto non era più visto come un ornamento dello spettacolo operistico, bensì come un'arte teatrale autonoma di crescente popolarità<sup>2</sup>.

### 1. Verso la fusione dei generi

Nella danza del Settecento, come nel teatro o nella pittura, si potevano distinguere generi diversi: ve n'erano tre principali, che furono descritti minuziosamente da Jean-Georges Noverre (1727-1810) nelle sue influenti *Lettres sur la danse* del 1760. Il genere serio o nobile era adottato per rappresentare le vicende degli dei e degli eroi; il genere di mezzo-carattere era ritenuto appropriato per le scene pastorali, galanti e vivaci; il genere grottesco, infine, era utilizzato negli spettacoli più vivaci e pittoreschi. Lo stile di ogni genere di danza e il suo corredo tipico di passi, *poses* e *ports de bras* erano ispirati a un ideale principio di verosimiglianza, per cui il modo in cui si eseguivano i movimenti doveva riflettere la dignità sociale dei personaggi: così come nella realtà un aristocratico si conduceva in modo diverso rispetto a un borghese, sulla scena, per esempio, una divinità doveva dimostrare maggior sussiego e dignità (e di conseguenza ballare più lentamente) di un pastore.

Ogni ballerino si specializzava in un determinato genere di danza, scelto, come spiega Noverre, in base alle proprie caratteristiche fisiche:

La taille qui convient au sérieux est sans contredit la taille noble et élégante. Ceux qui se livrent à ce genre, ont sans doute plus de difficulté à surmonter et plus d'obstacles à combattre pour arriver à la perfection. C'est avec peine qu'ils se dessinent agréablement: [...] leurs gestes, leurs attitudes sont pleins de grâces; les contours en sont admirables [...]

La taille qui est propre au demi-caractère et à la danse

2. Cfr. I. Guest, *The Romantic Ballet in England: its development, fulfilment and decline*, London, Pitman, 1972<sup>2</sup>, pp. 16-18. Con *ballet d'action* s'intende uno spettacolo di balletto in cui i ballerini rappresentano la trama unicamente attraverso la danza o la mimica senza il supporto delle parole. Fu grazie all'azione di Jean-Georges Noverre che il *ballet d'action* ottenne una vasta approvazione: Noverre non fu l'inventore di questo genere di balletto, ma fu il suo principale teorico e il suo più influente sostenitore attraverso le sue *Lettres sur la danse, sur les Ballets et les Arts*, la cui prima edizione risale al 1760. *Lettres sur la danse, sur les Ballets et les Arts*, 1803.

voluptueuse, est sans contredit la moyenne; elle peut réunir toutes les beautés de la taille élégante. [...]

La taille du danseur comique exige moins de perfections: plus raccourcie, elle prêtera plus de grâce, plus de gentillesse et de naïveté à l'expression.

Les physionomies ainsi que les tailles doivent différer<sup>3</sup>.

Nel Settecento, in particolare in Francia, il genere di punta era quello serio: il pubblico nobile era il meglio preparato per apprezzare l'espressività e le sfumature di una danza che prendeva spunto dai balli di corte e dalla gestualità aristocratica<sup>4</sup>. La danza seria era contraddistinta da movimenti lenti, gravi, quasi sempre svolti *terre-à-terre*: il ballerino serio rappresentava un ideale aristocratico di compostezza, misura ed eleganza ed era apprezzato principalmente per i passi, l'*aplomb* e il modo di eseguire le *attitudes*, non per le *pirouettes*<sup>5</sup> o per i salti che eseguiva raramente. La figura 2 mostra un pas de deux di *Ippomène et Atalante*, uno dei tanti balletti eroici di ambientazione classica che andavano in scena a Parigi a metà del Settecento; qui i ballerini seguono le regole della danza accademica che impongono grazia e naturalezza: si notano la simmetria nei gesti della coppia, i busti eretti in una posizione di stabile equilibrio, l'opposizione tra le braccia e le gambe che si tendono in avanti (ispirata alla naturale oscillazione delle braccia durante la camminata), l'atteggiamento naturale delle braccia (per cui il braccio sollevato non può superare la testa) e la posizione rilassata delle mani (le dita si chiudono leggermente e l'indice è morbidamente allungato secondo il principio della degradazione, e cioè il graduale assottigliamento della forma dal centro verso la periferia).

A partire dalla metà del Settecento, la danza seria venne sempre più spesso criticata per la sua freddezza e mancanza

3. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse, sur les Ballets et les Arts*, Saint-Petersbourg, Jean Charles Schnoor, 1803 (rist. anastatica Lucca, Lim, 2012, introduzione a cura di F. Pappacena), p. 115.

4. Lo stesso status nobiliare era dimostrato dalla grazia dei gesti, dalla disinvoltura dei movimenti, dal contegno elegante e dalla capacità di poter apprezzare tali qualità.

5. Con *terre-à-terre* si indicano i movimenti in cui i piedi sfiorano il pavimento senza mai staccarsi del tutto; con *aplomb* si intende il corretto bilanciamento e controllo del peso del corpo; *attitude*, nel Settecento, era un termine generico che indicava qualsiasi atteggiamento e posa nel ballo; durante la *pirouette* il ballerino esegue uno o più giri appoggiandosi con una sola gamba a terra.



Figura 2  
L.-R. Boquet (1717-1814), bozzetto raffigurante Pierre Gardel e Ville. Asselin in un pas de deux del balletto eroico *Ippomène et Atalante* (Parigi, Académie royale de musique, 1769)

di varietà: la ricerca di dignità e sublimità non solo comportava la rinuncia a ogni brillantezza ma spesso anche la perdita di espressività. Sia l'atteggiamento invariabilmente languido e gentile con cui era richiesto eseguire i passi, sia la pratica di indossare maschere contribuivano a rendere, agli occhi di molti, monotono e insulso questo genere.

Se dunque in Francia il genere serio era considerato l'espressione più alta dell'arte della danza, in Italia si prediligeva quello grottesco: uno dei tanti testimoni di tale preferenza fu l'astronomo francese Joseph-Jérôme de Lalande, che nel suo *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 et 1766* raccontava che «les Italiens n'ont de goût que pour la danse haute et pantomime, qui est accompagnée de pas extraordinaires, de contorsions et de tours de force»<sup>6</sup>. In Italia, dove i teatri pubblici avevano aperto le loro porte prima che a Parigi, la danza doveva intrattenere un pubblico molto meno raffinato di quello di corte, perciò aveva raggiunto un alto grado di virtuosismo e spettacolarità<sup>7</sup>. La figura 3 mostra una ballerina

6. J.-J. de Lalande, *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, Paris, Desaint, 1769, p. 357. Nelle sue memorie Lalande racconta anche che tra gli spettacoli preferiti dagli italiani c'erano le imitazioni dello stile di danza seria francese.

7. Cfr. I. Guest, *The Dancer's Heritage*, London, Adam and Charles Black, 1960, p. 18.

in un tipico ruolo grottesco, la follia; altri ruoli interpretati dai grotteschi potevano essere le furie e gli scaramuccia. Per illustrare la figura possiamo riproporre le parole che Gennaro Magri (ballerino attivo tra il 1758 e il 1782) dedica alla descrizione del ruolo della furia nel suo *Trattato teorico-prattico del ballo* del 1779: «Per fare una Furia l'attitudine avanti avrà alzato il braccio istesso del piede che sta in aria, ed alto fuor di misura con le dita irregolari»<sup>8</sup>. Nell'immagine la ballerina si presenta in una situazione di equilibrio precario, con il busto proteso in avanti e il corpo inclinato verso sinistra; i grotteschi non dovevano rispettare le regole accademiche, infatti si nota la trasgressione del principio dell'opposizione (la ballerina ha il braccio e la gamba destra sollevati), la mano destra al di sopra del capo e la mano sinistra con le dita piegate.

aA

189



Figura 3  
L.-R. Boquet, bozzetto raffigurante Mlle Lionois nel ruolo della follia nell'opéra-ballet *Les Caractères de la folie* (Parigi, Académie royale de musique, 1765)

8. G. Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo*, Napoli, V. Orsino, 1779, vol. I, p. 111. Magri era un ballerino grottesco e nel trattato dedicò molte pagine al genere che praticava.

Nei balletti di mezzo-carattere trovavano un sostanziale equilibrio i principi dell'eleganza nobile e del virtuosismo grottesco: i ballerini che si dedicavano a questo genere potevano sfruttare le risorse tecniche dei seri così come dei grotteschi. A fine Settecento il ballo di mezzo-carattere si lasciò contaminare dalla danza di sala, il teatro popolare, il teatro drammatico e i balli nazionali per poter rappresentare scene di vita quotidiana e per rendere con una sensibilità nuova l'espressione dei sentimenti<sup>9</sup>.

La classificazione degli spettacoli di danza che, come abbiamo visto, riguardava sia i soggetti rappresentati, sia lo stile, sia la fisicità dei ballerini, venne meno tra fine Settecento e inizi Ottocento: in questo periodo, come spiega Edmund Fairfax, arrivò al suo culmine il processo di omogeneizzazione dei generi che, molto gradualmente, si era avviato nei decenni precedenti<sup>10</sup>. La conseguenza più evidente di tale fusione fu l'ascesa del genere di mezzo-carattere, per sua natura ibrido e predisposto ad accogliere ogni novità, e la sostanziale scomparsa di quello serio. Le carriere di due ballerini eccezionali quali Gaetano Vestris e suo figlio Auguste testimoniano il ribaltamento dei gusti da parte del pubblico e degli interessi da parte dei danzatori: mentre Gaetano si era dedicato esclusivamente alla danza nobile divenendo un maestro insuperabile, Auguste eccelse nei ruoli di mezzo-carattere, i quali gli consentivano di introdurre liberamente novità nell'ambito della tecnica e dell'espressione pantomima. I salti e le velocissime *pirouettes* di Auguste incontrarono subito l'entusiasmo del pubblico, il quale, a causa delle trasformazioni economiche e sociali degli ultimi decenni del Settecento, era diventato più vario e meno raffinato. La stessa pubblicazione del ritratto di Auguste in un volume della collana *Bell's British Theatre* dimostra un interessamento diffuso per il mondo del balletto,

9. Il più tipico balletto che immette nell'azione danzata un elemento di carattere realistico è *La fille mal gardée* di Jean Dauberval. Cfr A. Testa, *Storia della danza e del balletto*, Roma, Gremese, 2005, p. 57.

10. Cfr. E. Fairfax, *The Styles of Eighteenth-Century Ballet*, Lanham - Maryland - Oxford, Scarecrow, 2003, p. 257. La contaminazione tra i tre generi di danza risultava particolarmente evidente nel panorama francese, dove le distinzioni erano più marcate; la situazione italiana era diversa poiché la danza nobile non era particolarmente coltivata e i ballerini si esibivano regolarmente in tutti i generi.

poiché queste edizioni erano estremamente economiche e di conseguenza popolari<sup>11</sup>.

Molti dei nuovi spettatori non erano stati educati agli ideali aristocratici di grazia e naturalezza, per cui consideravano la gestualità seria priva di significato: essi cercavano nella danza più divertimento e meno esemplarità; naturalmente, sopravviveva ancora una porzione di pubblico di gusto conservatore che apprezzava i movimenti espressivi ed eleganti giudicando meccanici e poco artistici i virtuosismi dei ballerini contemporanei. Espressione e tecnica sono gli elementi più importanti del balletto e, nei diversi periodi della storia di quest'arte, coreografi, ballerini e pubblico hanno privilegiato ora l'uno ora l'altro: in un momento di transizione come quello preromantico la contrapposizione tra coloro che pretendevano maggior virtuosismo tecnico e coloro che ricercavano maggior raffinatezza e spontaneità nell'esecuzione divenne particolarmente intensa<sup>12</sup>.

## 2. *Nuovi indumenti per corpi più liberi*

La spinta alla ricerca di un maggior virtuosismo e di una gestualità più immediata ebbe delle importanti ricadute sull'abbigliamento dei ballerini: a partire dagli anni Settanta del Settecento, per esempio, l'abitudine di indossare maschere fu definitivamente abbandonata; da diversi anni Noverre imponeva questa scelta negli spettacoli che allestiva perché riteneva che il volto fosse la parte più espressiva del corpo:

Quittez ces masques froids, copies imparfaites de la nature; ils dérobent vos traits; ils éclipsent, pour ainsi dire, votre âme, et vous privent de la partie la plus nécessaire à l'expression; défaites-vous de ces perruques énormes, et de ces coiffures gigantesques, qui font perdre à la tête les justes proportions qu'elle doit avoir avec le corps<sup>13</sup>.

11. Bisogna precisare che nella collezione del *Bell's British Theatre*, tra le decine di ritratti di attori, ci sono solo quattro ritratti di ballerini (oltre a quelli di Auguste Vestris e di Baccelli, ci sono quelli di Gaetano Vestris e di Adelaide Simonet). Il teatro aveva senz'altro una platea più vasta del balletto ma, ad ogni modo, la fama dei ballerini e l'interesse nei loro confronti era in crescita.

12. Cfr. J.V. Chapman, *Auguste Vestris and the Expansion of Technique*, «Dance Research Journal», XIX (1987), n. 1, p. 11.

13. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse 1803* cit., p.29.

In queste righe Noverre, oltre a sottolineare l'importanza dell'espressione del volto nell'esibizione del ballerino, critica aspramente le parrucche perché rendono il corpo sproporzionato: per il coreografo l'aspetto del ballerino doveva essere armonioso, perciò ogni accessorio ingombrante doveva essere eliminato o ridimensionato. Nel Settecento i ballerini indossavano abiti rigidi, pesanti ed estremamente elaborati che impacciavano i loro movimenti: gli uomini usavano il *tonnelet* (una sorta di gonna corta e rigida ispirata al costume romano) e le donne il *panier* (una sottogonna rigida che allargava il vestito sui fianchi); come mostra la figura 2, abbigliati in questo modo i ballerini erano costretti a danzare uno di fianco all'altro, senza poter avvicinarsi troppo. Lo sgonfiamento e l'alleggerimento dei costumi auspicato da Noverre, ispirato ai modelli indossati da importanti artisti di metà Settecento<sup>14</sup>, permise ai ballerini di muoversi con più agio e al pubblico di apprezzare meglio i loro movimenti, poiché i drappaggi di stoffe più leggere mettevano in risalto le forme del corpo. Per comprendere le novità introdotte da Noverre si può confrontare il costume di Atalanta della figura 2 con il costume di Medea della figura 4: entrambi furono disegnati da Louis-René Boquet, ma quello della maga



Figura 4  
Sinistra: L.-R. Boquet, bozzetto per il costume di Medea nel ballet-tragi-pantomime di J.-G. Noverre *Médée et Jason* (Parigi, Académie royale de musique, 1780). Destra: ritratto di M.-M. Guimard nel ruolo di Mélide, nel ballet d'action di M. Gardel (1741-1787) *Le premier navigateur* (Parigi, Académie royale de musique, 1785)

14. Cfr F. Pappacena, *Fundamental theories of Noverre's Reform*, in J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse 1803* cit., p. 39.

fu concepito per la corte di Stuttgart in stretta collaborazione con il coreografo francese. L'abito di Medea, rispetto a quello di Atalanta, presenta un *panier* sensibilmente ridotto e una gonna più corta (che consente al pubblico di osservare i movimenti dei piedi); l'abito è realizzato sovrapponendo in modo asimmetrico stoffe leggere di colori contrastanti per creare un'impressione di dinamicità.

A partire degli anni Ottanta del Settecento le idee di Noverre sull'abbigliamento furono portate ben oltre le sue intenzioni iniziali: nel bozzetto per l'abito di Mélide, nel *ballet d'action* *Le premier navigateur* di Gardel del 1785, si notano la soppressione del *panier* e del corsetto, sostituito da una semplice cintura; l'abito è realizzato in una stoffa morbida, vaporosa, i cui drappaggi esaltano le linee del corpo della ballerina.

Negli anni immediatamente successivi alla rivoluzione francese, i costumi teatrali sia femminili sia maschili subirono ulteriori semplificazioni: di fatti, come nota Hannah Winter, i cambiamenti nell'abbigliamento erano di tale entità che persino Noverre, il quale trent'anni prima si era battuto per l'adozione di nuovi costumi, fu scandalizzato dalle tuniche di mussole sottilissime indossate dalle ballerine nei ruoli di ninfe all'Opéra<sup>15</sup>. L'adozione di abiti più leggeri favorì un notevole sviluppo della tecnica del balletto accademico: i costumi sottili ed aderenti consentirono il contatto tra i partner,

aA

193

Figura 5  
Sinistra: J. G. Schadow (1764-1850), studio di pas de deux pantomime eseguito da Salvatore Viganò e Maria Medina (circa 1793); destra: V. Huët [?], scena dal balletto *Achille et Déidamie* (1804) di James Harvey d'Egville (1770-1836), nel dipinto sono ritratti d'Egville nel ruolo di Ulisse e A. Deshayes nel ruolo di Achille travestito da donna





come illustra la figura 5; tale contatto fu incoraggiato dalla diffusione di una nuova danza da salotto, il valzer, e dall'interesse per i balli folkloristici, come la tarantella.

Come risulta dallo schizzo che ritrae Maria Medina nella figura 5, le ballerine indossavano tuniche “alla greca” anche quando non interpretavano personaggi della mitologia classica: questa scelta rispondeva a un gusto diffuso, che andava ben oltre le scene teatrali. A fine Settecento l'arte, e la moda in generale, si stavano spogliando dai fronzoli rococò per riscoprire il gusto delle linee limpide; quando cominciarono a circolare le riproduzioni degli splendidi affreschi romani del secolo I d.C., recentemente svelati dagli scavi di Ercolano e Pompei, gli orpelli e le infiorettature palesarono la loro galante insipidezza e furono abbandonati. A far dilagare la moda “alla greca” contribuì anche Lady Hamilton, un'affascinante donna inglese che, nel suo salotto a Napoli, si esibiva per illustri visitatori assumendo le pose delle figure pompeiane; Lady Hamilton si avvolgeva con studiata noncuranza in morbide stoffe e posava servendosi di urne e strumenti musicali contro uno sfondo nero, a imitazione degli affreschi. In questi suggestivi *tableaux vivants* il corpo restava immobile in una posa ispirata a un dipinto ricreandone tutta la sua vibrante eloquenza: benché, come spiega Francesca Falcone, tali esibizioni di tipo amatoriale non abbiano avuto un'influenza diretta sulla danza teatrale, la loro notevole risonanza internazionale contribuì alla diffusione del gusto per la semplicità e la purezza delle forme non solo negli indumenti ma anche nell'espressività corporea<sup>16</sup>.



Figura 6  
Tre stampe tratte  
dall'*Album des peintures  
d'Hercolanum*, 1760  
circa

16. Cfr. F. Falcone, *The Arabesque: A Compositional Design*, «Dance Chronicle», XIX (1996), n. 3, pp. 231-253 (242-244).

Prendendo spunto dagli affreschi di Pompei ed Ercolano, i ballerini cominciarono a esibirsi sfoggiando veli, ghirlande e corone. Le danze con questi accessori conobbero una grandissima diffusione nel periodo preromantico, come attestano il ritratto della Baccelli e del suo partner, Auguste Vestris, nel balletto *Les amants surpris*. Queste due incisioni del 1781 ci mostrano un momento di transizione nell'adozione dei nuovi indumenti, poiché la Baccelli si presenta ancora abbigliata con un corsetto e una gonna a campana (abbastanza corta tuttavia da mettere in mostra i piedi e le caviglie) mentre Vestris indossa dei vestiti molto confortevoli, che mettono bene in evidenza le gambe.

Nelle immagini possiamo apprezzare un altro importante capo di abbigliamento: le scarpe; seguendo la tradizione settecentesca Baccelli e Vestris indossano ancora scarpe col tacco, mentre la ballerina Guimard in *Le premier navigateur* del 1785 porta già scarpe piatte. Nel Settecento, infatti, la danza accademica era eseguita indossando scarpe col tacco, usate sia dagli uomini che dalle donne: negli anni il tacco si era progressivamente ridotto, ma solo verso la fine del secolo esso fu completamente soppresso. Le scarpe col tacco furono inizialmente sostituite dai coturni o dai sandali aperti, del tutto simili a quelli riprodotti negli affreschi pompeiani; in seguito, a partire dal 1790, la scarpa più diffusa presso i ballerini di entrambi i sessi fu la ballerina piatta, morbida e aderente. Come nota Winter, questo tipo di calzature era da tempo in uso presso gli acrobati circensi<sup>17</sup> perciò la sua adozione può essere interpretata come un sintomo di quella contaminazione tra danza accademica e acrobazia<sup>18</sup>.

Le scarpe senza tacco permettevano di saltare con maggior disinvolture e, soprattutto, di tenere ben sollevato il tallone da terra: come sostengono Winter e Guest, la scoperta della danza sulle punte è un'inevitabile conseguenza dell'adozione di scarpe piatte<sup>19</sup>. A partire dalla fine del Settecento,

17. M.H. Winter, *The Pre-romantic Ballet* cit., p. 178.

18. La contaminazione della danza accademica con la spettacolarità circense era percepita (e osteggiata) da molti critici dell'epoca, come dimostra questo commento a un'esibizione di Armand Vestris (figlio di Auguste): «VESTRIS is mere bodily exertion, only superior to the feats of the equestrians and rope dancers [...] in proportion as it is more difficult» («The Examiner», 13 agosto 1809, cit. in J.V. Chapman, *Auguste Vestris and the Expansion of Technique* cit., p. 13).

19. Cfr. M.H. Winter, *The Pre-romantic Ballet* cit., p. 178 e I. Guest, *The Dancer's Heritage* cit., p. 30.

molti di quei movimenti che precedentemente si eseguivano in *demi-pointe* furono proposti in una posizione di maggior elevazione (con tre quarti del piede sollevato) e, ai primi dell'Ottocento, in punta di piedi<sup>20</sup>.

Nel periodo preromantico, poiché le scarpette di danza non erano ancora rinforzate<sup>21</sup>, il lavoro sulle punte era particolarmente faticoso ed era dunque necessario rinforzare i piedi e le caviglie; dai trattati didattici dell'epoca risulta che i maestri di danza proponessero degli esercizi mirati. Per padroneggiare i nuovi traguardi tecnici raggiunti (oltre al sollevamento sulla punta dei piedi), i vecchi metodi d'insegnamento si rivelarono inadeguati poiché non potevano conferire la forza delle membra e la capacità polmonare necessarie. Dall'esperienza dei maestri del balletto preromantico conseguirà un mutamento nell'insegnamento della danza che si rivelerà fondamentale per formare i corpi che daranno vita al balletto romantico<sup>22</sup>.

### 3. *In punta di piedi*

Alzarsi sulle punte dei piedi è un gesto spontaneo per esprimere leggerezza: minore è la superficie del piede a contatto con il pavimento, maggiore è l'impressione di levità. Tra fine Settecento e inizi Ottocento la ricerca di una maggior elevazione era naturale perché la leggerezza e l'equilibrio erano tra le qualità più ricercate nella danza. Una delle prime ballerine ad alzarsi sulla punta dei piedi fu Geneviève Gosselin (1791-1818) dell'Opéra di Parigi: raccontano le cronache dell'epoca che la Gosselin, volendo distinguersi dalla massa del corpo di ballo e stupire il pubblico, cominciò ad alzarsi sulla punta dei piedi. In realtà, non si trattava di una pratica insolita, ma questa ballerina riusciva a farlo molto più spesso e molto più a lungo dei suoi colleghi. Come ha osservato Sandra Noll Hammond, basandosi sui trattati di danza dei maestri di fine Settecento e di inizi Ottocento, il lavoro in punta di piedi era molto diffuso in quel periodo e non era

20. Cfr. S. Noll Hammond, *The French Style and the Period*, «Dance Chronicle», XXIX (2006), n. 3, pp. 303-316 (304-305).

21. Le prime scarpe da ballo con la punta rinforzata furono introdotte attorno al 1880.

22. J.V. Chapman, *Auguste Vestris and the Expansion of Technique* cit., p. 16.

esclusivamente femminile<sup>23</sup>. Le prime due testimonianze trovate dalla studiosa che descrivono artisti in punta di piedi riguardano uomini: la più antica risale agli anni venti del Settecento e si riferisce a un ballerino che si esibiva generalmente in ruoli grotteschi; la seconda si riferisce invece a un ballerino della seconda metà del secolo, Pitrot, che eccelleva nei ruoli seri. In quanto ballerino serio Pitrot non saliva sulle punte solo per il divertimento e lo stupore della platea, egli combinava eleganza e spirito innovativo; infatti dalle cronache risulta che egli fosse vicino a chi cercava di imprimere una nuova direzione all'arte della danza.

Poiché la danza sulle punte può creare l'illusione di un volo quasi sovrannaturale, nel balletto romantico, la cui scena sarà popolata da fate, silfidi e altre creature fantastiche, tale tecnica sarà perfezionata diventando appannaggio esclusivo della ballerina. Nel periodo preromantico la danza sulle punte (praticata da uomini e donne) era solo agli albori ma testimonia ancora una volta quella fondamentale rottura delle barriere tra i diversi generi di danza: i ballerini divennero liberi di attingere alle possibilità tecniche fornite da ogni stile di danza, allargando il loro potenziale espressivo.

aA

197

#### 4. Tra acrobazia e virtuosismo

Come spiega Ivor Guest, nel mezzo secolo precedente la piena affermazione del balletto romantico, che avvenne tra gli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, la tecnica conobbe un enorme sviluppo alimentando un acceso dibattito sul limite tra acrobazia e virtuosismo<sup>24</sup>. Molti si chiedevano fino a che punto i brillanti numeri dei ballerini più giovani potessero essere definiti arte e non piuttosto esibizione circense. Il caso dell'*arabesque* risulta a questo riguardo esemplare.

Il termine *arabesque*, nella Francia di metà Settecento, apparteneva all'ambito delle belle arti ed era usato come sinonimo nobilitante di *grotesque* (in italiano "grottesca"), ossia di quello stile della pittura parietale antica caratterizzato da

23. Cfr. S. Noll Hammond, *Searching for the Sylph: Documentation of Early Developments in Pointe Technique*, «Dance Research Journal», XIX (1987-88), n. 2, pp. 27-31. Nel suo saggio Hammond evidenzia il fatto che nei trattati di danza non viene dato particolare rilievo al lavoro sulle punte, perché, molto probabilmente, si trattava di una tecnica ormai acquisita e non di una novità assoluta.

24. Cfr. I. Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, London, Dance Books, 1980<sup>2</sup>, p. 16.

figure fantastiche, umane, animali o vegetali combinate a decorazioni bizzarre. A fine Settecento il balletto si appropriò di questo termine per indicare, inizialmente, uno stile fantasioso oppure quei gruppi di ballerini i cui atteggiamenti erano ispirati ai fregi dell'antichità e ai bassorilievi di epoca romana; la nuova parola voleva richiamare quelle qualità che erano proprie delle grottesche: la leggerezza, la grazia, la fantasia e l'originalità. A questo proposito possiamo citare la definizione di "Grotesques" nell'*Encyclopedie* di Diderot e d'Alembert: «La symétrie, l'élégance des formes, le choix agréable des objets, la légèreté non excessive dans l'agencement, sont les points sur lesquels on peut appuyer les principes de l'art des ornements ou des grotesques»<sup>25</sup>.

La libertà insita nello stile *arabesque* per molti poteva essere una risorsa, ma per altri, come Noverre, era un pericolo, poiché rappresentava l'occasione per portare sulla scena le acrobazie circensi:

Les danseurs de corde, les tourneuses et les équilibristes qui font les délices des Boulevards, ne pourraient-ils pas revendiquer les tours de force, les gambades, les *pas-campagnes*, les *pirouettes* en tourbillons, et les attitudes indécentement outrées qu'on leur a dérobées. On nomme ce nouveau genre *Arabesque*. On voit bien que les danseurs ignorent que le genre Arabesque est trop fantastique et trop bizarre pour servir de modèle à leur art. Les peintres prétendent que l'Arabesque doit sa naissance au délire; et ils le regardent comme un enfant-trouvé de l'art<sup>26</sup>.

In età napoleonica, la parola *arabesque* cominciò a essere usata in riferimento alla posa di un singolo ballerino: come lo stile *arabesque*, la nuova figura si contraddistingueva dalla libertà; Flavia Pappacena sottolinea che l'*arabesque* (spesso definita *attitude-arabesque*) non rispetta le regole classiche di aplomb e opposizione codificate per l'*attitude*. Il ballerino e coreografo italiano Carlo Blasis, nel suo fondamentale *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* del 1820<sup>27</sup> spiega che le *arabesques* non devono essere costruite basan-

25. D. Diderot - J. D'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Genève, Pellet, 1779<sup>3</sup>, vol. XVI, p. 717.

26. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse, sur les Ballets et les Arts (1804)*, San Pietroburgo, Schnoor, 1804, vol. IV, pp. 49-50.

27. C. Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Milan, Joseph

dosi sul principio dell'aplomb (che deriva dalla geometria), bensì seguendo le leggi del contrappeso, che consiste nello stabilire un'equiponderanza fra le parti rispetto all'asse portante: la gamba che sostiene il peso costituirà il perno di un bilanciare che avrà come fulcro il bacino, mentre il tronco e le braccia faranno da contrappeso alla gamba sollevata indietro o in avanti.

Nell'*arabesque* il ballerino resta immobile in una posizione di delicato equilibrio, che quanto più sarà difficile da raggiungere, tanto più renderà interessante la posa. L'*arabesque* è un attimo di arresto carico di significato che, nella sua difficoltà, si ricollega agli esercizi degli acrobati: come sostiene Winter, «the breathtaking second in which a ballet attitude is held was foreshadowed in the acrobat's pyramid at its final moment, before dissolution. When acrobacy came to terms with art, the choreographic image resulted»<sup>28</sup>.

### 5. Nuovi passi, nuove difficoltà

Blais, testimone attento e competente dei cambiamenti nel mondo del balletto, codificò nei suoi scritti la tecnica ballettistica del momento. Nel trattato del 1820 egli sottolinea a più riprese le grandi conquiste tecniche dei suoi maestri:

L'arte della danza è stata portata da Dauberval, Gardel, Vestris e da qualche altro grande artista a un livello tale di perfezione da stupire lo stesso Noverre. [...] I nostri danzatori possiedono un gusto più puro, la loro danza è aggraziata e affascinante (qualità che non sono mai state presenti negli artisti del passato), mentre prima i più bei tempi [movimenti] d'aplomb e di equilibrio erano ignorati, né si usavano pose graziose, belle attitudes e arabesques seducenti. L'esecuzione vigorosa e brillante, la molteplicità dei passi, la varietà degli enchaînements, le diverse pirouettes non abbellivano ancora l'arte nascente e l'esecuzione dell'artista era limitata a una grande semplicità<sup>29</sup>.

Una delle grandi novità del periodo preromantico furono le *pirouettes*<sup>30</sup>, un movimento di rotazione del corpo intorno al

Beati e Antoine Tenenti, 1820; *Trattato dell'arte della danza* (1820), ed. critica a cura di F. Pappacena, Roma, Gremese, 2008, trad. it. di A. Alberti, p. 32.

28. H. Winter, *The Pre-romantic Ballet* cit., p. 263.

29. C. Blais, *Trattato dell'arte della danza* cit., p. 127.

30. Cfr. I. Guest, *The Romantic Ballet* cit., p. 17.

suo asse verticale; Blasis, da professionista interessato unicamente al mondo dei grandi teatri, attribuisce l'invenzione di questo movimento a Pierre Gardel e a Auguste Vestris, ma in realtà, molto probabilmente, le *pirouettes* erano già eseguite nei teatri popolari dai grotteschi. A prescindere dall'attribuzione dell'invenzione, furono Gardel e Vestris a perfezionare il movimento facendolo diventare il virtuosismo di punta: agli inizi dell'Ottocento la *pirouette* poteva arrivare anche all'esecuzione di oltre dieci giri consecutivi e rapidissimi. Blasis era un artista famoso per le sue vorticose *pirouettes* e nel suo trattato dedica l'intero capitolo settimo alla trattazione di questo movimento.

Il nuovo stile «vigoroso e brillante», come lo definisce Blasis, esaltava il pubblico. Trascinati dal consenso della platea, i ballerini si esibivano in brillanti *tours de force*, mentre le ballerine, considerate di costituzione fisica debole, proponevano passi più semplici. Sin dagli ultimi decenni del Settecento le ballerine avevano notevolmente arricchito il loro vocabolario artistico, ma la loro smania di rivaleggiare con i colleghi maschi era costantemente frenata perché non si accettava che le arditezze atletiche soffocassero la poesia e la delicatezza richieste da un'esibizione femminile. Possiamo osservare per esempio che, nel periodo preromantico, i *pas de deux* si eseguivano con i partner fianco a fianco, faccia a faccia, schiena contro schiena, con un sempre maggior contatto tra i corpi, ma in tutti i casi *terre-à-terre*: la ballerina non era mai sollevata da terra<sup>31</sup>. Nella figura 5 la scena dal balletto *Achille et Déidamie* non costituisce un'eccezione poiché i due ballerini, in quella *pose* così acrobatica, sono in realtà entrambi uomini: l'episodio illustrato si riferisce infatti all'incontro nell'isola di Sciro tra Ulisse e Achille, travestito da donna.

Come nota Winter, già a partire dei primi anni dell'Ottocento la ballerina possedeva tutti i requisiti tecnici per esibirsi in un *pas de deux* con elevazione: il suo impedimento era perciò di natura eminentemente estetica<sup>32</sup>. Nel periodo

31. *Ivi*, p. 4.

32. M.H. Winter, *The Pre-romantic Ballet* cit., p. 274. Nel suo libro Winter riproduce quella che sembrerebbe essere la prima illustrazione che documenta l'elevazione di una ballerina: si tratta di un ritratto di Jean Rozier mentre tiene sospesa in aria Amalia Brugnoli in una scena del balletto *Der Blaubart*, andato in scena al Hofoper di Vienna nel 1824.

romantico la situazione cambierà radicalmente perché la ballerina tenderà sempre più a concentrare su di sé l'attenzione del pubblico, appropriandosi dei passi più difficili e impossessandosi in modo esclusivo del lavoro sulle punte. Contemporaneamente anche il ruolo del ballerino subirà dei profondi mutamenti. Lynn Garafola spiega che, a partire dal 1830, l'eroe maschile dei balletti sarà il giovane adolescente sbarbato dalla bellezza androgina. Spogliato dalla sua virilità, l'eroe maschile tenderà ad acquisire il linguaggio della danza femminile: il ballerino sarà allora preso come oggetto di scherno dalla platea e sostituito dalla *danseuse en travesti*.

The high poetic of ballet, the loftiness of feeling embodied by the danseur noble, came to be seen as not merely obsolete, but also unmanly. With the triumph of romanticism and the new, ethereal style of Marie Taglioni in the early 1830s, poetry, expressiveness, and grace became the exclusive domain of the ballerina. At the same time, advances in technique, especially the refining of pointe work, gave her a second victory over the male: she now added to her arsenal of tricks the virtuosity of the danseur de demi-caractère [...] In appropriating the aesthetic idealism and virtuoso technique associated with the older genres of male dancing, the ballerina unmanned the danseur, reducing him to comic character and occasional "lifter". But her gain had another effect, more lasting even than the banishment of the male from the dance stage. Beginning with romanticism and continuing throughout the Nineteenth century, femininity itself became the ideology of ballet, indeed, the very definition of the art<sup>33</sup>.

L'era romantica erediterà le conquiste tecniche acquisite con i cambiamenti nell'insegnamento della danza e con la mescolanza dei generi, ma scarterà la poetica preromantica. Infatti, a cavallo tra Settecento e Ottocento, l'eleganza e la grazia dei movimenti e delle forme erano qualità ricercate indistintamente nei ballerini di entrambi i sessi e ispirate a quei modelli classici che ritraevano corpi armoniosi, equilibrati e liberi.

33. L. Garafola, *The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet*, «Dance Research Journal», XVII-XVIII (1985-86), pp. 35-40 (36).



## Il corpo e la sensualità femminile nel teatro inglese del tardo Settecento. Il caso di Sarah Kemble Siddons

Claudia Corti

1. Nel tardo Settecento, nell'ambito della "metamorfosi dei Lumi", che assistette all'innesto di nuove sensibilità, nuovi costumi, nuovi atteggiamenti, la rimodellizzazione della cultura inglese letteraria e artistica attesta uno straordinario processo innovativo e propulsivo. Se, per un verso, il consolidamento istituzionale e normativo della "Royal Academy" favorisce un'originale coniugazione delle arti figurative a un settore divenuto strategico, nel corso del Settecento, delle arti letterarie, ovvero la drammaturgia, per un altro verso, l'esplosione del giornalismo critico teatrale crea una nuova arte applicativa, di affidabilità e autorevolezza non inferiori a quelle della critica letteraria e della critica estetica in senso stretto<sup>1</sup>.

Dal fervente dibattito che ne deriva, l'associazione tra corpo, donna, bellezza, pittura e teatro, tende a configurare un complesso sistema simbolico, a due facce contrapposte. Da un lato, l'esaltazione della bellezza, della sensualità e

1. Ho trattato queste problematiche nel volume cui rinvio: *Poesia come pittura nel Romanticismo inglese*, a cura di C. Corti e M.G. Messina, Napoli, Liguori 2004.

della sessualità femminile diviene strumentale alla costituzione dell'Inghilterra quale «bella nazione», e quindi alla formazione della coscienza nazionale o «Britishness», e di conseguenza alla funzione ideologica dei mastodontici teatri nazionali e delle grandi interpreti/eroine. Da un altro lato, la politica sessuale dei teatri londinesi, dove i *managers* assecondano l'esercizio *in loco* della prostituzione per ampliare i profitti, nonché il pregiudizio sociale contro le attrici quali esponenti del *demi monde*, alimentano timori di minacce contro l'avanzamento, sia etico sia estetico, della nazione. Perciò diviene gradatamente indispensabile attivare processi di reintegrazione e rifunzionamento, per legittimare in superficie, ma nel fondo monitorare, lo spettacolo, sia pittorico sia drammaturgico, del corpo attraente, nelle cronache e nelle recensioni teatrali del periodo.

2. Il collegamento tra *corpo, bellezza e teatro*, nasce all'interno di un fenomeno di indiscussa rilevanza, nella seconda metà del Settecento, in Inghilterra. L'importanza della *bellezza*, quale categoria sociale e politica, introdotta da Edmund Burke a partire dalla *Enquiry* sul bello e il sublime, del 1757, non è infatti che il risultato di un lungo, esteso, acceso dibattito estetico, portato avanti nella seconda metà del diciottesimo secolo, che chiama in causa, simultaneamente, il problema del gusto, la funzione delle belle arti, la configurazione psicologica dell'artista, i caratteri dell'esperienza estetica, il ruolo dell'immaginazione, l'impatto delle passioni. La stessa parola *estetica*, coniata in Germania da Alexander Gottlieb Baumgarten negli anni Cinquanta, e subito adattata nella speculazione britannica, mirava essenzialmente a descrivere e teorizzare l'influenza sull'intuizione e invenzione poetica delle facoltà *sensuali* e *performative* della psiche, concretizzate in forma, ritmo, cadenza, simmetria, movimento...

Il dibattito si era acceso, in Inghilterra, dagli anni Venti in poi, sulla scia delle provocatorie sollecitazioni di Hutcheson e Shaftesbury, riguardo alla corrispondenza tra virtù morali e tratti fisici. «All Beauty is Truth», ovvero «Tutta la Bellezza è Verità», aveva proclamato il conte di Shaftesbury<sup>2</sup>, laddove

2. A.A. Cooper Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1727), a cura di L.E. Klein, Cambridge-London, Cambridge University Press, 1999, p. 142.

Francis Hutcheson sentenziava che «le disposizioni abituali della mente formano comportamenti che gli spettatori subito identificano»<sup>3</sup>. William Hogarth, individuando l'idea di bellezza nel principio della curvilinea, aveva rivoluzionato l'estetica neoclassica di decoro, grandiosità e stilizzazione, sulla base della fedeltà alla natura<sup>4</sup>. E Henry Home Kames, tirando le fila dei suoi predecessori, poteva affermare che la bellezza è costituita da un insieme di buona disposizione naturale, buon senso e altre varie qualità virtuose<sup>5</sup>.

All'interno del dibattito inglese sulla bellezza, esplose infine, negli anni Settanta, il culto della *corporeità*, inaugurato dal *revival* della fisiognomica, e più specificamente dal vasto successo, subito incontrato e destinato a durare per quasi un secolo a venire, dei *Physiognomische Fragmente* di Lavater. A partire dal 1775, anno in cui la «Monthly Review» annunciava con grande enfasi la pubblicazione del primo volume dei *Fragments*, l'interesse pubblico verso la scienza del corpo *par excellence*, veniva esponenzialmente incrementato dalle numerose traduzioni dell'opera dello psicologo/psicografo svizzero. Le più celebri, entrambi basate su di una precedente versione francese, furono quella di Thomas Holcroft<sup>6</sup>, non per caso uno dei più prolifici drammaturghi, nonché teorici dell'arte drammatica, in Inghilterra, e quella, influentissima, messa a punto da Henry Hunter, corredata di stupende incisioni di Thomas Holloway<sup>7</sup>. Merito indiscutibile della disciplina fisiognomica è di avere collocato il corpo, e le sue correlate condizioni etico-estetiche, al centro di un'attenzione generalizzata, e non solo specialistica. Ed è proprio qui che si inserisce di diritto il contributo di Edmund Burke.

Che cosa succede con Burke? Che cosa si aggiunge al dibattito in corso? Succede che, già nella *Enquiry*, del 1757,

3. F. Hutcheson, *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), Midwinter, London 1738, pp. 250-251.

4. W. Hogarth, *The Analysis of Beauty. Written with a View of fixing the fluctuating Ideas of Taste* (1753), Bagster, London 1822, pp. 125-127.

5. H. Home Kames, *Elements of Criticism* (1762-65), a cura di P. Jones, Liberty Fund, Indianapolis 2005, pp. 116-117.

6. *Essays on Physiognomy; for the Promotion of the Knowledge and Love of Mankind; Written in the German Language by J. C. Lavater, and Translated into English by Thomas Holcroft* (1789-93), Blake, London 1840.

7. *Essays on Physiognomy Designed to Promote the Knowledge and the Love of Mankind by John Caspar Lavater* (1789-98), Stockdale, London 1810.

Burke abbia istituito il *valore sociale* della bellezza, coniugandolo sì alle *rappresentazioni corporee* dell'esperienza, e dunque connettendolo alle sollecitazioni della *sessualità*, ma individuando proprio nel richiamo esclusivo della *bellezza* il discrimine tra l'uomo, in quanto essere razionale, sentimentale e *civile*, e gli altri animali del creato. Scrive Burke:

Man [...] connects with the general passion, the idea of some *social* qualities, which direct and heighten the appetite which he has in common with all other animals. [...] The object therefore of this mixed passion which we call love, is the *beauty* of the *sex*. Men are carried to the sex in general, as it is the sex, and by the common law of nature; but they are attached to particulars by personal *beauty*. I call beauty a social quality; for when women and men [...] give us a sense of joy and pleasure in beholding them, (and there are many that do so) they inspire us with sentiments of tenderness and affection towards their persons; we like to have them near us, and we enter willingly into a kind of relation to them<sup>8</sup>.

Molti anni dopo, ponderando cause ed effetti della rivoluzione francese, da un punto di vista indiscutibilmente conservatore e anglocentrico, Burke, nelle *Reflections on the Revolution in France* (1790), chiama in causa la bellezza del corpo quale *rimedio politico* contro i sovvertimenti sociali. Laddove la ragione, ora contaminata, anche in Inghilterra, da quanto è accaduto in Francia, mina alla radice la nazione, disumanizzando e terrorizzando gli individui, la bellezza corporea funge da salvaguardia sociale, riconciliando il pensiero con i sentimenti.

3. È il momento di chiedersi che cosa abbia a che fare, tutta questa fenomenologia, con la dimensione teatrale. Un primo elemento da considerare è che, nella prospettiva ideologica di Burke (ma anche di altri teorici politici del periodo), il teatro svolge un'importante, complessa funzione, simultaneamente estetica, etica, sociale e civile. Essendo costituito in prima istanza dalla presenza fisica, sulla scena, di grandi attori e soprattutto grandi attrici, spesso dotati di bei corpi e volti attraenti, il sinergismo tra bravura e bellezza diviene

8. E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Oxford-London, Oxford University Press, 1992, p. 39. Corsivi dell'Autore.

strumento di piacere e insieme di educazione. Infatti, il pubblico che si diverte o si appassiona, che ride o che piange, accoglie e assimila, anche senza accorgersene, insegnamenti morali e civici, indispensabili al fondamento della patria come «bella nazione». E dunque il teatro, ri-creando, *crea* il pubblico inglese: lo istruisce con una forza persuasiva superiore a quella di ogni altra istituzione, poiché è «conservatorio», straordinario deposito degli impulsi umani fondamentali; perché costituisce una «scuola» di sentimenti morali, la cui potenza ammonitrice la vince su quella delle strutture ecclesiastiche. Gli spettatori, a teatro, intuiscono al primo sguardo, senza ulteriori processi di elaborazione concettuale, che cosa è giusto, e che cosa è ingiusto.

Un secondo elemento, degno di considerazione, riguarda il ruolo direttamente politico assunto dai maestosi teatri nazionali, quelli forniti di licenza regale, e cioè Covent Garden, Drury Lane, e, limitatamente al periodo estivo, Haymarket. Anzitutto, la licenza governativa impone sulle scelte degli spettacoli vincoli dipendenti da molti fattori: di opportunità morale e didattica in superficie, ma, al di sotto, di stabilità sociale e anche di interesse economico. Inoltre, come è stato bene argomentato da Loren Kruger<sup>9</sup>, l'istituzione stessa, e le relative possibilità di funzionamento di luoghi teatrali sottoposti al regime della corona, si fonda su un duplice assunto: che la rappresentazione teatrale renda *immediatamente* manifesta la natura esemplare delle opere messe in scena, e che tutta la nazione, nel suo insieme, concordi sul valore *esemplare* della rappresentazione. Altrimenti, la «bella nazione» di Burke, il teatro non è in grado di crearla!

4. La visione, metafisica e trascendentale, del corpo etereo, smaterializzato, della regina Maria Antonietta, che si libra diafana e inafferrabile sulla linea dell'orizzonte, sintetizza per Burke la superiorità della bellezza sulla fredda ragione, nel suscitare sentimenti patriottici. Il brano è celebre, ma non sarà inutile richiamarlo:

Surely never lighted on this orb, which she hardly seemed to touch, a more delightful vision. I saw her just above the

9. Cfr. L. Kruger, *The National Stage. Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, *passim*.

horizon, decorating and cheering the elevated sphere she just began to move in, - glittering like the morning star, full of life, and splendour, and joy. Oh! what a revolution! and what an heart must I have, to contemplate without emotion that elevation and that fall!<sup>10</sup>

L'appassionata difesa della regina francese è vissuta da Burke quale antidoto alle spietate conseguenze della perniciosa scuola dei troppo conclamati «diritti dell'uomo», la quale, «strappando rudemente il decoroso drappeggio della vita», espone il corpo di Maria Antonietta non in quanto sovrana di Francia, ma come insignificante e trascurabile *donna*, misconoscendo di proposito le prerogative estetiche del sesso femminile:

On this scheme of things, a king is but a man; a queen is but a woman; a woman is but an animal; and an animal not of the highest order. All homage paid to the sex in general as such, and without distinct views, is to be regarded as romance and folly<sup>11</sup>.

La colpa principale dei rivoluzionari consiste nell'aver abbracciato in modo indiscriminato quei gelidi principi della filosofia razionalistica e meccanicistica, che rifiutano di *dare corpo* alle istituzioni nelle *persone*, per impedire al cittadino di nutrire sentimenti e affezioni verso lo stato, obbligandolo a rapportarsi ad esso solo in base alle istanze della ragione. Ma così operando, la rivoluzione si è resa da sé incapace di infondere nel cittadino stesso il senso di lealtà verso la patria:

On the principles of the mechanic philosophy, our institutions can never be embodied, if I may use the expression, in persons, so as to create in us love, veneration, admiration, or attachment. But that sort of reason that banishes the affections is incapable of filling their place<sup>12</sup>.

E allora, se la ragione da sola non è sufficiente a stimolare l'interesse del popolo, converrà arricchire l'idea della patria tramite un complesso di *regole estetiche*: istituire lo stato non è diverso dal comporre un'opera d'arte. Il punto da capi-

10. E. Burke, *Reflections on the Revolution in France* (1790), London, Penguin, 1968, p. 169.

11. *Ivi*, p. 171.

12. *Ivi*, p. 172.

re – dice Burke – è che, per poter essere *amata*, la nazione deve essere *amabile*, in quanto *bella*:

The precept given by a wise man, as well as a great critic, for the construction of poems, is equally true to states. *Non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt.* There ought to be a system of manners in every nation which a well formed mind would be disposed to relish. To make us love our country, our country ought to be lovely<sup>13</sup>.

Diviene allora necessario *incorporare* («incorporate», e il termine non è certo accidentale), nella politica, «quei sentimenti che abbelliscono e addolciscono la società»<sup>14</sup>. Trovo estremamente significativo, nonché funzionale alla mia presente argomentazione, constatare come i verbi *embody* e *incorporate* ricorrano incessantemente, non solo in Burke, ma in tutta la trattatistica e la libellistica politica del secondo Settecento.

5. Ulteriore obiettivo delle *Riflessioni* burkeiane, è riscattare il corpo di Maria Antonietta da quel vero e proprio scempio pornografico, che ne avevano fatto la letteratura e la grafica satirica, a partire dal 1774, fino agli anni della rivoluzione. Gli studi della maggiore esperta che io conosca di questo particolare settore, ossia Lynn Hunt, evidenziano una sconcertante produzione di libri, illustrati e non (nella varia tipologia di *pamphlet* e *lampoon*, canzoni e favole, presunte biografie o memorie, ma anche, significativamente, di drammi), tutta quanta informata da rappresentazioni oscene della regina di Francia. Ed è facilmente verificabile, nelle testimonianze d'epoca, come tale produzione circolasse assai diffusamente anche in Inghilterra, sostenuta dall'arcigno partito antigiacobino che trovava il proprio riferimento teorico nella speculazione politica di Edmund Burke<sup>15</sup>.

La regina di Francia viene raccontata, descritta o direttamente raffigurata, in una svariata serie di relazioni erotiche,

13. *Ibid.*

14. *Ivi*, p. 170.

15. Cfr. L. Hunt, *The Many Bodies of Marie Antoinette. Political Pornography and the Problem of the Feminine in the French Revolution*, in L. Hunt (a cura di) *Eroticism and the Body Politic*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1991, pp. 108-130. L. Hunt, *Pornography and the French Revolution*, in L. Hunt (a cura di), *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books, 1993, pp. 301-339.

di quelle cosiddette contro natura. L'accusa principale è il lesbismo (forse indotto, a parziale giustificazione, dalla conclamata impotenza erotica del reale coniuge), corretto in successione dalle sue varie e articolate relazioni incestuose: con il padre e i figli, e più intensamente con il bel cognato conte d'Artois (privilegiato partecipe di *ménages a trois*), l'unico apparentemente accreditato per indurla a sciogliersi con eccitazione dalle braccia di una femmina (preferibilmente la duchessa di Polignac, la principessa di Lamballe, o Mme Balbi) per offrirsi a quelle di un maschio. Senza contare le innumerevoli e inarrestabili orge, a Versailles, condivise con ministri e ambasciatori (magari di paesi nemici!), ma anche con giovanissimi valletti e leziose cameriere, frati e monache, e perfino animali (tant'è che lo spostamento tra condotta sessuale e bestialità tende a incrementarsi nella letteratura popolare a suo riguardo). Per finire con la truce, letale, seduzione del povero attendente che le portava gli ultimi pasti in prigione. Nei più astiosi e crudeli libelli, anche il corpo di Maria Antonietta subisce metamorfosi bestiali: dalla tarantola che ordisce reti per catturare i pipistrelli, alla tigre che una volta assaporato il sangue non se ne sazia mai, fino alla lupa che gioisce della morte del compagno; questo all'indomani dell'esecuzione di Luigi XVI. La ricca iconografia apposta a questo genere letterario, espressamente pornografico, funziona in maniera esemplare per catturare un pubblico sempre più vasto, gratificato dal sentirsi non solo lettore, ma anche – finalmente? – *voyeur*. Ovvero, spettatore.

Nella commossa apologia visionaria di Maria Antonietta, Burke interpreta invece la regina di Francia non solo, sul piano esistenziale, come un corpo diafano, impalpabile, inattingibile, ma anche, sul piano pubblico, come il corpo di una sposa fedele e madre irreprensibile: bella, virtuosa, affettuosa. Modello ineguagliabile di familiare amabilità.

Ed è proprio qui che nasce, nell'immaginario di Burke, la correlazione con il teatro. Già di per sé, la visione metafisica del corpo della regina di Francia che ondeggia lambendo la terra, risplendente emanazione di gaudio celestiale (mentre le popolane parigine, sotto la linea dell'orizzonte, sono malvagie e furiose, assetate di sangue e di sesso materiale) possiede un'intrinseca forza teatrale. Ma, per attaccare frontalmente le falsificazioni non solo dei *lampoon* satirici e pornografici, ma anche degli atti ufficiali del processo con-



tro di lei, in cui una delle principale imputazioni era l'aver insegnato al re a fingere, a *dissimulare come un attore*, Burke ha un'idea geniale. Rimodellare la figura della regina di Francia secondo i parametri della *indiscutibile* regina dei palcoscenici inglesi, Sarah Siddons. E proprio questo modello burkiano verrà poi recepito dai più autorevoli critici romantici. Per esempio da William Hazlitt, nel saggio *On Beauty*, dove, per un verso, la Siddons è «l'unica regina adatta a governare il mondo», e, per un altro verso, è «l'immagine speculare di Maria Antonietta»<sup>16</sup>.

**6.** Il mito di Sarah Kemble Siddons invita tuttavia a riflettere su che cosa accade nel teatro inglese, e più specificatamente nei teatri londinesi, nel tardo Settecento.

Se è vero, come sostiene Burke, che il teatro configura la risposta più immediata sia alle prerogative della vita, sia alle esigenze della «bella nazione», è altrettanto vero che la dimensione spettacolare viene valutata con misti sentimenti. Oltre all'entusiasmo del pubblico, che mai come in questo periodo affolla palchi e platee, esiste anche una certa riserva critica, ormai etichettata come «pregiudizio antiteatrale»<sup>17</sup>, derivante dall'associazione di teatri e attrici con l'esercizio della prostituzione. Questa percezione dell'esistenza di inquietanti legami tra teatralità e prostituzione, tende progressivamente a intensificarsi dopo il 1789, acquisendo da allora anche specifiche connotazioni politiche, nel senso che le attività ambigue dei grandi teatri di Londra vengono equiparate, secondo i parametri di una non poco condivisa sensibilità sociale, alla minaccia sessuale delle cittadine scatenate di Parigi. La questione in campo non riguarda la possibilità, agilmente accertabile e assai spesso accertata, che le attrici siano letteralmente delle prostitute, o che lo siano in senso figurato (sebbene il parallelo tra le due professioni si rafforzi a velocità esponenziale nelle ultime decadi del Settecento). Il problema nasce da condizionamenti molto pragmatici, legati alla ricostruzione e straordinario ampliamento dei due teatri «patentati», negli anni Novanta. Infatti, l'idea del commercio

16. Cfr. D. Wu (a cura di), *The Selected Writings of William Hazlitt*, London, Pickering and Chatto, 1998, 9 voll., vol. II, p. 238.

17. Dal titolo dello studio pionieristico di J. Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1981.

sessuale, attribuita alle pratiche della teatralità, diviene indisociabile da quella della nuova configurazione mastodontica di Covent Garden e Drury Lane, la cui «ampiezza cavernosa» incoraggia vizi ben peggiori degli stili esagerati di recitazione (perché l'attore deve pur farsi vedere e udire), oppure l'ammissione, nel neonato terzo ordine di palchi, di classi sociali inferiori. La «casa di Shakespeare», quale la aveva intesa David Garrick, si è trasformata, nella nozione di una vasta sezione di critici, in un vero e proprio bordello. Di fatto, i *managers* non solo non ostacolano, ma anzi, lo assecondano, l'ingresso di cortigiane nei teatri da loro diretti, dato che un grande, troppo grande teatro, bisogna pur cercare di riempirlo; e aspiranti attrici, signore del *demi monde*, o autentiche meretrici, intrattengono, e fanno spendere, facoltosi ospiti nei *salons* collocati dietro il palcoscenico, oppure sollazzano i clienti direttamente nei palchi, dove ormai vengono dichiaratamente ammesse, spesso a prezzo di biglietto dimezzato, o addirittura gratuito. D'altro canto, le attrici stesse, anche quelle affermate, sono di sovente delle mantenute: a partire da Dorothy Jordan, che vanta la protezione nientemeno che del principe di Galles, il futuro re Giorgio IV.

7. Tuttavia, nessun critico, nemmeno il più burbero, nemmeno il più affetto da *pruderie*, si sarebbe sognato di coinvolgere nel proprio pregiudizio «la divina Sarah», l'«indiscutibile regina d'Inghilterra», cui fa appello anche Burke, nel contesto del suo elogio della regina di Francia. L'«incomparabile» sovrana delle scene inglesi, alla pari di Maria Antonietta, quando si propone al di fuori dal proprio ruolo sociale, è donna di irreprensibile moralità, sia come moglie sia come madre; donna encomiabile e amabile. Moltissime descrizioni dell'istinto materno di Sarah, e della sua abnegazione coniugale, divengono parte integrante della costruzione del principale mito teatrale inglese tra Sette e Ottocento. Mito di carattere marcatamente *nazionale*, che verrà utilizzato sì per legittimare la professione di attrice (la Siddons *non è un'attrice-prostituta!*), ma anche per tenere sotto controllo sociale e politico tale professione, addirittura sul profilo economico, vista la rilevanza finanziaria dei teatri patentati. La stessa Siddons si mette direttamente in gioco, in tali prospettive, capitalizzando fin dall'inizio, con grande intuito tattico, per la sua car-

riera, il potere della moderazione sessuale e della maternità, abbinato alla forza dell'ambizione professionale.

Come afferma lei stessa, nelle sue memorie,

I was, as I have confess'd, an ambitious candidate for fame, and my professional avocations alone, independently of domestic arrangements, were of course incompatible with habitual observances of Parties and Concerts, &c. I therefore often declin'd the honour of such invitations<sup>18</sup>.

Quando lascia la cittadina di Bath, per approdare a Londra al Drury Lane, alla fine degli anni Settanta, adduce al disperato pubblico della provincia la giustificazione di «tre ragioni», indicando teatralmente i suoi tre figli (ed è già in attesa del quarto!). Modello figurativo poi utilizzato da Burke per il riscatto della «sua» regina *par excellence*, Maria Antonietta. Per alimentare il mito nazionale della propria castigatezza erotica, Sarah punta sulla semplicità dei costumi e delle acconciature di scena; conscia del fascino dei suoi folti e lunghi capelli scuri, rifiuta – prima attrice in Inghilterra – la parrucca incipriata; abile regista del proprio corpo ben formato, decide di lasciare in magazzino il guardinfante, ed opta sempre per abiti morbidi e dritti, privi di crespie e risvolti. L'essenzialità dell'abbigliamento risulta coerente con la sua scelta di fondo di perseguire il senso di una recitazione «naturale», non artificiosa, dove la voce ha i toni della quotidianità, e il corpo si muove libero, imponendosi agli occhi del pubblico in colori, linee e curve di assoluta normalità.

Così ce la rappresenta il suo biografo più accreditato, James Boaden, che l'ha vista ripetutamente in scena:

There never, perhaps, was a better stage figure than that of Mrs. Siddons. Her height is above the middle size, but not at all inclined to the *em-bon-point*. There is, notwithstanding, nothing sharp or angular in the frame; there is sufficient muscle to bestow a roundness upon the limbs, and her attitudes are, therefore, distinguished equally by energy and grace. The symmetry of her person is exact and captivating<sup>19</sup>.

18. W. Van Lennep (a cura di), *The Reminiscences of Sarah Kemble Siddons 1773-1785* (1831), Cambridge (Mass.), Widener Library 1942, pp. 16-17.

19. J. Boaden, *Memoirs of Mrs. Siddons, interspersed with Anecdotes of Authors and Actors*, Philadelphia, Carey & Lea & Little, 1927, p. 141.

Il suo tipo di recitazione si coordina con la classica armonia e la naturale misura del corpo:

She is sparing in her action, because English nature does not act much; but it is always proper, picturesque, graceful and dignified; it arises immediately from the sentiments and feeling, and is not seen to prepare itself before it begins. No studied trick or start can be predicted; no forced tremulations of the figure, where the vacancy of the eye declares the absence of passion, can be seen; no laborious strainings at false climax, in which the tired voice reiterates on high tone beyond which it cannot reach, is ever heard; no artificial heaving of the breasts, so disgusting when the affectation is perceptible; none of those arts by which the actress is seen, and not the character, can be found in Mrs. Siddons. So natural are her gradations and transitions, so classical and correct her speech and deportment, and so intensely interesting her voice, form, and features, that there is no conveying and idea of the pleasure she communicates by words. She must be seen to be known<sup>20</sup>.

aA

Noteremo, dalle osservazioni del biografo, che la forza teatrale della grande attrice era in gran parte dipendente dagli atteggiamenti del corpo: termini quali «grazia» e «dignità» ne designano l'accentuata signorilità, nel modo di essere e di porgere.

Quando Boaden scrive la prima biografia di Sarah, nel 1827, il mito della regina delle scene inglesi si è già assestato. E per capire fino in fondo l'eccezionale portata di questo mito, mi pare utile rivolgerci alle valutazioni di un critico, William Hazlitt, non sempre favorevole al suo teatro contemporaneo, e di giudizio tanto intransigente quando non severo, da farci riflettere sul tono a dir poco apologetico e la retorica iperbolica, con cui ricorda la Siddons:

The enthusiasm she excited had something idolatrous about it; she was regarded less with admiration than with wonder, as if a being of a superior order had dropped from another sphere to awe the world with the majesty of her appearance. She raised Tragedy to the skies, or brought it down from thence. It was something above nature. We can conceive of nothing grander. She embodied to our imagination the fables of mythology, of the heroic and deified

213

20. *Ivi*, pp. 141-142.

mortals of elder time. She was no less than a goddess, or than a prophetess inspired by the gods. Power was seated on her brow, passion emanated from her breast as from a shrine. She was Tragedy personified. She was the stateliest ornament of the public mind<sup>21</sup>.

Tra le molteplici spiegazioni che si possano addurre per la straordinaria ampiezza e tenuta del mito Siddons, c'è sicuramente la sua inappuntabile vita privata, che la distingue dalle altre professioniste teatrali. Ovunque indicata come «la regina» o «la signora», la Siddons non costituisce una minaccia alle prerogative della bellezza, poiché in lei l'aspetto formale della «grazia» e della «dignità» la vince sempre su quello sensuale e sessuale. E la sua fama di attrice casta reggerà fino alla fine della sua gloriosa carriera. Anche nel primo Ottocento, quando cominciano a circolare pettegolezzi riguardo ai suoi rapporti personali con il suo pittore romantico preferito, Thomas Lawrence, né pubblico né critici vogliono dar credito a illazioni riconducibili a invidie e gelosie di meno osannate rivali. La Siddons è intoccabile!

8. La forza del mito di Sarah Kemble Siddons si riflette, con valenza paradigmatica, nell'incredibile produzione di ritratti, per i quali i più celebri e accreditati pittori del periodo (da Joshua Reynolds a William Hamilton, da John Hoppner a Thomas Gainsborough, fino a Thomas Lawrence, per non citare che i più ampiamente conosciuti) le chiedono di posare, sia in atteggiamenti – le celebri *attitudes* teatrali desunte dai personaggi in scena – spesso schizzati dagli artisti durante le rappresentazioni, sia in contesti di vita privata. Dipinti e incisioni della «divina Siddons» si diffondono a velocità davvero impressionante nelle ultime decadi del Settecento, quando il corpo dell'attrice inglese *par excellence* diviene l'icona stessa della fisiognomica, della mobilità e versatilità muscolare, delle posture delle membra; di tutti gli ingredienti, insomma, con i quali la forma dell'attore sul palcoscenico riesce a comunicare al pubblico le passioni e le affezioni dell'anima, secondo i parametri della concezione corporea della bellezza, codificatasi in Inghilterra nel corso del Settecento.

21. *The Selected Writings of William Hazlitt* cit., vol. III, p. 144.

Posare nello studio di un pittore è l'unico *divertissement* che l'eccellente professionista e l'irreprensibile madre si concedono, come confessa lei stessa, laddove ci riferisce sulla sua castigata scelta di non frequentare ricevimenti e spettacoli: «much of my time as could now be “stoln from imperious affairs”, was employ'd in sitting for various Pictures»<sup>22</sup>. Ritratti teatrali<sup>23</sup>, ispirati a reali *performances*, oppure scene familiari, pose sedute, mezzi busti o volti, dimostrano con evidenza come i pittori di fine Settecento avessero recepito uno dei principali criteri di bellezza stabiliti da Burke nella *Enquiry*:

Observe that part of a beautiful woman where she is perhaps the most beautiful, about the neck and breasts; the smoothness; the softness; the easy and insensible swell; the variety of the surface, which is never for the smallest part the same; the deceitful maze, trough which the unsteady eye slides giddily, without knowing where to fix, or whither it is carried. Is not this a demonstration of that change of surface continual and yet hardly perceptible at any point which forms one of the great constituents of beauty?<sup>24</sup>

aA

Moltissimi ritratti teatrali della Siddons fissano il corpo dell'attrice nelle posture codificate per la raffigurazione delle “passioni”, dolore, gioia, amore, ira, odio..., secondo i trattati più in voga del tempo, da Samuel Foote a James Parsons a Henry Siddons, proprio il figlio di Sarah, non grande attore, ma efficace illustratore delle *attitudes*<sup>25</sup>.

215

9. Nell'aprile del 1789, il drammaturgo, impresario e politico Richard Sheridan, per celebrare la (presunta) guarigione dalla pazzia di re Giorgio, organizzò una grandiosa festa al Drury Lane, accompagnata da un *tableau vivant*, nel quale Mrs Siddons assunse una posa da musa della tragedia, per personificare Britannia, quale compariva sul verso delle mo-

22. *The Reminiscences of Sarah Kemble Siddons* cit., p. 17.

23. Per il genere del “ritratto teatrale” si veda il fondamentale studio di S. West, *The Image of the Actor. Verbal and Visual Representation in the Age of Garrick*, London, Pinter, 1991.

24. E. Burke, *A Philosophical Enquiry* cit. p. 105.

25. Si vedano rispettivamente: S. Foote, *A Treatise of the Passions*, London 1747 [non casa editrice]; J. Parsons, *Human Physiognomy Explained*, London 1747 [non casa editrice]; H. Siddons, *Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Action*, London, Phillips, 1807.

nete da un penny<sup>26</sup>. Questo episodio, mentre esalta il ruolo artistico e sociale della grande attrice, conferma anche la stretta relazione tra bellezza, teatro e potere; sia in senso politico, sia in senso economico, come illustra egregiamente il particolare della ripresa della *attitude* dalla figura femminile incisa sulla monetina.

Di fatto, la costruzione del mito teatrale di Sarah Kemble Siddons rivela come il fascino del corpo femminile venga sentito utile per la salute pubblica della nazione, e come la sua idealizzazione possa essere un mezzo di rappresentazione dello stato modello. Da Burke in poi, il corpo femminile tende progressivamente a configurarsi quale una sorta di barometro, con cui poter misurare le oscillazioni umorali della società, per quanto riguarda regole e costumi. Assorbita anche nell'ordine economico, la bellezza muliebre alimenta l'integrità sociale e sostiene la crescita della «bella nazione»<sup>27</sup>.

Mi piace concludere, tuttavia, con una nota squisitamente lirica, o se vogliamo lirico-drammaturgica, ovvero l'*incipit* di un poema, pubblicato anonimo nel 1783, con un titolo assai significativo per il discorso che ho cercato di sviluppare: *The Theatrical Portrait*. Segno di quell'interscambio tra poesia, teatro e pittura, che contraddistingue la cultura britannica del tardo Settecento, il poema chiama direttamente in causa il *corpo teatrale* della Divina e l'incoercibile impatto da esso esercitato sulla sensibilità sensoriale ed emotiva del pubblico:

'Sing heavenly Muse!' 'tis Siddons charms the Ear,  
Prompts the fond Sigh, and draws a pitying Tear.  
You that delight and glory in the Stage,  
Behold this Mirror of a polish'd Age  
Behold her charm the silent wond'ring Throng:  
With more than magic Art or Syren Song<sup>28</sup>.

26. Cfr. L. Kelly, *The Kemble Era. John Philip Kemble, Sarah Siddons and the London Stage*, London, Bodley Head, 1980, pp. 76-77.

27. A tale proposito, imperdibile l'analisi di M. Pointon, *Strategies for Showing. Women, Possession, and Representation in English Visual Culture 1665-1800*, Oxford-London, Oxford University Press, 1997.

28. *The Theatrical Portrait, a Poem on the Celebrated Mrs. Siddons*, London, Wilkins, 1783, pp. 1-2.

Il corpo  
e la sensualità  
femminile  
nel teatro  
inglese  
del tardo  
Settecento.  
Il caso  
di Sarah  
Kemble Siddons

aA

J. Caldwell, *Sarah Siddons come Euphrasia*, in "The Grecian Daughter" (1784), incisione da un dipinto di W. Hamilton, Londra, British Museum



217





Metamorfosi  
dei  
Lumi 7.  
Il corpo,  
l'ombra,  
l'eco

**Verso  
il corpo moderno**

aA



## Fisiognomica e alterità: dalla lettura del volto all'etica del dubbio

Chiara Righero

aA

### 1. Introduzione

A partire dal 1778, il mondo culturale di lingua tedesca viene scosso dall'esplosione di un acceso dibattito relativo alla fisiognomica, i cui principali animatori sono il fisico di Göttingen Georg Christoph Lichtenberg e il pastore zurighese Johann Caspar Lavater. Scopo del presente contributo è procedere a una lettura di tale dibattito – poi definito *physiognomische Streit*<sup>1</sup> – alla luce delle nascenti teorie antropologiche a esso contemporanee. A tal fine, si procederà a un riepilogo di alcuni dei cambiamenti epistemologici veicolati dalle scienze naturali e dagli studi sull'uomo sullo scorcio del XVIII secolo, per passare poi all'indagine della *querelle* vera e propria, nel tentativo di metterne in luce quelle specifiche modalità e implicazioni che, come evidenziato nell'ultimo decennio

221

1. Per una ricostruzione dettagliata della polemica, cfr. F.H. Mautner, *Lichtenberg. Geschichte seines Geistes*, Berlin, de Gruyter, 1968. Un utile *excursus* sulla storia della disciplina è inoltre fornito da F. Azouvi, *Remarques sur quelques traités de physiognomonie*, «Les Études philosophiques», 1978, n. 4, pp. 431-448. In italiano, cfr. J.C. Lavater - G.C. Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima. Pro e contro la fisiognomica, un dibattito settecentesco*, Padova, il Poligrafo, 1991, al cui interno Giovanni Gurisatti fornisce – oltre a una approfondita introduzione – traduzione dei passaggi significativi dei testi dei quali la *querelle* si compone.

da alcune voci della critica internazionale<sup>2</sup>, sembrano restituire il carattere di fondamentale «punto di svolta fra vecchie e nuove indagini sull'uomo, fra storia della natura e antropologia»<sup>3</sup>.

Allo scopo di delimitare un campo di indagine che consisterebbe altrimenti di innumerevoli rimandi e contributi, l'intervento si concentrerà sul decennio che va dal 1772 al 1782<sup>4</sup>, prendendo in esame da un lato le pubblicazioni di Lavater e Lichtenberg dedicate esplicitamente all'argomento, e dall'altro alcuni frammenti a opera del fisico, in parte confluiti nell'edizione postuma degli scritti sparsi e in parte affidati alle pagine di quelli che Giulia Cantarutti<sup>5</sup> definisce «gli splendidi brogliacci che fondano la tradizione aforistica tedesca», ovvero i *Sudelbücher*<sup>6</sup> lichtenberghiani, quaderni di appunti, annotazioni e pensieri che, a partire dal 1765, ac-

2. Cfr. soprattutto C. Niekerk, *Zwischen Naturgeschichte und Anthropologie. Lichtenberg im Kontext der Spätaufklärung*, Tübingen, Max Niemeyer, 2005. Il legame fra studi antropologici e fisiognomica viene brevemente tratteggiato in J. Mondot, *Georg Christoph Lichtenberg*, Paris, Belin, 2008. In Italia l'approccio viene inoltre già suggerito nel primo capitolo di L. Marino, *I maestri della Germania. Göttingen 1770-1820*, Torino, Einaudi, 1975.

3. C. Niekerk, *Zwischen Naturgeschichte und Anthropologie* cit., cap. III, p. 142 [trad. mia].

4. Del 1772 è infatti l'edizione delle due parti che compongono il trattato *Sulla fisiognomica* di Lavater (*Von der Physiognomik*, Leipzig, Weidmanns Erben & Reich, 1772), cui seguirà, nel triennio che va dal 1775 al 1778, la pubblicazione dei quattro volumi in cui si articolano i *Frammenti fisiognomici per la promozione e la conoscenza dell'amore dell'uomo (Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Leipzig-Winterthur, Weidmanns Erben & Reich-Heinrich Steiner, 1775-1778). Del 1778 è invece la prima stesura del saggio *Sulla fisiognomica* di Lichtenberg, poi ampliato e ripubblicato, a distanza di pochi mesi, con l'esplicito titolo di *Sulla fisiognomica; contro i fisionomi (Über Physiognomik - Wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis*, in G.C. Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, München, Carl Hanser, 1994), mentre, rispettivamente del 1778 e del 1780 sono i due frammenti poi confluiti nel testo *Contro la fisiognomica*, pubblicato nell'edizione degli scritti postumi del 1899 (*Wider Physiognostik. Eine Apologie von G.C. L.*, in A. Leitzmann, *Aus Lichtenbergs Nachlaß*, Weimar, H. Bohlhaus, 1899). Risale infine al 1782 la redazione del *Resoconto sulla controversia sorta in merito alla trattazione «Sulla fisiognomica» (Bericht von den über die Abhandlung wider die Physiognomen entstandenen Streitigkeiten*, in G.C. Lichtenberg, *Vermischte Schriften*, Göttingen, Dieterich, 1800-1806), pubblicato anch'esso postumo.

5. G. Cantarutti, *Moralistica e fisiognomica. Il carattere e la sua lettura: due tradizioni a confronto*, «Intersezioni», 1998, n. 2, p. 259.

6. G.C. Lichtenberg, *Sudelbücher*, in *Schriften und Briefe*, voll. I e II, Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 1994. Una nuova selezione e traduzione dei frammenti è stata offerta recentemente al lettore italiano a cura di F. Farina: G.C. Lichtenberg, *Zibaldone segreto*, Milano, Virgilio, 2002.

compagneranno Lichtenberg fino alla sua morte, avvenuta nel 1799.

Più in particolare, si cercherà di evidenziare quello che potrebbe essere descritto come il rovesciamento a chiasmo fra piano metodologico e piano contenutistico riscontrabile nel passaggio fra i due autori, al fine di rintracciarne le origini epistemologiche e i calchi ivi impressi – quasi in negativo – dai mutamenti nel frattempo prodottisi nell'ambito degli studi sull'uomo. La trattazione della tematica da parte di Lavater, procedendo per via intuitiva e metafisica, presuppone infatti la possibilità di raggiungere un certo grado di certezza relativamente alla corrispondenza fra i tratti fissi del volto e il carattere intellettuale e morale dell'essere umano. Così facendo, essa si ricollega a una visione statica e atemporale del mondo, propria di quella classificazione del creato e dell'uomo su base tassonomica rigidamente deterministica e fissista che, fra il 1758 e il 1759, aveva trovato con la decima edizione del *Systema naturae* del naturalista svedese Carl von Linné<sup>7</sup> la propria più nota sanzione. Di segno opposto, l'approccio di Lichtenberg introduce una maggior cautela gnoseologica, propria di un metodo d'indagine di carattere più nettamente scientifico e sperimentale passibile di essere ricollegato al più ampio contesto di studi di natura antropologica condotti all'università di Göttingen da personalità quali Johann Friedrich Blumenbach (1742-1840), mentore, collega e amico di Lichtenberg, non a caso definito il «Buffon tedesco»<sup>8</sup>, che proprio dall'autore dell'*Histoire naturelle de l'homme* mutuava, come vedremo, un innovativo approccio non fissista al problema della classificazione delle razze umane.

La *querelle*, allora, può forse essere letta come la sintesi di due approcci più ampi agli studi sull'uomo, in grado di compendiare e di riassumere i conflitti epistemologici da questi veicolati e di permetterne, contestualmente, una sorta di osservazione *in vitro*.

7. È importante notare come la classificazione tassonomica su base morfologica proposta da Linneo associ a caratteristiche fisiche fisse altrettante caratteristiche morali. Ad esempio, l'*homo americanus* viene descritto come di colore rosso, di aspetto severo e di carattere collerico; l'*homo europaeus* come di colore bianco, di carattere gentile e di grande acume e inventiva; l'*homo afer* come di colore nero, di carattere astuto, indolente e negligente.

8. L. Marino, *I maestri della Germania* cit., p. 65.

Se pensare, in senso illuministico, «significa produrre un ordine scientifico unitario e dedurre la conoscenza dei fatti dai principi»<sup>9</sup>, l'approccio asistematico all'indagine sull'uomo propugnato da Lichtenberg sembra sancire una svolta in senso moderno che, allontanandosi da una concezione deterministica, restituisce al suo oggetto di studio una propria individualità, finalmente indagata nel suo intrinseco divenire e negli accidenti ambientali, economici e sociali che di quel divenire sono parte e concausa. Il concetto di alterità in senso razziale, al centro del dibattito antropologico sin dalle sue origini, si inserisce qui nel più vasto orizzonte di un'alterità intesa in un senso più ampio, ossia, più semplicemente, come contrapposizione al soggetto osservante (dal punto di vista etnico, sociale, economico, esperienziale o di genere), ponendo nuovi interrogativi circa la liceità e la praticabilità di una classificazione dell'umano operata dall'uomo sulla base di sistemi concettuali astratti e sulla scorta di un'oggettività arbitraria e non verificabile. Allo stesso tempo, il carattere strumentale di una forma di conoscenza volta a venire «meglio a capo dei fatti», atta ad aiutare «più validamente il soggetto a sottomettere la natura»<sup>10</sup> (quale è, a parere di Horkheimer e Adorno, quella perseguita dal secolo dei lumi), trova nei lavori del fisico, e sulla scorta della svolta epistemologica veicolata dagli studi di Georges-Louis Leclerc de Buffon, una propria compiuta tematizzazione, aprendo la strada a quella sorta di «etica del dubbio» che può forse essere letta come l'eredità più importante consegnataci dalle pagine lichtenberghiane.

## 2. *Alterità e classificazione: il Settecento come campo di battaglia epistemologico*

L'interrogativo circa la natura e l'origine dell'«altro» ha radici antiche<sup>11</sup> e si intreccia, nel suo snodarsi diacronico attraverso i secoli, con i ricorrenti tentativi di determinare il posto dell'uomo all'interno della natura mediante lo strumento della classificazione. Partendo dalla teoria climatica

9. M. Horkheimer - T.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, New York, Social Studies Ass., 1944 [trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 87].

10. *Ivi*, p. 89.

11. Per una storia dettagliata del concetto di alterità nelle sue diverse accezioni, cfr. V. Costa, *Alterità*, Bologna, il Mulino, 2011.

propria della tradizione medico-filosofica – che da Ippocrate e Aristotele, Tolomeo e Galeno, si trasmette ai commentatori arabi e scolastici del medioevo per poi confluire nel monogenismo biblico del Cinquecento –, passando attraverso le teorie poligenetiche e preadamitiche cinque-seicentesche e approdando infine all'approccio «scientifico» settecentesco, comuni appaiono l'intento classificatorio e la volontà di trovare chiavi di lettura univoche per un reale molteplice e franto, la cui sistematizzazione sembra sfuggire.

Al tempo stesso, tali classificazioni non sono sempre frutto di un disinteressato spirito d'indagine: soprattutto a partire dalla Conquista, si fa evidente il carattere strumentale proprio di larga parte degli studi sull'uomo<sup>12</sup>, volti a giustificare il genocidio degli indios prima, e il commercio degli schiavi africani poi, in una sorta di tragico antefatto di quel *cosmic torysm* che, ancora sul finire del Settecento, Blumenbach avrebbe denunciato come l'infausto corollario della teoria della scala degli esseri elaborata nel 1677 da William Petty sulla scorta della filosofia platonica.

Il secolo dei lumi si pone peraltro come snodo fondamentale del dibattito sulla natura e sull'uomo, rielaborando e fornendo un'inedita sistematizzazione di carattere eminentemente morfologico<sup>13</sup> alle teorie sviluppatesi sino ad allora. Non a caso George L. Mosse<sup>14</sup> interpreta il Settecento come la culla del razzismo moderno, individuando nel connubio

aA

225

12. Per un'analisi approfondita delle valenze economiche e strumentali delle teorie proto-antropologiche sviluppatesi a partire dal Cinquecento, cfr. G. Gliozzi, *Adamo e il nuovo mondo. La nascita dell'antropologia come ideologia coloniale: dalle genealogie bibliche alle teorie razziali (1500-1700)*, Firenze, La Nuova Italia, 1977. Per un'antologia ragionata dei testi che compongono il dibattito sulla razza in età moderna, cfr. Id., *Le teorie della razza nell'età moderna*, Torino, Loescher, 1986. Per una panoramica sulle opposte mitologie del buono e del cattivo selvaggio in chiave politico-economica, cfr. R.L. Meek, *Social Science and the Ignoble Savage*, Cambridge, Cambridge University, 1967 [trad. it. *Il cattivo selvaggio*, il Saggiatore, Milano, 1981]. Sui caratteri intrinsecamente strumentali e autoconservativi dei sistemi razionali illuministici cfr. ancora M. Horkheimer - T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* cit., pp. 89 sgg.

13. Si noti in questo senso come l'ampio ventaglio di elementi discriminanti individuati nei secoli come distintivi dell'«altro» (la lingua, il culto degli dei, etc.) tendano, nel Settecento, a essere assorbiti da classificazioni effettuate per lo più su base morfologica, sulla scorta di un nuovo approccio dalle pretese più nettamente scientifiche.

14. G.L. Mosse, *Toward the Final Solution. A History of European Racism*, New York, Howard Fertig, 1978 [trad. it. *Il razzismo in Europa. Dalle origini all'olocausto*, Bari, Laterza, 1980].



fra scienze naturali e ideali morali ed estetici degli antichi (propri di quell'apollineo neo-classicismo che aveva trovato nelle teorie di Johann Joachim Winckelmann<sup>15</sup> la propria definitiva sanzione) la radice di quella classificazione dell'umano «per stereotipi» destinata a fornire le basi ai sinistri sviluppi novecenteschi.

Il recupero settecentesco della dottrina medioevale della *signatura rerum* testimonia inoltre della ricerca di un'unità armonica e di un'organicità che, in misura maggiore o minore, sembra basarsi sul presupposto dell'assoluta leggibilità di un mondo fattosi alfabeto dinnanzi all'occhio della ragione, finalmente del tutto penetrabile e riconducibile a categorie fisse e ordinate secondo quell'«istanza del pensiero calcolante» che, organizzando il mondo «ai fini dell'autoconservazione», «non conosce altra funzione che non sia quella della preparazione dell'oggetto, da mero contenuto sensibile, a materiale di sfruttamento»<sup>16</sup>.

Ma quali sono le modalità comuni a questi *systemata naturae*? Quali sono i caratteri epistemologici alla base di questa inesausta volontà classificatoria? Come cambia l'episteme nel Settecento, e qual è il ruolo del dibattito fisiognomico che, a partire dagli anni Settanta del XVIII secolo, investe la Germania e l'Europa?

Le interpretazioni novecentesche<sup>17</sup> sono in questo senso contrastanti.

Se infatti, nel suo *Les mots et les choses*<sup>18</sup>, Michel Foucault afferma che il Seicento e il Settecento – da lui definiti «età classica» – hanno condiviso un comune approccio epistemo-

15. I capisaldi dell'estetica classicista enunciati nel 1764 da Winckelmann nella *Geschichte der Kunst der Altertums* diventano in breve tempo un punto di partenza obbligato anche per larga parte della trattatistica scientifica. Giuliano Gliozzi (*Le teorie della razza nell'età moderna* cit.), sottolinea a questo proposito come la gerarchia estetica individuata dallo storico dell'arte tedesco viva anche di caratteristiche considerate come proprie delle diverse razze umane. Riprendendo l'impostazione di Linneo, Winckelmann giunge inoltre a postulare un netto parallelismo fra la bellezza esteriore e le «virtù spirituali» dei popoli, aprendo la strada a un'interpretazione fisiognomica su base razziale che tornerà, non a caso, nella teoria lavateriana.

16. M. Horkheimer - T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* cit., p. 89.

17. Cfr. C. Niekerk (*Man and Orangutan in Eighteenth-Century Thinking: Retracing the Early History of Dutch and German Anthropology*, «Monatshefte», XCVI (2004), n. 4, pp. 477-478), che ne fornisce una breve ma preziosa sintesi.

18. M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966 [trad. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967].

logico legato ai concetti di «rappresentazione» e di «classificazione» – in base al quale i segni venivano organizzati in una struttura «tassonomica» a partire dalle reciproche similitudini e differenze – e che soltanto sul finire del XVIII secolo si sia assistito all'irruzione di una nuova episteme legata alla transitorietà del concetto di rappresentazione, Ernst Cassirer, al contrario, in *Philosophy of the Enlightenment*<sup>19</sup>, interpreta l'Illuminismo come il campo di battaglia fra due distinti approcci epistemologici, situando al polo opposto rispetto al modello di sistematizzazione su base morfologica la nuova tendenza delle scienze naturali a concentrarsi sulle connessioni genetiche, colte nel loro divenire e nei loro rispettivi nessi causali.

Sulla stessa linea si incardina l'interpretazione di Wolf Lepenies<sup>20</sup>, il quale, pur dimostrandosi più cauto di Cassirer circa l'assoluta preminenza del ruolo giocato da Buffon (cui il filosofo tedesco riconosceva la funzione di vero e proprio rifondatore delle scienze naturali), concorda nel contrapporre al paradigma linneiano – volto alla sistematizzazione di un ordine naturale ancora concepito come statico ed eterno – un nuovo modello veicolato dal lavoro del naturalista francese, colto nella sua tensione all'indagine degli aspetti dinamici e nella sua capacità di introdurre, per la prima volta, il concetto di tempo e di sviluppo diacronico e sincronico nello studio della biologia.

Proprio l'aspetto della temporalità pare in effetti fondante. Nel suo *Buffon, German Biology, and the Historical Interpretation of Biological Species*<sup>21</sup>, Philipp R. Sloan individua nel tentativo di conferire un primato epistemologico a una concezione «storica» della natura l'apporto più incisivo di Buffon alle scienze naturali e agli studi sull'uomo.

Se è vero, infatti, che le teorie razziali, sin dai propri albori, avevano veicolato interrogativi pressanti circa la genesi delle diverse varietà umane (basti pensare alle teorie geneti-

19. E. Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, Princeton, Princeton University, 1968, pp. 75-78.

20. W. Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München-Wien, Hanser, 1976, pp. 42-52. Per un'analisi dettagliata delle implicazioni e delle criticità veicolate dal cambiamento in senso storicista dell'episteme settecentesca, cfr. M. Di Meglio, *Lo sviluppo senza fondamenti*, Trieste, Asterios, 1997.

21. P.R. Sloan, *Buffon, German biology, and the historical interpretation of biological species*, «The British Journal for the History of Science», XII (1979), n. 2, pp. 109-153.

che cui già si accennava, capaci di spaziare dal monogenismo biblico alla generazione *ex putredine*), è altrettanto vero che, a partire dagli ultimi anni del XVII secolo, tale approccio si scontra con la crescente diffusione della teoria preformista, il cui assunto di fondo (l'idea, cioè, che le differenti complessioni umane fossero riconducibili a caratteristiche genetiche già interamente contenute in potenza nell'ovulo o nello spermatozoo al momento della creazione), «astrae di fatto gli organismi dal tempo»<sup>22</sup>, riducendo le circostanze climatiche e temporali a meri accidenti, volti tutt'al più a spiegare gli scarti casuali degli organismi viventi da quelle che vengono individuate come essenze immutabili, uguali a se stesse dall'inizio dei tempi.

Lo sviluppo della teoria epigenetica<sup>23</sup> e il concentrarsi di Buffon sul problema degli ibridi danno conto in questo senso di una svolta concettuale importante. Se infatti l'approccio del naturalista francese si situa nel solco dello stesso monogenismo propugnato dalla teoria preformista, l'idea del concorso del «seme maschile e femminile» nella formazione delle caratteristiche genetiche del feto apre di fatto la via a una concezione dell'umano del tutto differente, finalmente calata nella storia ed epistemologicamente distante da una classificazione morfologica fissista. L'individuazione degli esponenti di una specie sulla base della loro capacità di generare ibridi fecondi riposa, per Buffon, sull'effettiva compatibilità delle diverse razze, e sancisce, contestualmente, l'infinità potenziale di varietà somatiche intese come in continuo mutamento, impossibili da incasellare in concezioni organicistiche «a scala»<sup>24</sup> o in sistematizzazioni determi-

22. *Ivi*, p. 110 [trad. mia].

23. Per una storia della teoria e della sua evoluzione cfr. G. Solinas, *Il microscopio e le metafisiche. Epigenesi e preesistenza da Cartesio a Kant*, Milano, Feltrinelli, 1967.

24. Si pensi al già citato William Petty e al suo *The Scale of Creatures* (in W. Petty, *The Petty Papers*, London, Marquis of Landsdowne, 1927, vol. I), che individua nell'ottentotto (termine di origine olandese atto a designare le tribù dell'Africa australe e, per estensione, gli africani), l'anello di congiunzione fra l'animale e l'uomo. Sulla storia e l'evoluzione del concetto di «catena dell'essere», cfr. A.O. Lovejoy, *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*, Harvard, Harvard University, 1936 [trad. it. *La grande catena dell'essere*, Milano, Feltrinelli, 1966]; J. Hintikka, *Gaps in the great chain of being: An examination in the methodology of the history of ideas*, «Proceedings and addresses of the American philosophical association», XLIX (1976) [trad. it. *La grande catena dell'essere e altri saggi di storia delle idee*, Ferrara, Spazio Libri, 1992].

stiche. Non stupisce, in tal senso, l'attacco portato dall'autore dell'*Histoire naturelle de l'homme* all'approccio tassonomico, e in particolar modo a quello linneiano, definito come «quasi una semplice convenzione, un linguaggio arbitrario, un sistema mentale», dal quale «non deriva una conoscenza reale»<sup>25</sup>.

S'incardina qui la riflessione dell'autore sullo iato esistente fra ordine astratto e ordine naturale. Tale distinzione<sup>26</sup> (in questa sede, per ovvie ragioni di spazio, soltanto accennata) sembra bene attagliarsi alla critica portata da Buffon alla classificazione, e mette in luce, contestualmente, una parzialità del punto di vista osservante del tutto controcorrente rispetto alla pretesa di oggettività e di fondatezza ontologica propria delle impostazioni precedenti relative allo studio dell'uomo e della natura.

Al tempo stesso, la ripresa della teoria climatica operata da Buffon al fine di spiegare le differenti complessioni umane riscontrabili in natura muove da un concetto più ampio di influenza esterna, e giunge a comprendere al suo interno non soltanto le discordanze derivanti dalle diverse latitudini, ma anche quelle veicolate dalla dieta e dai modi di vita.

Il monogenismo biblico cinquecentesco si fa così scientifico e sperimentale, fondendosi con una teoria climatica le cui valenze «proto-sociologiche» sembrano aprire la strada a un maggiore relativismo culturale, destinato a influenzare fortemente la nascente riflessione antropologica in Germania<sup>27</sup>, e, in particolar modo, il gruppo di scienziati e intellettuali

25. J. Piveteau (a cura di), *Oeuvres philosophiques de Buffon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 11 [trad. mia].

26. *Ivi*, p. 26: «In tutti questi casi si fanno costantemente supposizioni contrarie alla natura, privando l'oggetto della maggior parte delle sue qualità, facendone un'entità astratta che non assomiglia più alla cosa reale. Successivamente si traspone il risultato ideale nell'oggetto reale [...] Questo è l'aspetto più delicato e importante nello studio delle scienze – sapere come distinguere in maniera opportuna ciò che in un oggetto è reale da ciò che abbiamo noi stessi aggiunto arbitrariamente nel considerarlo» [trad. mia]. Sloan (P.R. Sloan, *Buffon, German biology, and the historical interpretation of biological species* cit., pp. 115 sgg.) ravvisa in questa posizione una ripresa (mediata) delle posizioni espresse da Gottfried Wilhelm von Leibniz nella polemica epistolare relativa alla filosofia newtoniana che lo oppone a Samuel Clarke a partire dal 1715.

27. Sul significato e la diffusione del pensiero di Buffon nella Germania nel tardo Settecento, cfr. *Buffons Bedeutung für die Entwicklung des Anthropologischen Denkens in Deutschland der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in F. Dougherty, *Gesammelte Aufsätze zu Themen der klassischen Periode der Naturgeschichte*, Göttingen, Klatt, 1996.

riuniti intorno all'università di Göttingen allo scadere del XVIII secolo e nei primi anni del secolo successivo.

Se infatti Blumenbach, nelle successive e sempre più estese edizioni del suo *De generis humani varietate nativa* (rispettivamente del 1775, 1781 e 1795), riprende in parte la sistematizzazione proposta da Linneo – individuando prima quattro e poi cinque razze umane intese come degenerazioni di un originale prototipo bianco – nella seconda edizione espunge i rilievi morali che nel *Systema naturae* si accompagnavano alla classificazione dei diversi popoli e giunge infine, con la lettera-introduzione premessa all'ultima versione, al distacco definitivo dall'impostazione tassonomica del maestro, considerata non ulteriormente sostenibile in quanto artificiale e non sperimentalmente fondata.

Allo stesso tempo, il professore di fisica di Göttingen recepisce l'impianto buffoniano relativo alla fecondità degli ibridi e, pur sviluppando, sulla sua scorta, una propria teoria climatica (che prevede l'azione di una forza generativa<sup>28</sup>, capace di orientare finalisticamente il processo epigenetico allo scopo di adattare i corpi organici alle diverse condizioni ambientali), costante rimane il richiamo alla necessità di un'incessante verifica speculativa, sintomo di uno scetticismo di fondo grazie al quale diviene possibile il «sorridere su tutte le classificazioni razziali di questo mondo, compresa la propria»<sup>29</sup>.

Il razzismo implicito nel concetto di degenerazione e il primato estetico conferito da Blumenbach – sulla scorta di Winckelmann – alla razza caucasica vengono peraltro più volte temperati da rilievi improntati a un relativismo culturale raro nella trattatistica antropologica coeva; vanno in questo senso la rettifica apportata nell'*Handbuch* al giudizio sulla

28. Sul concetto di *nisus formativus* o *Bildungstrieb* elaborato da Blumenbach e sui punti di contatto e di distacco della sua teoria rispetto a quella elaborata da Immanuel Kant nel suo *Von verschiedenen Rassen der Menschen*, del 1777, cfr. L. Marino, *I maestri della Germania* cit., pp. 112 sgg.; T. Lenoir, *Kant, Blumenbach, and Vital Materialism in German Biology*, «Isis», LXXI (1980), n. 1, pp. 77-108; R.J. Richards, *Kant and Blumenbach on the Bildungstrieb: a Historical Misunderstanding*, «Studies in History and Philosophy of Biology and Biomedical Sciences», XXXI (2000), n. 1, pp. 11-32.

29. *Ivi*, p. 122. Marino parla in questo senso di «consapevolezza della complessità della questione antropologica e quindi della negazione di ogni sistema meramente intellettualistico, di ogni concezione aprioristica e pregiudiziale nei confronti della realtà».

bellezza («I popoli che appartengono a questa razza hanno la forma del viso e del cranio molto bella, la più bella secondo il concetto di bellezza che hanno gli europei»<sup>30</sup>), così come la polemica – affidata alle pagine del «Göttingisches Magazin der Wissenschaften und Literatur» diretto da Lichtenberg e Georg Forster – contro le ipotesi avanzate da alcuni antropologi relativamente alla rozzezza costitutiva dei cosiddetti selvaggi.

La cautela procedurale, l'approccio sperimentale e l'accento posto sulla soggettività intrinseca a qualsivoglia osservazione divengono così la cifra di uno sguardo sull'uomo e sull'alterità per molti versi nuovo e moderno, nel cui solco pare situarsi, come cercheremo di mettere in luce, la posizione di Lichtenberg in ambito fisiognomico.

### 3. *Il physiognomische Streit*

Entriamo allora nel vivo della trattazione, andando a esaminare più da vicino la *querelle* fisiognomica vera e propria che, esplosa in Germania nel 1772 – anno di pubblicazione del trattato *Von der Physiognomik* del pastore e teologo zurighese Johann Caspar Lavater (1741-1801) – si protrae fino al 1782, anno in cui si situa la redazione del *Bericht von den über die Abhandlung wider die Physiognomen entstandenen Streitigkeiten*, resoconto della controversia ad opera di Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), docente di fisica, trattatista e aforista, pubblicato postumo insieme ad altri scritti sparsi fra il 1800 e il 1806. Nel corso di questo decennio si situano, come già accennato, la pubblicazione dei quattro volumi di cui si compongono i *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* lavateriani, usciti fra il 1775 e il 1778, e quella del trattato di Lichtenberg *Über Physiognomik – Wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis*, del 1778, che si pone – sin dall'ironico rovesciamento terminologico operato nel titolo – come prima netta antitesi rispetto alla montante «furia collettiva per la fisiognomica»<sup>31</sup> diffusasi nel frattempo in Germania sulla scia dell'opera lavateriana.

30. *Ibid.*

31. G.C. Lichtenberg, *Bericht von den über die Abhandlung wider die Physiognomen entstandenen Streitigkeiten*, in J.C. Lavater - G.C. Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima* cit., p. 192.

Il pastore zurighese si pone in effetti come il rifondatore moderno della corrente intuitivo-simbolica<sup>32</sup> della disciplina, ossia di quella branca della fisiognomica che, allontanandosi da un intento medico-scientifico e basandosi sull'assunto già aristotelico di una diretta corrispondenza fra forme esterne e caratteri intellettivi e morali dell'uomo, si era tradizionalmente concentrata sull'analisi del volto umano in quiete, indagato nelle sue forme fisse e astratto dallo spazio e dal tempo.

La fondatezza ontologica di tale lettura riposa per Lavater da un lato sulla ripresa della già citata dottrina della *signatura rerum* e sull'intrinseca corrispondenza da questa propugnata fra segni visibili e mondo interno e spirituale e, dall'altro, sul mistero dell'incarnazione di Cristo, a sua volta rappresentazione visibile di un invisibile Dio fattosi carne, e, in quanto tale, «leggibile», indagabile, garanzia assoluta della trascendenza del significato nella multiforme congerie del significante.

È qui evidente l'impronta pietistica, l'eco di quella teologia cristocentrica che, partendo da una concezione umanizzata del Cristo (definito «amico dell'anima» e indagato metaforicamente nella sua corporeità), concepisce la religione come presentimento costante dell'invisibile nell'ente tangibile, continua dialettica e transustanziazione del sacro in un fenomenico accessibile a ciascuno nel proprio intimo, senza bisogno di mediazione alcuna.

Al tempo stesso, l'approccio lavateriano tradisce una concezione monadologica e organicistica del reale di stampo leibniziano che, sancendo ulteriormente l'intrinseca connessione delle singole parti al tutto, contribuisce a disegnare i contorni di una duplice armonia divina e terrena nella quale il volto dell'uomo diviene, secondo la bella definizione di Gurisatti, «croce monadologica e micrologica»<sup>33</sup>, rappresentazione verticale del divino e orizzontale di tutti gli altri uomini.

32. Riprendo il termine da Gurisatti (*ivi*, p. 14), il quale, a sua volta, mutua la distinzione operata da Hans Pollnow fra fisiognomica intuitivo-simbolica e fisiognomica razionale-scientifica, sottolineando la tradizionale tendenza della prima a occuparsi dell'analisi dei tratti fissi lasciando alla seconda lo studio della mimica e delle manifestazioni mobili.

33. *Ivi*, p. 29.

Tale impostazione, animata da una sorta di «principio di ragione sufficiente»<sup>34</sup>, dà luogo a un'indagine che, pur basandosi esclusivamente sull'analogia, si pretende di fatto sistematica e prescrittiva, mettendo in luce quell'intrinseca connessione fra rappresentazione e classificazione che, come già accennato, costituisce per Foucault la cifra più caratteristica di un'episteme «classica» giunta, sul finire del Settecento, al proprio definitivo tramonto. La volontà di porre rimedio allo scollamento intervenuto fra mondo delle parole e mondo delle cose mediante una rappresentazione che, in quanto arbitraria, necessita a sua volta dell'appoggio fornito da una classificazione assurda a dogma si fa in tal senso evidente nel progetto lavateriano di costruire una vera e propria tavola delle proporzioni<sup>35</sup>, capace, sulla scorta dell'estetica winckelmanniana e delle teorie relative all'angolo facciale elaborate dall'anatomista olandese Petrus Camper<sup>36</sup>, di rendere conto di ogni possibile combinazione somatica e di assorbire *ipso facto* – nonostante l'impianto universalistico – le gerarchie fra razze umane elaborate in ambito scientifico, estetico e filosofico.

Il monogenismo religioso di Lavater pare in effetti investire di una nuova valenza cristologica la gerarchia morale

aA

233

34. *Ibid.*

35. J.C. Lavater, *Fragmente*, in J.C. Lavater - G.C. Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima* cit., pp. 160-161: «Se Dio me ne darà la forza e la voglia, mi sarà possibile dimostrare, in base a linee fisiognomiche specifiche, che, dato il semplice profilo di un cranio, è possibile determinare matematicamente il livello delle sue facoltà intellettive o, per lo meno, il rapporto in cui la sua capacità e i suoi talenti stanno con quelli di altre teste. [...] Anche se a qualcuno potrà sembrare il prodotto di una mente insensata, la tesi che segue, al contrario, è il prodotto di una ricerca condotta in nome dell'amore per la verità: la retta orizzontale che passa per lo zenit del profilo di una fronte e quella orizzontale che passa per il suo estremo anteriore più esterno, si incontrano formando un angolo retto; si confronti dapprima il rapporto che si stabilisce fra queste due linee e poi quello di entrambe con la diagonale che le interseca nei punti suddetti; dalle relazioni reciproche di queste tre linee è possibile, per lo meno in generale, stabilire la capacità della fronte esaminata. [...] In base a singole misurazioni sarebbe quindi possibile, un po' alla volta, realizzare una tavola proporzionale di tutte le facoltà dell'anima, comprensibile e utilizzabile da tutti. Spero che, giunti a questo punto, né i saggi né i pazzi oseranno più dubitare della verità di queste parole: i talenti si esprimono nei tratti fissi del corpo».

36. Sugli studi di Camper – dei quali, per ragioni di spazio, è qui impossibile dare conto – e sulla loro diffusione in ambito tedesco, cfr. C. Niekerk, *Man and Orangutan in Eighteenth-Century Thinking: Retracing the Early History of Dutch and German Anthropology* cit.



incentrata sulla razza propria della teoria tassonomica settecentesca, contribuendo a fondare quell'antropologia criminale su base razziale e sociale che troverà poi in Franz Josef Gall, Joseph Arthur de Gobineau e Cesare Lombroso i propri più celebri continuatori. Accanto all'africano, nuovamente stigmatizzato in base alle sue proporzioni non classiche, sintomi evidenti della sua inferiorità intellettuale e morale, gli strali del teologo si abbattono sulla fisionomia dell'ebreo, giudicata «sordida» e «spregevole», e talmente distante da quella di Cristo (per come evidentemente il pastore zurighese lo immagina) da rendere blasfema qualsiasi possibile associazione. Parallelamente, in maniera trasversale rispetto alla caratterizzazione su base razziale fa la sua comparsa il tema della follia, considerata anch'essa come «connaturata» a colui che ne dà prova sulla base di specifici caratteri fisici, evidentemente interpretabili dallo sguardo intuitivo-geniale del fisionomo e facilmente rintracciabili, per mezzo dell'analogia e della comparazione, anche laddove la pazzia giaccia nell'uomo ancora in potenza.

Se nel mondo nulla accade senza una ragione sufficiente; se è innegabile che ogni evento naturale, anche il più insignificante, altro non è che la conseguenza meccanica delle leggi universali cui è stato sottoposto il suo divino Creatore; se dunque ogni possibile arbitrio va bandito tanto dall'ambito della filosofia che dal regno della natura; se tutto questo è vero, non vedo come colui che dubita che la fisiognomica sia una scienza reale, e cioè non ammette che la differenza dei caratteri interni dell'uomo comporta una differenza riconoscibile nei suoi aspetti esterni, possa in qualche modo pretendere di definirsi un filosofo o uno scienziato. L'intelletto umano si ribella infatti contro l'idea che Leibniz o Newton avrebbero potuto essere un grande filosofo e un grande matematico pur avendo il corpo di un idiota o di un pazzo da manicomio. Nessun uomo dotato di intelletto ammetterebbe che il primo avrebbe potuto pensare la *Teodicea* con il cranio di un lappone, o che il secondo avrebbe potuto scoprire i segreti dei pianeti e della luce con la testa di un negro, con il naso schiacciato, gli occhi sporgenti, le labbra talmente rialzate da coprire a malapena i denti, la bocca rotonda e carnosa<sup>37</sup>.

37. J.C. Lavater, *Von der Physiognomik*, in J.C. Lavater - G.C. Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima* cit., pp. 71-77.

L'astrazione dell'oggetto di indagine dal *continuum* spazio-temporale sancisce – come già accadeva nell'impostazione tassonomica agli studi sull'uomo – una concezione dell'«altro» di carattere fortemente deterministico, incapace di tenere conto delle differenze esperienziali, ambientali, climatiche e sociali riscontrabili fra uomo e uomo, e delle modificazioni passibili di intervenire nel corso di una stessa vita umana. Non stupisce, in tal senso, la risposta fornita nei *Fragments* ad alcuni dei rilievi già mossigli da Lichtenberg circa l'incapacità della fisiognomica di spiegare da un lato i mutamenti di carattere o di salute occorsi nel tempo ai propri oggetti di studio e dall'altro l'omogeneità dei tratti del volto in quiete fra una persona affetta da disturbi psichiatrici e una sana:

La vera questione non riguarda dunque né la possibilità che l'uomo virtuoso sia cagionevole di salute, né tantomeno l'eventualità che un genio possa diventare un pazzo. Bisogna chiedersi piuttosto: è mai possibile che un uomo virtuoso, come tale, possa avere il medesimo aspetto di un uomo in preda al vizio? O che un pazzo, come tale, possa avere il medesimo aspetto di un saggio? Nessuno, e tanto meno uno psicologo acuto e profondo come lei, accetterà questa ipotesi; nessuno riuscirà mai a trovare sopportabile un pensiero come questo: nel sordido, spregevole ebreuccio di Holbein, nei tratti del suo volto, avrebbe potuto (in modo del tutto naturale, senza miracoli) manifestarsi l'anima di Giovanni. Oppure: in questi tratti così sgradevoli, così come in qualsiasi altro corpo, avrebbe potuto abitare e agire liberamente perfino il Redentore<sup>38</sup>.

Proprio la pericolosità potenziale di questo approccio è alla base della polemica scatenata da Lichtenberg, la cui preoccupazione circa l'impatto scientifico, filosofico e sociale di una simile lettura deterministica dell'umano emerge con chiarezza sin dall'introduzione alla seconda edizione del trattato *Über Physiognomik – wider Physiognomen*, del 1778:

Ho voluto impedire che si fisionomizzasse per la promozione dell'amore dell'uomo nello stesso modo in cui un tempo si scannava e si bruciava per la promozione dell'amore di Dio; ho voluto insegnare la prudenza nell'indagine di un oggetto nel cui caso uno sbaglio può risultare più

38. Id., *Physiognomische Fragmente*, in J.C. Lavater - G.C. Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima* cit., p. 148.

facile e pericoloso che in qualsiasi altro, religione esclusa; ho voluto destare il sospetto nei confronti del ventriloquio trascendente mediante il quale si vuol far credere che una parola udita sulla terra possa esser stata pronunciata in cielo; ho voluto impedire che al posto della superstizione volgare, scacciata dal mondo colto, si intrufoli ora una superstizione arzigogolante e sofisticata che, proprio grazie alla maschera della ragione, diviene ancora più pericolosa di quella volgare. [...] Oggi si vogliono interpretare i segni sulla fronte, come un tempo si volevano interpretare i segni del cielo<sup>39</sup>.

A parere di Lichtenberg, dell'uomo e delle forme del suo viso «non si può parlare come se fosse una zucca»<sup>40</sup>, ancorandone l'indagine a un rigido determinismo somatico; al contrario, l'essere umano «è un mondo libero e dotato di trasformabilità camaleontica»<sup>41</sup>, calato in un contesto spaziotemporale fatto di clima, modi di vita, condizioni economiche, educazione o mancanza di essa, problemi di salute e tessuto esperienziale.

Se già Buffon aveva destituito di fondamento scientifico la fisiognomica accennando brevemente all'impossibilità di indagare l'interiorità umana per il tramite di dubbiose analogie<sup>42</sup>, Lichtenberg, nella sua analisi, si spinge oltre, mettendo in luce non soltanto le falle epistemologiche e procedurali, ma anche la pericolosità intrinseca e potenziale di questo tipo di indagine

Incominciamo dalle prime. Nonostante una lunga familiarità con la disciplina (alla quale, per sua stessa ammissione, il fisico si interessa sin dall'infanzia), l'attenzione alla dimensione sperimentale e quello scetticismo «sorridente» nei confronti della classificazione astratta che, come si diceva, può forse essere letto come la cifra più immediata del circolo

39. G.C. Lichtenberg, *Über Physiognomik - Wider die Physiognomen*, in J.C. Lavater - G.C. Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima* cit., pp. 100-101.

40. *Ivi*, p. 133.

41. *Ivi*, p. 101.

42. G. Buffon, *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Dumézil, 1836, pp. 94-95: «Dal momento che l'anima non ha una forma che possa essere messa in relazione ad alcuna forma materiale, non è possibile giudicarla in base all'aspetto fisico, o alla forma del volto. Un corpo mal fatto può racchiudere un'anima molto bella e non è possibile giudicare la bontà o la cattiveria naturale di una persona dai tratti del suo viso, in quanto tali tratti non hanno alcun rapporto con la natura dell'anima, non presentano alcuna analogia sulla quale sia possibile anche soltanto basare delle congetture ragionevoli» [trad. mia].

gottinghese, lo portano, sin dai primi paragrafi del trattato *Von der Physiognomik*, a mettere fortemente in discussione la scelta dell'oggetto di studio operata dalla fisiognomica tradizionale, ovvero quella dei tratti fissi del volto in quiete.

Per evitare ogni vecchio equivoco, e per prevenire nuovi equivoci, voglio ricordare qui una volta per tutte che la parola «fisiognomica» in senso stretto significa per me l'abilità di individuare, in base alla forma e alla natura delle parti esterne del corpo umano, e in particolare del volto, la costituzione dello spirito e del cuore dell'individuo, escludendo dalla considerazione qualsiasi segno temporaneo dei sentimenti e delle emozioni. Viceversa, si chiamerà «patognomica» l'intera semiotica degli affetti, e cioè la conoscenza dei segni naturali dei moti d'animo, a seconda delle loro gradazioni e delle loro mescolanze. [...] In un mondo in cui tutto appare affine e collegato da rapporti di causa ed effetto, e dove nulla accade per miracolo, nessuno pretende di negare che ogni parte sia uno specchio del tutto. Un occhio più acuto del nostro, e pur tuttavia ancora infinitamente più ottuso dell'occhio di colui che tutto vede, sarebbe in grado di cogliere le conseguenze che un pisello gettato nel Mediterraneo provoca sulla costa cinese. [...] Probabilmente, il destino di Roma giaceva per davvero nelle interiora dell'animale macellato, ma l'impostore che dava a intendere di saperlo leggere, in effetti, non fu in grado di prevederlo. [...] Nessuno pretende di mettere in discussione questa assoluta leggibilità di tutto in tutto. [...] La dimostrazione è invece del tutto immediata, se si pensa al semplice fatto che i nostri sensi ci mostrano soltanto superfici e che tutto ciò che resta sono deduzioni tratte in base a esse. Da questo fatto, tuttavia, in assenza di ulteriori specificazioni, non deriva nulla di particolarmente incoraggiante per la fisiognomica, poiché proprio questa lettura di superficie rappresenta l'origine dei nostri errori, anzi, in qualche caso è la causa principale della nostra completa ignoranza. Ammesso che l'interno si imprima nell'esterno, chi ci garantisce che, di conseguenza, esso sia lì, a disposizione dei nostri occhi?<sup>43</sup>

Pur non confutando l'esistenza di un significato recondito sotteso ai segni tangibili<sup>44</sup>, Lichtenberg non ritiene che es-

43. G.C. Lichtenberg, *Über Physiognomik - Wider die Physiognomen*, in J.C. Lavater - G.C. Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima* cit., p. 108.

44. Su questo aspetto cfr. F.H. Mautner - F. Miller, *Remarks on G.C. Lichtenberg, Humanist-Scientist*, «Isis», XLIII (1952), n. 3, pp. 223-231.

so sia – in virtù della sua mera esistenza – immediatamente attingibile all'uomo: «Per quanto un'obiettiva leggibilità di tutto in tutto possa avere luogo ovunque», scrive in *Über Physiognomik*, «non per questo essa può essere praticata da noi, che con il nostro sguardo abbracciamo tanto poco la totalità dell'intero da poter conoscere solo in minima parte perfino le intenzioni e gli scopi del nostro stesso corpo»<sup>45</sup>.

L'unica forma di indagine delle forme esteriori parzialmente praticabile – per quanto priva di fondamento ontologico – è, di conseguenza, quella patognomica, destinata all'indagine non soltanto dei segni visibili delle emozioni e dei moti dell'anima, ma anche dei marchi lasciati sul volto da vissuti tanto vari quanto diversi sono gli uomini, fatti di abbondanza o di privazioni, di salute o di malattia, di educazione o della sua mancanza. Se è vero, come lo stesso Lichtenberg ammette, che la virtù rende belli e il vizio abbrutisce, tali bellezza e bruttezza non sono forzatamente rintracciabili nell'armonia classica dei tratti, o nel loro comporsi in atteggiamenti virtuosi, spesso figli di un benessere che fa della simulazione e della dissimulazione la propria bandiera; al contrario, tale gentilezza o rozzezza di tratto diventa leggibile soltanto in relazione alle azioni esplicate, a loro volta da interpretare alla luce del contesto esperienziale nel quale l'uomo è calato.

Allo stesso tempo, sulla scorta del soggettivismo kantiano, egli non concepisce la rappresentazione come manifestazione oggettiva dell'irrappresentabile operata per il tramite dello sguardo geniale (*à la* Lavater), bensì come produzione autonoma del soggetto osservante, impossibilitato a non proiettare sull'oggetto osservato il proprio vissuto e le proprie categorie interpretative. «Percepriamo le cose attraverso i nostri sensi», scrive il fisico nel 1789, «ma ciò che percepiamo non sono le cose in sé, l'occhio elabora la luce, l'orecchio elabora i suoni. Al di fuori di noi esse non sono nulla. Siamo noi che le elaboriamo»<sup>46</sup>.

Al venir meno dello statuto ontologico della rappresentazione si accompagna, in linea con l'assunto foucaultiano, la messa in discussione del dogma della classificazione. Ugual-

45. G.C. Lichtenberg, *Über Physiognomik - Wider die Physiognomen*, in J.C. Lavater - G.C. Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima* cit., p. 133.

46. Id., *Sudelbücher*, Heft J, 1168, in *Schriften und Briefe* cit., vol. I, p. 818 [trad. mia].

mente inficiato dallo sguardo osservante è infatti, a parere di Lichtenberg, l'impianto classificatorio proprio dell'approccio tassonomico alle scienze naturali, frutto di un bisogno d'ordine in «Übereinstimmung mit unserer Natur» che poco sembra interrogarsi sull'effettiva corrispondenza fra le proprie sistematizzazioni (spesso basate su mere analogie) e la reale natura degli enti fenomenici osservati.

Il senso comporta l'ordine e l'ordine è, alla fine, conforme alla nostra natura. Se anche parliamo in maniera ragionevole, parliamo pur sempre soltanto a partire da noi stessi e dalla nostra natura. Per memorizzare una cosa, cerchiamo sempre di conferire a essa un senso o un qualche tipo di ordine. Ne conseguono generi e specie per le piante e gli animali, analogie [che si estendono] fino alla rima. [...] In questo modo noi cerchiamo di portare un senso nel mondo materiale. La questione è, però, se tutto sia per noi leggibile o meno. [...] In assoluto, non si può mai tenere conto abbastanza del fatto che noi, nell'osservare la natura e in particolar modo le nostre classificazioni, osserviamo sempre soltanto noi stessi<sup>47</sup>.

**aA** La sistematizzazione, per quanto utile alla nostra memoria e al nostro empito conoscitivo, è quindi un'astrazione mediata dal soggetto, e tanto più pericolosa se basata sull'analogia e su una trascendenza non indagabile con i mezzi della ragione umana.

239

Se qualcuno parla con te con il tono voluttuoso del veggente, se borbotta e incespica nei suoi ditirambi nello sforzo compulsivo di esprimere l'inesprimibile, non credere a una sola parola di ciò che ti dice senza prima averla rigorosamente esaminata. Non ci sono più inviati di Dio. Se quel qualcuno non ha prestato giuramento sulla logica di questo mondo, mettilo alla porta in attesa di un esame più approfondito<sup>48</sup>.

E ancora:

L'associazione di idee spiega una quantità di fenomeni presi in considerazione dalla fisiognomica. Non sembra dunque affatto necessario restringere i diritti della ragione e ipotizzare nuove forme di sensibilità, con le quali una fi-

47. *Ivi*, Heft J, 392, p. 710 [trad. mia].

48. *Ivi*, Heft F, 802, p. 573 [trad. mia].

losafia falsa e pigra e un malinteso spirito di innovazione sono stati finora fin troppo tolleranti. Ma a questo punto il fisionomo esclama: «come? L'anima di Newton dovrebbe poter risiedere nella testa di un negro? Un'anima angelica in un orribile corpo? È mai possibile che il Creatore raffiguri la virtù e il merito in questo modo? No, non è possibile». Ma questa scialba sequela di declamazioni infantili non può forse venire arrestata in ogni momento con un semplice: perché no? Sei forse tu, miserabile, il giudice delle opere divine?<sup>49</sup>

Si incardina qui il secondo aspetto della critica portata da Lichtenberg alle teorie lavateriane, ovvero quello relativo alla loro intrinseca pericolosità. *Tranchant*, in questo senso, il giudizio espresso all'interno dei *Sudelbücher*: «Se la fisiognomica diverrà ciò che Lavater si aspetta da essa, finiremo con l'impiccare i bambini ancora prima che essi abbiano compiuto azioni che meritano la forca, faremo ogni anno una sorta di confermazione. Un autodafé fisiognomico»<sup>50</sup>.

I rischi comportati da una classificazione che, forte del suo sguardo intuitivo-geniale e del suo principio di ragione sufficiente, investe l'uomo e si fa prescrittiva, qui delineati con fulminante ironia, paiono in questo senso connettersi al tema del tempo e della perfettibilità e corrottibilità umane. L'individuo, osserva Lichtenberg, non può essere concepito come immutabile, avulso dal contesto spazio-temporale in cui è calato, forgiato esclusivamente dalla propria anima nel cerchio conchiuso di un solipsistico isolamento. Al contrario, visi, corpi, e caratteri vengono modificati da una quantità di fattori esterni quali l'alimentazione, il tessuto di relazioni sociali in cui è inserito, l'educazione e così via, e una corretta lettura dell'essere umano (modernamente concepito come somma di fattori caratteriali ed esperienziali passibili di mutamento) va collocata nell'ambito della più ampia disamina del contesto sociale ed economico in cui esso è inserito.

Ma è proprio vero che il nostro corpo appartiene soltanto all'anima, o non rappresenta piuttosto quell'elemento comune in cui si incrociano linee differenti, le cui leggi specifiche è costretto a seguire, nel tentativo di soddisfarle

49. Id., *Über Physiognomik - Wider die Physiognomen*, in J.C. Lavater - G.C. Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima* cit., pp 116 sgg.

50. Id., *Sudelbücher*, Heft F, 521, in *Schriften und Briefe* cit., vol. I, p. 532 [trad. mia].

tutte? Per lo stesso motivo ogni singolo tipo di pietra possiede, in termini assoluti, la sua propria forma, solo che le anomalie provocate dalla sua connessione con altre pietre, e le molteplici casualità cui si trova esposto, fanno sì che, spesso, anche l'occhio più esperto si sbaglia se vuole individuare determinate differenze solo in base a ciò che vede. In modo analogo, il nostro corpo sta in mezzo tra l'anima e il mondo esterno, specchio degli effetti di entrambi; non narra soltanto le nostre inclinazioni e le nostre capacità, ma anche le sferzate del destino, del clima, delle malattie, dell'alimentazione e di mille altre avversità, alle quali ci espongono non solo le nostre stesse malaugurate decisioni, ma anche, spesso, il caso e il dovere. [...] Della forma esterna della testa, all'interno della quale abita una libera essenza, non si può voler parlare come di una zucca, e tantomeno si possono calcolare gli avvenimenti che da essa dipendono come si calcola l'ora di un'eclissi solare. Ora, però, è proprio con un simile grado di certezza che si sostiene che il carattere dell'uomo giace nella forma del suo volto, ipotesi, questa, che viene avanzata facendo appello alla leggibilità di tutto in tutto, come se si ritenesse, in base al principio di ragione sufficiente, che l'uomo agisca nient'altro che come una macchina. [...] La forma dei tratti fissi, così come quella dei tratti mobili, dipende anche da cause esterne, che di solito operano in modo più rapido e intenso di quelle interne; ciononostante, l'uomo attribuisce un senso fisiognomico a ogni traccia visibile, incluse le deturpazioni provocate dal vaiolo, le sconessioni fra i denti, ecc. Il volto umano diventa così una lavagna coperta di segni, a ciascuno dei quali viene attribuito un significato trascendente, con la conseguenza che un piccolo crampo facciale passa per un atteggiamento di scherno e una cicatrice per un tentativo di simulazione<sup>51</sup>.

E, ancora più netto, all'interno del quaderno F dei *Sudelbücher*:

Se hai occasione di leggere la storia di un grande criminale, prima di condannarlo ringrazia sempre il cielo per non avere messo, nella sua infinita bontà, te e la tua faccia onesta al punto di partenza di una simile sequenza di circostanze<sup>52</sup>.

La società – intesa nel senso più ampio di consesso umano – viene letta in questo senso come una complessa rete di

51. Id., *Über Physiognomik - Wider die Physiognomen*, in J.C. Lavater - G.C. Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima* cit., pp 116 sgg.

52. Id., *Sudelbücher*, Heft F, 1205, in *Schriften und Briefe* cit., vol. I, p. 635 [trad. mia].



relazioni in grado di condizionare lo sviluppo del singolo, e non più come la migliore estrinsecazione di un'armonia trascendente, perfetta rappresentazione terrena di una deterministica catena dell'essere passibile – come già intuito da Blumenbach – di diventare la comoda giustificazione di un ordine costituito basato sullo sfruttamento delle classi sociali e delle popolazioni più deboli.

Chi vuole vedere dei bei furfanti, dei truffatori dalla pelle liscia o dei graziosi sfruttatori di fanciulli, non deve necessariamente andarli a cercare in covi misteriosi o nelle carceri municipali. Al contrario, deve cercarli dove si cena con posate d'argento, dove si possiede un'ottima conoscenza della mimica del volto e se ne sanno controllare i muscoli, dove si gettano in miseria intere famiglie con un'alzata di spalle, dove il credito e i nomi onesti vengono infangati da chiacchiere malevole, oppure vengono messi alla porta con un balbettio falsamente imbarazzato. Ma il fisionomo risponde: la predisposizione c'era, ma l'uomo corruttibile ha corrotto lo stesso. La predisposizione? Predisposizione per che cosa? Per ciò che un uomo è diventato o per ciò che non è diventato? [...] Non voglio sapere ciò che un uomo avrebbe potuto diventare. Ciascun uomo può diventare infinite cose, ma io voglio sapere che cosa egli è<sup>53</sup>.

Di pari impianto «laico» appaiono le annotazioni di carattere più nettamente antropologico contenute nei *Sudelbücher* e nel trattato *Über Physiognomik*:

Per quanto riguarda la mia esperienza, semplicemente io non credo al sussistere di una grande differenza fra uomo e uomo. È tutta questione di traduzione. Ciascuno ha la sua propria moneta, con la quale vuole essere pagato. [...] Allo stesso modo, l'idea che gli uomini siano fra loro così differenti è un'invenzione umana; è l'orgoglio che sostiene questa distinzione. La nobiltà d'animo è qualcosa di paragonabile alla nobiltà di nascita<sup>54</sup>.

Vorrei spendere qui solo qualche parola a favore del negro, il cui profilo è stato stigmatizzato quale ideale di stupidità e di ostinazione, facendone per così dire l'asintoto della linea della stupidità e della malvagità europee. Chi se ne

53. Id., *Über Physiognomik - Wider die Physiognomen*, in J.C. Lavater - G.C. Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima* cit., p. 114.

54. Id., *Sudelbücher*, Heft K, 108, in *Schriften und Briefe* cit., vol. II, p. 635 [trad. mia].

meraviglia più, ormai, dal momento che a schiavi, marinai e sorveglianti (che un tempo erano schiavi), viene contrapposto il tipo del *candidat en belles lettres*? Ma se un negro venisse accolto in buone mani, che si prendessero cura di lui come di un vero uomo, allora anch'egli diventerebbe un uomo come tutti. Nelle librerie londinesi ne ho udito qualcuno discorrere di libri in modo del tutto pertinente, con una dimestichezza che, in verità, in Germania a stento può essere richiesta a un qualsiasi *bel esprit*. [...] I cosiddetti selvaggi non sono affatto infedeli nei confronti dei loro aguzzini delle Indie occidentali, dal momento che non hanno mai giurato fedeltà ai propri oppressori. [...] Appare indubbio che la metà di ciò che mercanti e viaggiatori ignoranti, che per abitudine si limitano a constatare e a ripetere cose note, narrano dei popoli di altri mondi, risulta del tutto inattendibile. La capacità di oltrepassare con sguardo fermo pregiudizi ormai decrepiti, la perspicacia di riconoscere il tronco diritto attraverso l'intrico selvaggio, l'abnegazione filosofica di constatare che non si è visto nulla di sorprendente proprio laddove tutto sembra pullulare di misteri, l'imparzialità coraggiosa accompagnata dalla sete di conoscenza e dall'amore per l'uomo: ecco il prezioso, indispensabile armamentario che spesso non viene caricato a bordo quando ci si imbarca per terre lontane<sup>55</sup>.

aA

243

L'unico metro di giudizio accessibile all'uomo per giudicare l'uomo (qualunque sia la sua provenienza geografica e sociale) è quindi, a parere di Lichtenberg, l'azione. La cautela e il dubbio divengono in tal senso i cardini di uno schema interpretativo che, pur non negando la trascendenza, circo-scrive alla sfera dell'umano la propria indagine, e che, proprio nella consapevolezza della finitezza dell'essere umano, trova la propria forza.

L'ironia e il paradosso divengono in tal senso le armi imprescindibili atte a combattere un approccio simbolico che, proprio laddove si pone come filantropico e metafisico, si fa in realtà schermo interposto fra uomo e uomo, di fatto spesso finalizzato alla sopraffazione e allo sfruttamento. La novità introdotta da tale approccio rispetto all'universo terreno eppure ordinato propugnato dai *philosophes* sta allora proprio nel dubbio elevato a etica, veicolo di un impegno

55. Id., *Über Physiognomik - Wider die Physiognomen*, in J.C. Lavater - G.C. Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima* cit., p. 117.

Metamorfosi  
dei  
Lumi 7.  
Il corpo,  
l'ombra,  
l'eco

fattivo e di un'attenzione alla dimensione psicologica ed esistenziale che non sembrano trovare una propria compiuta tematizzazione nel dibattito fisiognomico (e in larga misura filosofico) precedente.

**Bernardin de Saint-Pierre e il corpo dello schiavo:  
*Empsaël et Zoraïde* tra il *Voyage à l'Île-de-France*  
e le *Études de la nature***

Marco Menin

aA

**1. *Le vicissitudini di un dramma filosofico***

245

Fu nel 1771, anno caratterizzato dal ritorno in Francia dall'isola Mauritius e dal decisivo incontro con Jean-Jacques Rousseau, che Bernardin de Saint-Pierre concepì il progetto di scrivere il dramma filosofico in prosa *Empsaël et Zoraïde*, incentrato – come si può intuire già dal sottotitolo *Les blancs esclaves des noirs à Maroc* – sulla condanna della pratica della schiavitù<sup>1</sup>.

La genesi del breve scritto fu, come per la maggior parte della produzione di Bernardin, lunga e tormentata e si protrasse per più di un ventennio. Affrontando la questione della tratta degli schiavi nella *Suite aux Vœux d'un solitaire* del 1792, egli ricorda infatti di aver scritto «sur ce sujet un petit drame, dans l'intention de ramener à l'humanité par le sentiment, des hommes que la cupidité empêche d'y revenir par

1. Per i riferimenti biografici ci siamo serviti essenzialmente, oltre che dell'inevitabilmente datato contributo di M. Souriau, *Bernardin de Saint-Pierre d'après ses manuscrits*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1905, dello studio di M. Cook, *Bernardin de Saint-Pierre: A Life of Culture*, Oxford, Legenda, 2006, che è, a nostra conoscenza, l'unica biografia moderna di Saint-Pierre.

la raison; mais je suis convaincu qu'il me serait plus aisé de la faire représenter à Maroc qu'à Paris»<sup>2</sup>.

Nelle intenzioni del suo autore, la *pièce* avrebbe dovuto venire pubblicata, nel 1797, in appendice a una seconda edizione del *Voyage à l'Île-de-France*, vivida testimonianza del primo contatto diretto del giovane Saint-Pierre con quella che all'epoca veniva chiamata semplicemente *l'Institution*. La vicenda di *Empsaël et Zoraïde* – come conferma un testo manoscritto intitolato *Articles des Noirs* – avrebbe pertanto dovuto rappresentare l'*incipit* di una più ampia riflessione sui legami che uniscono l'umanità intera, la cui linea argomentativa avrebbe dovuto essere fondata sulla medesima strategia del ribaltamento che rappresenta la molla narrativa della tragedia a lieto fine:

Après avoir montré dans mon *Voyage* les noirs sous l'esclavage des Européens, j'ai cru convenable de présenter à leur tour les Européens sous l'esclavage des noirs, afin de nous mieux convaincre de notre injustice à leur égard, et de la réaction d'une Providence. [...] [Il s'agit] d'un sujet bien touchant s'il eût été traité par une meilleure plume que la mienne. C'est un drame en cinq actes et en prose, fait peut-être contre les lois du théâtre, mais d'après celles de la nature<sup>3</sup>.

A causa della sua scarsa aderenza ai canoni drammatici, di cui lo stesso Saint-Pierre si mostrò sempre consapevole, la *pièce* non fu mai rappresentata a teatro, ma fu oggetto – secondo una pratica usuale nei salotti dell'epoca – di almeno una lettura pubblica offerta a un uditorio ristretto, di cui è rintracciabile una sorta di resoconto in una lettera inviata a Saint-Pierre dal fidato amico Robin, direttore del polverificio del dipartimento dell'Essonne nonché ammiratore entusiasta, e a tratti fanatico, di Rousseau. Robin aveva innalzato un piccolo panthéon in onore del Ginevrino nel proprio giardino e, in occasione della cerimonia inaugurale, Bernardin ave-

2. B. de Saint-Pierre, *Suite aux Vœux d'un solitaire*, in *Œuvres complètes de Jacques-Henri-Bernardin de Saint-Pierre, mises en ordre et précédées de la vie de l'auteur*, a cura di L. Aimé-Martin, Paris, Mequignon-Marvis, 1818, 12 voll., vol. XI, pp. 259-260 [edizione indicata nel prosieguo con la sigla OC seguita dal numero romano del volume].

3. MN 96 fo 16 vo della Biblioteca di Le Havre. Citazione tratta da M. Souriau, *Bernardin de Saint-Pierre* cit., p. 302.

va onorato la memoria del suo “maestro” dando lettura del dramma: «Vous nous avez lu votre drame de *Zoraïde* le jour de l'inauguration de J.-J. dans l'Élizée. Ce poème intéressant a puissamment contribué aux jouissances que nous avons goûtées dans cette journée [...] Nous en entendrons une seconde lecture avec le plus grand plaisir»<sup>4</sup>.

In realtà, non solo il progetto di pubblicazione a dittico di *Empsaël et Zoraïde* insieme al *Voyage à l'Île-de-France* era destinato a non veder mai la luce, ma l'opera venne data alle stampe solamente postuma, nel 1818, nel dodicesimo e ultimo volume delle *Œuvres complètes* curate dall'amico e segretario di Saint-Pierre Louis Aimé-Martin<sup>5</sup>. Costui, tuttavia, fornì – sotto il titolo di *Empsaël* (senza dieresi) – una versione fortemente alterata, e a tratti censurata del testo, a tal punto da modificarne persino la forma letteraria: da dramma teatrale esso divenne un *récit* dialogato, epurato da tutti gli elementi di riflessione filosofica e anticlericale più arditi. Soltanto agli inizi del ventesimo secolo Maurice Souriau, probabilmente il più importante studioso dei fondi manoscritti di Saint-Pierre conservati a Le Havre, denunciò l'operazione di Aimé-Martin, mettendo in luce la «surprise agréable» che si prova «quand on compare l'*Empsaël* fadasse, que Martin a cuisiné maladroitement, avec l'*Empsaël* authentique que nous révèlent les manuscrits»<sup>6</sup>. Secondo Souriau, i tagli (circa un quarto del manoscritto originale) e le soppressioni operate da Aimé-Martin avrebbero finito con lo sfigurare completamente l'opera che egli avrebbe dovuto presentare fedelmente al pubblico: «Qui se douterait, en lisant cette idylle fade, qu'elle est la réduction d'un drame de combat?»<sup>7</sup>.

L'edizione critica del testo stabilita da Souriau nel 1905 ebbe tuttavia una diffusione assai limitata facendo sì che, come ha rilevato Roger Little nell'introduzione di quella che si può considerare, da un punto di vista filologico, l'edizione definitiva del testo – pubblicata solamente nel 1995 – «plu-

4. Lettera di Robin a Saint-Pierre del 26 Ventoso dell'anno VIII (18 marzo 1800), citazione tratta da *ivi*, p. 301. La lettera in questione non è inclusa nella *Correspondance de Jacques-Henri-Bernardin de Saint-Pierre, précédée d'un supplément aux Mémoires de sa vie*, a cura di L. Aimé-Martin, Paris, Ladvocat, 1826, 4 voll.

5. Cfr. *OC*, XII, pp. 275-484.

6. M. Souriau, *Bernardin de Saint-Pierre* cit., p. 300.

7. Id., *Introduction* a B. de Saint-Pierre, *Empsaël et Zoraïde ou Les blancs esclaves des noirs à Maroc*, a cura di M. Souriau, Caen, Louis Jouan Éditeur, 1905, p. x.

sieurs spécialistes de Bernardin [...] au sujet de la pièce n'en connaissaient que la version tronquée et truquée d'Aimé-Martin»<sup>8</sup>.

La tormentata vicenda editoriale di *Empsäël et Zoraïde*, oltre a rispecchiare la generale sfortuna storiografica che ha caratterizzato la ricezione dell'opera di Saint-Pierre, che (eccezion fatta per *Paul et Virginie*) sta venendo rivalutata soltanto in anni molto recenti<sup>9</sup>, segnala indubbiamente la criticità dell'argomento in essa trattato. Se non si può escludere del tutto che Bernardin non abbia dato personalmente alle stampe il dramma o perché non ne fosse completamente soddisfatto o perché temesse la concorrenza estremamente agguerrita di altri autori che avevano affrontato in quegli anni un soggetto analogo (dall'Abbé Grégoire a Raynal, da Mercier a Condorcet), la motivazione più plausibile della mancata pubblicazione di *Empsäël et Zoraïde* sembra risiedere in una sorta di cautela preventiva, perfettamente comprensibile alla luce degli accadimenti biografici.

A partire dal 1789, infatti, Bernardin era riuscito a raggiungere la tanto agognata fama letteraria, che gli avrebbe consentito in pochi anni di succedere a Buffon nel prestigioso ruolo di direttore del Muséum d'Histoire Naturelle (1792), di ottenere la prima cattedra di filosofia morale nell'appena istituita École Normale (1794), per venire in seguito cooptato all'Académie Française. Diventato ormai uno degli intellettuali più in vista dell'Impero napoleonico, egli avrebbe rischiato fortemente di compromettere la posizione tanto faticosamente raggiunta pubblicando un dramma antischiavista, considerando che proprio Napoleone (di cui Saint-Pierre ebbe l'onore di pronunciare, nel 1807, l'elogio

8. R. Little, *Introduction a B. de Saint-Pierre, Empsæël et Zoraïde ou Les blancs esclaves des noirs à Maroc*, a cura di R. Little, Exeter, University of Exeter Press, 1995, p. ix. Le citazioni del testo rimanderanno sempre a questa edizione.

9. Tra i contributi più recenti, accanto alle monografie di T. König, *Naturwissen, Ästhetik und Religion in Bernardin de Saint-Pierre "Études de la nature"*, Frankfurt am Main, Lang, 2010, e M. El Bejaoui, *L'idée de nature au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Le cas de Bernardin de Saint-Pierre*, Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, 2011, si segnalano inoltre i volumi collettivi *Autour de Bernardin de Saint-Pierre. Les écrits et les hommes des Lumières à l'Empire*, a cura di C. Seth - E. Wauters, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010; *Bernardin de Saint-Pierre et l'océan Indien*, a cura di J.-M. Racault - C. Meure - A. Gigan, Paris, Garnier, 2011; *Bernardin de Saint-Pierre au Tournant des Lumières: Mélanges en l'honneur de Malcolm Cook*, a cura di K. Astbury, Leuven, Peeters, 2012.

Bernardin  
de Saint-Pierre  
e il corpo  
dello schiavo:  
*Empsaël  
et Zoraïde*  
tra il  
Voyage  
à l'Île-de-France  
e le  
Études  
de la nature

aA

di fronte all'Académie Française) aveva reintrodotta la schiavitù, precedentemente abolita dalla Convenzione, nelle colonie francesi<sup>10</sup>.

## 2. *Il corpo del nero e il corpo del bianco:*

### *Saint-Pierre tra Shakespeare e Raynal*

La trama di *Empsaël et Zoraïde* è incentrata, come si è visto, sul sistematico rovesciamento dell'idea che l'uomo nero debba essere schiavo di quello bianco. Protagonista della vicenda è Empsaël, un corsaro moro al servizio del re del Marocco Mullà Ismael. Costui naviga per il Mediterraneo, animato dal desiderio di catturare schiavi bianchi per compiere la propria vendetta personale. Da bambino, infatti, lui stesso era stato fatto schiavo dai cercatori d'oro, che avevano ucciso i suoi genitori e lo avevano separato dal fratello minore. Empsaël s'innamora tuttavia di Zoraïde, una giovane francese da lui catturata, la quale diventa la sua donna e usa tutto il suo potere per alleviare le pene degli altri europei prigionieri. Quando un anziano schiavo spagnolo, un certo Don Ozorio, fugge assieme a colui che era precedentemente un suo schiavo nero e ora è un suo amico, Almiri, Zoraïde prova vanamente a intercedere in loro favore presso i religiosi di diverse confessioni che incontra in Marocco, rendendosi tuttavia ben presto conto che tutti costoro sono in realtà mossi esclusivamente da interessi egoistici e settari. Alla fine del dramma si scopre che Don Ozorio era il vecchio padrone di Empsaël e Almiri il fratello da cui era stato separato. Grazie all'amore di Zoraïde, Empsaël riesce a perdonare Don Ozorio e decide di restituire la libertà a tutti i suoi schiavi.

Anche da questo breve riassunto, ci si può rendere conto di come, da un punto di vista strettamente letterario, il dramma di Saint-Pierre si basi su un intreccio convenzionale, che risulta nel suo insieme piuttosto artificioso. Il gran numero di personaggi che si susseguono sulla scena, unito al gusto per la divagazione tipico di Bernardin, fa sì che lo spessore psicologico dei protagonisti della vicenda risulti notevolmen-

10. Il ristabilimento della schiavitù venne deciso da Napoleone il 19 aprile del 1801 e sancito ufficialmente il 10 maggio dell'anno successivo. Sul mutamento nella rappresentazione teatrale del "noir" tra Rivoluzione e Impero si rimanda a S. Chalaye, *Du Noir au Nègre: L'image du Noir au théâtre (1550-1960)*, Paris, L'Harmattan, 1998, in particolare pp. 143-153. L'autrice non cita tuttavia mai *Empsaël et Zoraïde*, di cui sembra ignorare l'esistenza.



te indebolito. Sia Empsaël sia Zoraïde sono sostanzialmente personaggi monolitici, indubbiamente ben distanti da quelli dall'ambizioso modello – vale a dire l'*Othello* di Shakespeare – a cui Saint-Pierre si era ispirato per la creazione del suo “eroe moro”<sup>11</sup>.

Il non eccelso valore letterario della *pièce* – al di là del giudizio entusiasta di Souriau<sup>12</sup> – è tuttavia riscattato da una serie di elementi che meritano di essere presi in considerazione. Innanzitutto, se è vero che il *cliché* del ribaltamento di ruoli tra padrone e schiavo era in sé usuale – basti pensare, ad esempio, alla vicenda dell'*Île des esclaves* di Marivaux – è altrettanto vero che il testo di Saint-Pierre è probabilmente il solo a presentare, in età post-rivoluzionaria, l'inversione tra bianchi e neri<sup>13</sup>.

Una seconda peculiarità del dramma, che fa sì che esso si possa considerare una sorta di *unicum* all'interno della produzione del suo autore, è l'acuta e amara ironia che lo anima. Questo espediente, oltre ad attenuare il forte elemento patetico caratteristico dello stile di Bernardin, ha il merito di rivularsi funzionale alla denuncia sociale che è alla base dell'opera: «Tous les arguments racistes traditionnels, placés dans la bouche des Noirs, se retournent contre les Blancs avec une ironie dévastatrice. Technique d'un comique éprouvé, mais toujours efficace»<sup>14</sup>. Un esempio particolarmente riuscito di questa strategia retorica risiede nella negazione dell'idea eurocentrica della naturale superiorità dell'uomo bianco, sostituita qui dalla convinzione, speculare ma contraria, di una supremazia biologica dell'uomo nero, confermata dallo

11. «Plus on étudie Empsaël et Zoraïde, plus on voit combien l'auteur était soumis à l'influence de la littérature anglaise. Shakespeare est son modèle et son dieu». M. Souriau, *Introduction* a B. de Saint-Pierre, *Empsaël et Zoraïde* cit., p. XXI.

12. «La valeur littéraire de ce drame me semble donc considérable, et plus grande que sa valeur dramatique»: *ivi*, p. XXVI. Giudizi meno entusiasti, ma tesi comunque a mettere in luce l'originalità dell'opera di Saint-Pierre, sono espressi da A. Gigan, *Hybridité des genres dans "Empsaël" de Bernardin de Saint-Pierre: drame ou dialogue d'idées?*, in *Le dialogue d'idées et ses formes littéraires: Pour une poétique de l'échange philosophique*, a cura di M.-F. Bosquet - J.-M. Racault, Université de La Réunion, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 195-212, e M. Dobie, *Trading Places: Colonization and Slavery in Eighteenth-Century French Culture*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 2010, pp. 57-60.

13. Cfr. L.-F. Hoffmann, *Le Nègre romantique: personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot, 1973, p. 93.

14. *Ivi*, p. 94.

stesso colore della pelle: «Tu as raison: la couleur noire est la couleur naturelle de l'homme et de la femme: c'est le soleil qui la donne, et elle ne s'efface jamais. La couleur blanche, au contraire, est une couleur malade, qui ne se conserve qu'à l'ombre»<sup>15</sup>. Tra i vari corollari di questa teoria, va annoverata l'idea che l'uomo bianco rappresenti la cavalcatura ideale per quello nero: «Les blancs y sont faits pour servir les noirs. D'ailleurs il n'y a pas de meilleure monture que les blancs. Les ânes sont trop lents, et nos chevaux arabes trop vifs»<sup>16</sup>.

Un ulteriore elemento, contenutistico invece che stilistico, che segnala un'evoluzione del pensiero di Saint-Pierre concernente la schiavitù, è la rivendicazione del legame che essa intrattiene necessariamente con le religioni rivelate e con il fanatismo che è da esse inseparabile. Non è un caso che, per l'intera durata del secondo atto, si susseguano sulla scena le rappresentazioni, simboliche e fortemente caricaturali, della religione giudaica, di quella cattolica e di quella musulmana, incarnate rispettivamente dai personaggi dell'ebreo portoghese Jacob, del gesuita Jeronimo e del morabita Balabou. Tutti costoro sono accomunati, oltre che da uno smodato amore per il denaro – simbolo per eccellenza (come aveva mostrato Rousseau) della corruzione sociale – dalla convinzione che sia lecito e doveroso schiavizzare il corpo di coloro che non condividono determinati dogmi, per liberare il loro spirito. Questa paradossale teoria è esposta con particolare chiarezza, nella seconda scena del secondo atto, da Jeronimo, «père de la Merci, et membre de la Congrégation de la propagande»: «Nous captivons leurs corps pour rendre leur âme libre»<sup>17</sup>.

Questi elementi di originalità sembrano giustificare un'analisi più approfondita di *Empsaël et Zoraïde*, opera che può rivelarsi non solo, come suggeriva apertamente già lo stesso Saint-Pierre, un complemento decisivo alla riflessione sulla schiavitù contenuta nel *Voyage à l'Île-de-France* e nei *Vœux d'un solitaire*, ma anche un utile strumento per comprendere più a fondo le implicazioni filosofiche che l'analisi della dimensione corporea – nella quale sono iscritti tutti i contrasti che animano il dramma (corpo bianco/corpo nero, corpo

15. *Empsaël et Zoraïde* cit., p. 49.

16. *Ivi*, p. 65.

17. *Ivi*, pp. 43 e 44.

libero/corpo prigioniero, corpo maschile/corpo femminile, ecc.) – assume nell'opera bernardiniana. Si proverà a mettere in luce, nelle pagine che seguono, come l'evoluzione della concezione della schiavitù in Saint-Pierre sia strettamente legata alla sua riflessione sulle implicazioni morali e religiose della corporeità, che avevano trovato la loro espressione più sistematica e compiuta nelle *Études de la nature* del 1784.

### 3. *Il corpo dello schiavo: autobiografia e retorica*

Nonostante il giudizio di Souriau sulle qualità letterarie di *Empsaël et Zoraïde* sia, probabilmente, sin troppo lusinghiero, egli ha ragione nel sottolineare che «les personnages de ce drame ne sont pas seulement animés des passions du siècle, ils sont surtout vivants de la vie même de l'auteur»<sup>18</sup>.

Tra tutti i *philosophes* che avevano avuto modo di condannare la pratica della schiavitù, Saint-Pierre è infatti l'unico ad aver vissuto a lungo tra i “Noirs” (circa due anni) e ad aver osservato in prima persona un fenomeno che caratterizzava in maniera preponderante la vita economica e sociale dell'isola Mauritius: nel 1776 tra la popolazione della colonia si potevano infatti annoverare circa 25.000 schiavi neri a fronte di 3.400 bianchi<sup>19</sup>. Questa situazione è denunciata con forza nell'undicesima e dodicesima lettera del *Voyage à l'Île-de-France*, consacrate rispettivamente alla descrizione della società bianca, crudele e corrotta, e a quella della società nera, vittima innocente della barbarie coloniale. Si tratta del cuore filosofico di uno scritto “spurio” da un punto di vista formale, a metà strada tra un diario e un romanzo, il quale si propone tuttavia con nettezza – come emerge sin dalle prime righe della *Préface* – di adempiere a una funzione edificante nei confronti dei suoi lettori: «Au reste, je croirai avoir été utile aux hommes si le faible tableau du sort des malheureux noirs peut leur épargner un seul coup de fouet, et si les Européens, qui crient en Europe contre la tyrannie, et qui font

18. M. Souriau, *Introduction* a B. de Saint-Pierre, *Empsaël et Zoraïde* cit., pp. xxii-xxiii.

19. I dati sono tratti da I. Vissière, *Esclavage et négritude chez Bernardin de Saint-Pierre*, in *Études sur Paul et Virginie et l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre*, a cura di J.-M. Racault, Publications de l'Université de la Réunion, Paris, Didier Erudition, 1986, pp. 64-79. L'autrice, inspiegabilmente, non cita neppure una volta *Empsaël et Zoraïde*.

de si beaux traités de morale, cessent d'être aux Indes des tyrans barbares»<sup>20</sup>.

Bernardin non nasconde il proprio disprezzo nei confronti dell'ipocrisia della società francese contemporanea, ben esemplificata dall'atteggiamento di tacita connivenza a favore della schiavitù da parte di molti intellettuali *engagés* che, dinnanzi al problema, si limitano a distogliere lo sguardo:

Je suis fâché que des philosophes qui combattent les abus avec tant de courage n'aient guère parlé de l'esclavage des Noirs que pour en plaisanter. Ils se détournent au loin; ils parlent de la Saint-Barthélémy, du massacre des Mexicains par les Espagnols, comme si ce crime n'était pas celui de nos jours, et auquel la moitié de l'Europe prend part<sup>21</sup>.

Non bisogna dimenticare che queste parole sono state scritte nel 1769, un anno prima della pubblicazione clandestina del manifesto anticolonialista *Histoire des deux Indes* dell'Abbé Raynal<sup>22</sup> e quasi vent'anni prima della creazione, a Parigi, della Société des Amis des Noirs (1788).

La pionieristica denuncia di Saint-Pierre prende le mosse da una dettagliata descrizione degli usi e dei costumi delle popolazioni nere dell'isola (provenienti prevalentemente dal Madagascar e dalla Guinea), che spazia dalle pettinature alla musica, nel corso della quale egli dà prova di una notevole sensibilità nei confronti dell'arte e della cultura esotica. La delineazione degli aspetti morali e politici dell'esistenza dei neri è invece più stereotipata e si può considerare sostanzialmente una riproposizione, a tratti ingenua, del modello ideale di società primitiva – ugualmente distante dalla stupidità naturale e dai funesti lumi della ragione – tratteggiata da Rousseau nel secondo *Discours*<sup>23</sup>. Il risultato è una sorta di ritratto idealizzato e paternalistico dell'uomo nero, “buon selvaggio” non ancora corrotto dalla civiltà, che troverà la sua

aA

253

20. *Voyage à l'Île-de-France, Préface, OC, I, p. 3.*

21. *Ivi*, pp. 161-162.

22. Sulla determinante importanza di tale scritto si rimanda a H. Wolpe, *Raynal et sa machine de guerre; l'Histoire des deux Indes et ses perfectionnements*, Stanford, Stanford University Press, 1957, e *L'Histoire des deux Indes: réécriture et polygraphie*, a cura di H.-J. Lüsebrink - A. Strugnell, Oxford, Voltaire Foundation, 1995.

23. Cfr. J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité*, in *Œuvres complètes*, a cura di B. Gagnebin - M. Raymond, Paris, Gallimard, 1959-1995, 5 voll., vol. III, p. 170.

trasposizione letteraria più celebre nei personaggi di Dominique e di Marie in *Paul et Virginie*.

Non appena si comincia ad affrontare la questione della schiavitù, si assiste tuttavia a una profonda metamorfosi stilistica e contenutistica. All'idillio tropicale si contrappone la violenza polemica di un testo che coniuga alla precisione del *reportage* l'autenticità scioccante – così lontana dal tono freddo e distaccato della voce «Esclave» dell'*Encyclopédie*<sup>24</sup> – della *chose vue*. La prosa fiorita e riccamente articolata di Saint-Pierre cede qui il passo a un procedere volutamente secco e frammentato, che crea un affastellarsi di episodi degradanti e di supplizi crudeli, non meno convincenti e toccanti di un'elaborata argomentazione astratta.

La descrizione del corpo degli schiavi, continuamente violato e manipolato, diviene così il fulcro della retorica abolizionista di Saint-Pierre. Il primo momento che viene immortalato è non a caso quello della vendita degli schiavi, operazione brutale durante la quale vengono calpestati tutti i legami affettivi, sino a trasformare l'essere umano in semplice merce da scambio:

On les débarque tout nus avec un chiffon autour des reins. On met les hommes d'un côté, et les femmes à part, avec leurs petits-enfants, qui se pressent, de frayeur, contre leurs mères. L'habitant les visite partout, et achète ceux qui lui conviennent. Les frères, les sœurs, les amis, les amants sont séparés<sup>25</sup>.

aA

Un episodio analogo – ma ovviamente a ruoli invertiti – si ritrova nell'ottava scena del primo atto di *Empsaël et Zoraïde*, nel corso della quale Annibal, il capo delle guardie nere, e Achmet, un rinnegato siciliano al suo soldo, non esitano a strappare il figlio a una schiava spagnola:

ANNIBAL. — Notre chamelier noir me demande un enfant blanc pour le servir dans le désert.

ACHMET. — J'ai votre affaire. Qu'on détache un de ces deux enfants de leur mère. — Le plus jeune est celui qu'il vous faut. Il apprendra tout ce qu'on voudra. (*On détache les fers du plus jeune*).

24. Cfr. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [...], Paris, Briasson, David, Le Breton; poi Neuchâtel, S. Faulche, 1751-1765, 17 voll., voce «Esclave», vol. V, pp. 939-943.

25. *Voyage à l'Île-de-France*, OC, I, p. 154.

Bernardin  
de Saint-Pierre  
e il corpo  
dello schiavo:  
*Empsaël  
et Zoraïde*  
tra il  
*Voyage  
à l'Île-de-France*  
e le  
*Études  
de la nature*

LA MÈRE.— Au nom de Dieu, ne m'enlevez pas mon fils.  
LE PLUS ÂGÉ DES ENFANTS. O mon frère! ô ma mère! ma  
mère!  
LA MÈRE, *en pleurs*. — Mon enfant, je ne te reverrai donc plus!  
(*Ils se tiennent tous trois embrassés*).  
ACHMET. — Séparez-les. (*On les sépare. À la mère*). Si tu cries,  
on va t'enlever l'autre<sup>26</sup>.

La centralità della dimensione corporea si ripresenta nell'analisi della giornata tipo degli schiavi, che viene descritta, nel *Voyage*, come un meccanismo perfettamente collaudato, basato sulla durezza del lavoro e sulla crudeltà delle punizioni:

Au point du jour trois coups de fouet sont le signal qui les appelle à l'ouvrage. Chacun se rend avec sa pioche dans les plantations où ils travaillent presque nus, à l'ardeur du soleil. On leur donne pour nourriture du maïs broyé cuit à l'eau, ou des pains de manioc; pour habit, un morceau de toile. À la moindre négligence, on les attache par les pieds et par les mains, sur une échelle; le commandeur, armé d'un fouet de poste, leur donne sur leur derrière nu cinquante, cent, et jusqu'à deux cents coups. Chaque coup enlève une portion de la peau. Ensuite on détache le misérable tout sanglant; on lui met au cou un collier de fer à trois pointes, et on le ramène au travail<sup>27</sup>.

Questa sorta di galleria degli orrori che Saint-Pierre dipinge dinnanzi agli occhi del lettore si materializza in tutta la sua forza nella drammatica amplificazione finale, costruita attraverso un *climax* anaforico:

J'ai vu, chaque jour, fouetter des hommes et des femmes pour avoir cassé quelque poterie, oublié de fermer une porte; j'en ai vu de tout sanglants, frottés de vinaigre et de sel pour les guérir; j'en ai vu sur le port, dans l'excès de leur douleur ne pouvoir plus crier; d'autres mordre le canon sur lequel on les attache. Ma plume se lasse d'écrire ces horreurs, mes yeux sont fatigués de les voir, et mes oreilles de les entendre<sup>28</sup>.

Se la descrizione della crudele condizione di vita degli schiavi, il cui corpo è ridotto a un semplice oggetto da martoriare

26. *Empsaël et Zoraïde* cit., pp. 37-38.

27. *Voyage* cit., OC, I, pp. 154-155.

28. *Ivi*, p. 159.

a piacimento, rimane sostanzialmente invariata nel *Voyage* e in *Empsaël et Zoraïde*, ciò che cambia radicalmente tra i due scritti è, da un lato, la chiave di lettura usata per condannare l'istituzione della schiavitù e, dall'altro, l'alternativa a essa offerta.

#### 4. *Liberare il corpo dello schiavo: dall'economia alla morale*

Nel *Voyage à l'île-de-France*, nonostante l'innegabile componente sentimentalistica e simpatetica che anima la narrazione, incentrata su una vera e propria retorica della corporeità, la questione della schiavitù è prevalentemente inscritta in una cornice di ordine economico. Se, secondo Rousseau, la nascita della disuguaglianza morale tra gli uomini era imputabile al grano e al ferro<sup>29</sup>, secondo Saint-Pierre sono stati la canna da zucchero e il caffè a introdurre il più grave livello d'ingiustizia, creando una dinamica perversa tra gli abitanti dei diversi continenti: «Je ne sais pas si le café et le sucre sont nécessaires au bonheur de l'Europe, mais je sais bien que ces deux végétaux ont fait le malheur de deux parties du monde. On a dépeuplé l'Amérique afin d'avoir une terre pour les planter; on a dépeuplé l'Afrique afin d'avoir une nation pour les cultiver»<sup>30</sup>. Dando prova di una capacità d'analisi piuttosto acuta, Bernardin ricostruisce le speciose argomentazioni utilizzate dagli schiavisti: poiché i prodotti esotici sono diventati derrate necessarie agli Europei e poiché costoro non sono in grado di svolgere i lavori agricoli nel clima tropicale, è necessario e inevitabile utilizzare mano d'opera nera, procacciata servendosi di un'istituzione diffusa da secoli in Africa e della quale, conseguentemente, gli Europei non possono essere ritenuti responsabili.

Questo ragionamento è non solo falso (molti bianchi si acclimatano perfettamente al clima dell'isola<sup>31</sup>) e immorale, ma anche fallace da un punto di vista meramente utilitaristico. Se gli schiavi neri venissero sostituiti da lavoratori bianchi regolarmente stipendiati – osserva Saint-Pierre – ne trarreb-

29. «Ce sont le fer et le blé qui ont civilisé les hommes et perdu le genre humain». J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité* cit., p. 171.

30. *Voyage* cit., OC, I, p. 160.

31. «Mais puisque les charpentiers, les couvreurs, les maçons et les autres ouvriers européens, travaillent ici en plein soleil, pourquoi n'y a-t-on pas des laboureurs blancs?», *ivi*, p. 161.

bero giovamento sia i proprietari terrieri, sia i coloni. Il mantenimento della schiavitù, a conti fatti, costa estremamente caro: la popolazione servile, a causa delle atroci condizioni in cui è costretta a vivere, si riproduce poco e deperisce in fretta. Il sistema schiavista è in conclusione fonte di rovina e non di profitto, a tal punto che «un habitant [qui] serait à son aise avec vingt fermiers, il est pauvre avec vingt esclaves»<sup>32</sup>. Questo paradosso giustifica il drammatico intensificarsi della tratta degli schiavi nelle Antille, ricordato nel *Voyage*: «On en compte ici vingt mille [esclaves], qu'on est obligé de renouveler tous les ans d'un dix-huitième. Ainsi, la colonie abandonnée à elle-même se détruirait au bout de dix-huit ans; tant il est vrai qu'il n'y a point de population sans liberté et propriété, et que l'injustice est une mauvaise ménagère»<sup>33</sup>.

Se, insomma, non è sufficiente il sentimento morale a convincersi dell'assurdità di «traiter [les Noirs] comme des bêtes, afin que les Blancs puissent vivre comme des hommes»<sup>34</sup>, bisognerebbe almeno prendere in considerazione le argomentazioni basate su un interesse ben compreso. Proprio l'intrecciarsi del movente umanitario e di quello utilitaristico-economico connota la perorazione finale della lettera, che Bernardin indirizza in particolar modo al pubblico femminile, carnefice suo malgrado del corpo degli schiavi:

Ces belles couleurs de rose et de feu dont s'habillent nos dames, le coton dont elles ouatent leurs jupes; le sucre, le café, le chocolat de leur déjeuner; le rouge dont elles relèvent leur blancheur, la main des malheureux Noirs a préparé tout cela pour elles. Femmes sensibles, vous pleurez aux tragédies, et ce qui sert à vos plaisirs est mouillé des pleurs et teint du sang des hommes!<sup>35</sup>

Alla veemenza della denuncia non fa tuttavia da contrappunto, nel *Voyage*, alcuna proposta concreta altrettanto netta. Sebbene Bernardin auspichi già in quest'opera l'abolizione della schiavitù, nella convinzione che «il y a des abus qui ne

32. *Ibid.*

33. *Ibid.* Sull'economia dell'isola Mauritius in età pre e post rivoluzionaria si rimanda a J.-G. Prosper, *Le Maurice au sommet de la vague économique francophone*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 36-75.

34. *Ibid.*

35. *Ivi*, p. 163.



comportent aucune tolérance»<sup>36</sup>, egli si limita di fatto a proporre un semplice palliativo, che consiste nel rivendicare l'effettiva applicazione del *Code noir* promulgato da Luigi XIV nel 1685. Nonostante considerasse gli schiavi come individui senza diritti assimilabili in tutto e per tutto a oggetti (l'articolo 44 parla esplicitamente di «meubles»), il *Code noir* rappresentava infatti una minima garanzia giuridica per gli schiavi, concedendo loro alcuni diritti (inerenti gli abiti, il cibo o il riposo domenicale) e mitigando la crudeltà delle punizioni<sup>37</sup>.

Una vera e propria soluzione alla problematica della schiavitù, in una prospettiva utilitaristico-economica non dissimile da quella del *Voyage*, sarà proposta solo vent'anni più tardi, nei *Vœux d'un solitaire*. In questo scritto Bernardin, ben consapevole delle ripercussioni negative che la grande insurrezione a Santo Domingo dell'agosto del 1791 – durante la quale 50.000 schiavi neri si erano coalizzati in una vera e propria armata sotto la guida di Toussaint Louverture – aveva avuto sulla pubblica opinione, presenta un progetto riformatore piuttosto timido, basato su un intervento graduale che avrebbe dovuto condurre gli schiavi a diventare servi della gleba prima, mezzani poi e infine uomini liberi: «*Il faut procéder peu-à-peu à l'abolition de la servitude de leurs noirs; autrement on ferait le malheur des maîtres et des esclaves*»<sup>38</sup>.

Le cautele e le istanze realistiche che connotano sia il *Voyage* sia, a maggior ragione, i *Vœux d'un solitaire*, cedono il passo in *Empsaël et Zoraïde* a una soluzione estremamente più ardita e probabilmente utopica, la quale rispecchia tuttavia fedelmente gli assunti estetici e morali esposti nelle *Études de la nature*, a tal punto che l'intero dramma può essere considerato una fedele trasposizione letteraria della riflessione sulla corporeità sviluppata in tale scritto.

36. *Ivi*, p. 246.

37. Sul contenuto del *Code noir* e sulla sua mancata applicazione si rimanda a A. Gisler, *L'esclavage aux Antilles françaises (XVII-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Fribourg, Éditions Universitaires de Fribourg, 1965; riprod. anastatica Paris, Karthala, 1981, pp. 19-74.

38. *Vœux d'un solitaire*, OC, XI, p. 142.

### 5. *Le armonie morali del corpo*

Se nel *Voyage à l'île-de-France* la questione della corporeità riveste indubbiamente una funzione retorica determinante, è altrettanto innegabile come in tale opera manchi una riflessione più strettamente filosofica sulla dignità del corpo senziente, che caratterizza in maniera preponderante la chiave di lettura morale e religiosa che viene utilizzata in *Empsàël et Zoraïde* sia per condannare il fenomeno della schiavitù, sia per individuarvi un rimedio. Per quel che concerne tale aspetto, il dramma si richiama apertamente alle teorie espresse nelle *Études de la nature*, in cui Bernardin aveva delineato una vera e propria “metafisica” del corpo umano<sup>39</sup>.

L'indagine sulla corporeità si situa nel cuore delle *Études*, diventandone un punto di snodo. Essa è infatti sviluppata nel decimo “studio”, il quale fornisce sia una spiegazione della necessità della Provvidenza divina, oggetto delle prime nove *Études*, sia una giustificazione della possibilità di estendere il criterio esplicativo del mondo fisico al mondo morale, oggetto delle ultime tre *Études*, dedicate rispettivamente alle leggi morali della natura, all'applicazione di tali leggi ai mali della società e all'educazione: «Nous nous occuperons, dans le volume suivant, des lois morales; et nous y chercherons, ainsi que dans les lois physiques, des moyens de diminuer la somme des maux du genre humain»<sup>40</sup>.

In tale prospettiva, il corpo diviene il luogo di espressione privilegiato del providenzialismo antropocentrico che caratterizza la riflessione di Saint-Pierre. In quanto tutte le leggi di natura sono state create per l'uomo e per il suo corpo, sarà proprio la sua indagine a fondare e fondere, in un unico gesto, la scienza, l'estetica e la morale. Nel corpo umano si esplicano infatti, attraverso un procedimento analogico, tutte e sei le leggi che regolano il corso della natura: la convenienza, l'ordine, l'armonia, la consonanza, la progressione e il contrasto.

La convenienza (*convenance*), che è «le premier sentiment que nous cherchons à satisfaire en examinant les objets de la

39. Ho approfondito questo aspetto in M. Menin, *Bernardin de Saint-Pierre. Una filosofia del corpo*, «Studii și cercetări filologice. Seria limbi romanice», 12 (2012), pp. 79-106.

40. *Études de la nature*, OC, IV, pp. 55; éd. Duflo, p. 263.

nature»<sup>41</sup>, consiste nella capacità di trarre vantaggio dall'ambiente circostante. La seconda legge è quella dell'ordine, vale a dire il convergere di più convenienze verso un unico fine: «Une suite de convenances qui ont un centre commun forme l'ordre. Il y a des convenances dans les membres d'un animal; mais il n'y a d'ordre que dans son corps»<sup>42</sup>. Attraverso un procedimento d'integrazione continua di ordini più semplici all'interno di ordini più vasti e complessi si può arrivare a costruire l'ordine generale della natura, che solo l'essere umano può comprendere in quanto ne rappresenta il centro: "esistere-per" è infatti in definitiva esistere per l'uomo, conformemente al disegno della Provvidenza divina<sup>43</sup>. Proprio per questo motivo è la contemplazione dell'ordine che rende consapevole l'uomo della sua duplice natura, al tempo stesso spirituale e corporea: «Il résulte du sentiment de l'ordre général deux autres sentiments: l'un qui nous jette insensiblement dans le sein de la Divinité, et l'autre qui nous ramène à nos besoins [...] Ces deux sentiments caractérisent les deux puissances, spirituelle et corporelle, qui composent l'homme»<sup>44</sup>. La terza legge del mondo naturale è l'espressione armonica: essa, da una lato, discende dalla convenienza e dall'ordine ma, dall'altro, ne diventa la condizione di possibilità. L'armonia si può infatti definire come l'arte della natura nel creare i contrasti, rendendo conseguentemente possibile sia la *convenance*, sia l'*ordre*.

Mais lorsque deux contraires viennent à se confondre, en quelque genre que ce soit, on en voit naître le plaisir, la beauté et l'harmonie. J'appelle l'instant et le point de leur réunion "expression harmonique". C'est le seul principe que j'aie pu apercevoir dans la nature; car ses éléments mêmes ne sont pas simples, comme nous l'avons vu; ils présentent toujours des accords formés de deux contraires, aux analyses les plus multipliées<sup>45</sup>.

41. *Ivi*; OC, IV, pp. 56; éd. Duflo, p. 263.

42. *Ivi*, p. 60; éd. Duflo, p. 265.

43. Sul rapporto tra filosofia e religione in Saint-Pierre, cfr. K. Wiedemeier, *La religion de Bernardin de Saint-Pierre*, Fribourg, Éditions Universitaires Fribourg, 1986; C. Duflo, *La religion dans la philosophie de Bernardin de Saint-Pierre*, «Cahiers de Fontenay», 71/72 (1993), pp. 135-163.

44. *Études de la nature* cit., OC, IV, p. 63; éd. Duflo, p. 266.

45. *Ivi*, pp. 68-69; éd. Duflo, p. 268.

Bernardin  
de Saint-Pierre  
e il corpo  
dello schiavo:  
*Empsaël  
et Zoraïde*  
tra il  
*Voyage  
à l'Île-de-France*  
e le  
*Études  
de la nature*

La posizione preminente che assume il concetto di armonia, che appare sin da questa definizione un principio non solo ontologico, ma anche estetico ed etico, è confermata dall'enunciazione della quarta, della quinta e della sesta legge, che sono rispettivamente la consonanza, la progressione e il contrasto. Se le prime tre leggi (convenienza, ordine e armonia) sono ben distinte tra di loro, pur implicandosi reciprocamente, quest'ultime appaiono piuttosto una specificazione dell'espressione armonica: la consonanza è infatti la ripetizione della stessa armonia, che la traspone in un nuovo scenario; la progressione consiste in una serie di consonanze ascendenti o discendenti; il contrasto, infine, consente di distinguere le diverse armonie attraverso le loro consonanze e progressioni.

L'enunciazione di tutte le leggi di natura converge, nella decima *étude*, in una vera e propria estetica della figura umana, e in particolare del volto, interpretato come il punto d'incontro più elevato tra armonie differenti: «Toutes les expressions harmoniques sont réunies dans la figure humaine. Je me bornerai dans cet article à examiner quelques-unes de celles qui composent la tête de l'homme»<sup>46</sup>.

aA

Nonostante in queste pagine, la *figure humaine* di cui parla Saint-Pierre s'identifichi inevitabilmente con il maschio bianco adulto, la "metafisica" del corpo senziente ha delle ripercussioni non irrilevanti sulla sua analisi dell'istituzione della schiavitù, anche se la questione è trattata marginalmente. Diversi interpreti, a causa di alcune affermazioni infelici reperibili nelle *Études* – come quella secondo cui «les Nègres sont très inférieurs aux autres nations par [les qualités] de l'esprit» o quella secondo cui «on retrouve chez des nègres la même incontinence, le même orgueil et la même stupidité»<sup>47</sup> – hanno tacciato Saint-Pierre di razzismo, accusandolo di essere «colonial et anticolonial selon les heures ou les points de vue»<sup>48</sup>. Si tratta di un giudizio ingeneroso, che non tiene debitamente conto né del contesto storico (osservazioni analoghe sono infatti reperibili negli scritti di quasi tutti i *philosophes*, compresi gli abolizionisti), né delle conclusioni a cui perviene lo stesso Bernardin nelle *Études*. La profonda dignità conferita alla dimensione corporea, luogo

261

46. *Ivi*, p. 173; éd. Duflo, p. 306.

47. *Ivi*, OC, III, pp. 499 e 75; éd. Duflo, pp. 196 e 78.

48. A. Duchêne, *Les Rêveries de Bernardin de Saint-Pierre*, Paris, Alcan, 1935, p. 189.

d'incontro tra le armonie fisiche e quelle morali create da Dio, lo spinge infatti ad annoverare la schiavitù tra «les vices politiques et moraux qui dérivent de la perte de la liberté»<sup>49</sup>, mettendo in luce come essa sia assolutamente incompatibile con la vera religione: «Quand la politique humaine attache sa chaîne au pied d'un esclave, la justice divine en rive l'autre bout au cou du tyran»<sup>50</sup>. Questa argomentazione trova la sua esposizione più compiuta in una lunga nota a piè di pagina posta nelle pagine conclusive dell'opera, in cui la schiavitù è analizzata apertamente alla stregua di una malattia morale:

Ajoutez à ces maux physiques *les maladies morales de l'esclavage* qui détruisent dans nos colonies de l'Amérique les premiers sentimens de l'humanité, parce que là où il y a des esclaves il se forme des tyrans, et l'influence de cette dépravation morale sur l'Europe. [...] Il me semble que si cette balance de maux si pesants et de biens si légers était présentée aux puissances maritimes et chrétiennes de l'Europe, elles reconnaîtraient à la fin qu'il ne suffit pas d'avoir banni l'esclavage de leur propre territoire pour rendre leurs sujets heureux et industrieux; mais qu'il faut encore le proscrire de leurs colonies, pour le bonheur de ces mêmes sujets, pour celui du genre humain, et pour la gloire de la religion<sup>51</sup>.

Proprio l'opposizione tra una falsa religione dogmatica, che giustifica capziosamente l'istituzione della schiavitù, e una vera religione, che sancisce l'uguaglianza tra tutti gli esseri umani e rivendica il loro pari diritto alla libertà, rappresenta il messaggio filosofico più profondo di *Empsaël et Zoraïde*. Il dramma a lieto fine, inoltre, sembra riprendere dalle *Études de la nature* non solo il proprio contenuto, ma altresì la propria forma. Esso si può interpretare, infatti, come una fedele *mise-en-scène* del dispiegarsi dell'espressione armonica, attraverso il passaggio dal contrasto alla consonanza.

## 6. *L'armonia riconquistata*

Tutti i contrasti che caratterizzano la vicenda sono esemplificati e iscritti, per così dire, nella dimensione corporea, a partire dall'opposizione di genere tra uomini e donne i quali, nel primo atto, entrano in scena in gruppi separati. Il secon-

49. *Études de la nature* cit., OC, V, p. 333; éd. Duflo, p. 182.

50. *Ivi*, OC, III, p. 355; éd. Duflo, p. 191.

51. *Ivi*, OC, V, p. 435; éd. Duflo, pp. 601-602.

do, e più evidente, contrasto è quello legato alla razza, che si esprime nell'opposizione cromatica (nella quale riecheggia con forza la teoria dei colori di Saint-Pierre<sup>52</sup>) tra bianco e nero. L'ultimo contrasto, e si tratta indubbiamente di quello più lacerante, è quello tra il corpo dell'uomo libero e il corpo dello schiavo.

È a tale livello che si esplica il centrale nesso tra schiavitù e religione illustrato nelle *Études*. Come si è già avuto modo di osservare analizzando il personaggio di Jeronimo, la critica più evidente che viene mossa all'istituzione della tratta degli schiavi è infatti quella di mascherare le sue atrocità dietro al velo della morale religiosa e dietro l'esistenza di un presunto disegno divino. Sempre il gesuita, nella seconda scena del secondo atto, si appella apertamente a un altro argomento molto in voga tra i fautori della schiavitù, vale a dire la presunta maledizione lanciata da Dio sui neri in quanto discendenti di Cam: «Les noirs viennent d'une race maudite. Ce sont les descendants de Cham et de Chanaan maudits par leur père Noë pour s'être moqués de sa nudité, lorsqu'il eût un peu trop bu du jus de la vigne, et condamnés par lui à être les serviteurs des serviteurs de leurs frères»<sup>53</sup>.

Alle finte religioni dogmatiche Bernardin oppone l'autentica religione, che per lui si configura come una forma di religiosità incentrata sulla natura, unica fonte – come viene ricordato nell'*Avant-propos* di *Paul et Virginie* – di moralità e virtù: «Notre bonheur consiste à vivre suivant la nature et la vertu»<sup>54</sup>.

Il difensore, nel corso del dramma, di questa forma di religiosità naturale è, attraverso una scelta che richiama il Voltaire delle *Lettres philosophiques*, il quacchero Bénézet. Costui, che si può considerare alla stregua di un *alter ego* letterario dello stesso Bernardin<sup>55</sup>, è non a caso definito «bon philosophe» e «philosophe ami des noirs»<sup>56</sup>. Bénézet, in modo non dissimile dal vecchio paria della *Chaumière indienne*, ha trova-

52. Il bianco e il nero, «c'est-à-dire la lumière et les ténèbres, [qui] produisent en s'harmoniant tant de couleurs différentes», sono i due colori fondamentali. Dalla loro armonizzazione scaturiscono tutti gli altri colori: *ivi*; *OC*, IV, p. 78; éd. Duflo, p. 271.

53. *Empsaël et Zoraïde* cit., pp. 43-44.

54. *Paul et Virginie*, *OC*, VI, pp. 3-4.

55. Cfr. M. Souriau, *Introduction* a B. de Saint-Pierre, *Empsaël et Zoraïde* cit., p. xxiv.

56. *Empsaël et Zoraïde* cit., pp. 47 e 55.

to la pace interiore e la felicità «dans l'étude de la nature et dans la confiance en Dieu»<sup>57</sup>. Egli può così ristabilire, in una serrata discussione con Jeronimo che lo vede uscire indiscutibilmente vincitore, i diritti calpestatì della natura, mettendo in luce l'uguale dignità del corpo dell'uomo bianco e di quello dell'uomo nero:

BÉNÉZET. — Quand cela serait, tu ferais toujours mal d'asservir le corps pour libérer l'âme [...].

Je ne me fonde sur aucune écriture, mais sur les lois éternelles de l'humanité, que le Christ nous a prêchées, et qui sont dans le cœur humain. La nature nous dit que tous les hommes sont frères, et que Dieu est leur père commun.

LE PÈRE JÉRONIMO, *courroucé*. — Vous détruisez tous les principes avec votre philosophie.

BÉNÉZET. — Je détruis ceux de l'intérêt personnel, pour rétablir ceux de la nature qui intéressent tous les hommes<sup>58</sup>.

Tutte le leggi naturali possono, in conclusione, essere ricondotte a una «première et dernière leçon de la nature: soyons égaux»<sup>59</sup>. La posizione di Bénézet verrà, poco alla volta, condivisa da tutti i personaggi del dramma, eccezion fatta per i religiosi dogmatici. Colei che per prima si rende conto di come l'istituzione della schiavitù violi apertamente il diritto naturale è Zoraïde, l'indiscussa protagonista della vicenda, la quale osserva che la tratta degli schiavi, siano costoro bianchi o neri, «c'est un commerce affreux et inhumain. Vendre son semblable, c'est pécher contre toutes les lois de la nature»<sup>60</sup>.

Proprio l'abnegazione della fanciulla, la quale non esita a mettere a repentaglio la propria posizione privilegiata, in quanto compagna di Empsaël, per aiutare gli altri schiavi, del tutto incurante del colore della loro pelle o della loro nazionalità, indurrà a un ripensamento sia lo schiavista bianco Ozorio, ormai a sua volta schiavo, sia lo stesso Empsaël. Il primo si pentirà di essersi servito della religione per compiere le sue feroci scorribande («Ô Dieu ! je reconnais là ta justice, et j'implore ta clémence. Pardonne-moi les maux que

57. *Ivi*, p. 46.

58. *Ivi*, p. 45.

59. *Ivi*, p. 41.

60. *Ivi*, p. 58.

Bernardin  
de Saint-Pierre  
e il corpo  
dello schiavo:  
*Empsaël  
et Zoraïde*  
tra il  
*Voyage  
à l'Île-de-France*  
e le  
*Études  
de la nature*

j'ai faits en ton nom») <sup>61</sup> e, grazie all'amicizia di Almiri prima, e al perdono di Empsaël poi, si convincerà dell'uguaglianza che regna tra gli uomini e deciderà di restituire la libertà ai propri schiavi: «À mon retour à Saint-Domingue, je rendrai la liberté à tous mes noirs» <sup>62</sup>.

Lo stesso Empsaël, che sino all'ultimo atto del dramma rimane insensibile alle argomentazioni di Bénézet e della stessa Zoraïde, si fa infine portavoce di una vera e propria apologia della libertà che deve caratterizzare l'esistenza di ogni individuo: «La nature a couvert de ma teinte la moitié du genre humain; presque tous les habitans de l'Afrique et de ses îles sont noirs. La nature a donné à tous les peuples, noirs et blancs, les mêmes besoins et les mêmes droits à la liberté» <sup>63</sup>.

L'incubo, quanto mai tangibile e reale, della schiavitù può mutarsi, grazie al lieto fine del dramma, nel sogno di una società giusta e fraterna, che ricorda apertamente la colonia egualitaria vagheggiata nell'*Arcadie* e nell'*Amazonie* <sup>64</sup>. La morale dell'intera vicenda viene così affidata al canto collettivo che chiude l'opera; qui è proprio la ritrovata armonia tra i corpi (uomini e donne e bianchi e neri sono per la prima volta insieme, abbracciati, sulla scena) a segnare l'apoteosi della libertà:

L'homme noir ou blanc est sur la terre  
L'enfant de la divinité.  
Au ciel c'est déclarer la guerre  
D'attenter à sa liberté <sup>65</sup>.

61. *Ivi*, p. 33.

62. *Ivi*, p. 147.

63. *Ivi*, p. 75.

64. Cfr. *OC*, VII, pp. 3-397. È disponibile una ristampa anastatica moderna dell'edizione del 1833: *L'Arcadie. L'Amazonie*, a cura di R. Trousson, Genève-Paris, Slatkine, 1980.

65. *Empsaël et Zoraïde* cit., p. 152.



## Franz von Baader e l'immagine del corpo tra scienza, arte e religione

Elisa Leonzio

*Il corpo.* 1) In senso ampio ogni cosa fatta di materia in contrapposizione a uno spirito. Con questo significato viene usato soprattutto nelle scienze, laddove di cose di questo tipo non si vuole o non si può dire altro se non che sono fatte di materia. Un corpo rotondo, un corpo quadrato. Un corpo solido, un corpo liquido. Corpi duri, trasparenti, elastici. I corpi celesti, le grosse masse rotonde che riempiono lo spazio smisurato del cielo. In geometria il concetto di materia viene separato da quello di corpo e ci si limita a considerare lo spazio che esso occupa, e lì un corpo è una misura circoscritta, estesa verso altri oggetti. 2) In senso più specifico vengono molto spesso chiamate corpo le parti più forti e più spesse di una cosa per distinguerle dalle parti più deboli o sottili; in questo significato esso è probabilmente una traduzione del francese *corps* [...] 3) In un senso ancora più ristretto il corpo è il *corpo vivo* di un animale e soprattutto di un uomo in contrapposizione all'anima, la macchina naturale a cui è legato uno spirito [...] Avere un corpo forte, debole, sano, malato. [...] Un corpo morto, senz'anima, un cadavere<sup>1</sup>.

1. J.C. Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, vol. II, Leipzig, Breitkopf, 1796, pp. 1727-1728: «*Der Körper*. 1) In der weitesten Bedeu-

In questa definizione del 1796, ricavata dal vocabolario della lingua tedesca di Adelung, è contenuta la summa del pensiero settecentesco sul concetto di corpo: corpo (*Körper*) è materia nelle varie forme che questa può assumere, è l'elemento che si lega ma al tempo stesso si contrappone allo spirito, è ente terreno ed ente celeste; è però anche entità astratta, il corpo geometrico scisso dalla sua materialità e valutato solo in termini di spazialità, di misura. E in ciò si tradisce il bisogno di considerare il corpo come qualcosa che va anche al di là della materia. Ciò è tanto più evidente se ci si sofferma sulle espressioni «corpo vivo» e «macchina naturale»: «corpo vivo» è uno dei possibili traducanti della parola *Leib*, che oggi in tedesco indica il “corpo” in generale, ma che ai tempi di Adelung era percepito come qualcosa di nettamente diverso dal *Körper*. *Körper* era il termine usato nei testi scientifici per indicare, come riportato nel primo significato proposto dalla voce del dizionario, la materialità di un ente e solo verso la fine del Settecento inizia a sostituirsi a *Leib*; *Leib*, la cui radice *lîp* ha come suo primo traducante la parola “vita”, indicava invece, in contrapposizione a *Körper*, il corpo vivo, e per traslato “colui che vive” e “la persona”. «Macchina naturale» a sua volta introduce uno scarto rispetto al corpo come morto meccanismo: natura è qualcosa di vivo, è un organismo, sebbene poi, attorno al concetto di vita e di organismo, si apra un fertilissimo dibattito filosofico e scientifico che si prolungherà per tutto l'Ottocento, ma le cui radici sono nelle riflessioni settecentesche sul *commercium mentis et*

aA

267

tung, ein jedes aus Materie bestehendes Ding, im Gegensatze eines Geistes. In dieser Bedeutung wird es besonders in den Wissenschaften gebraucht, wenn man von Dingen dieser Art weiter nichts bestimmen will oder kann, als daß sie aus Materie bestehen. Ein runder, ein viereckter Körper. Ein fester Körper, ein flüssiger Körper. Harte, durchsichtige, elastische Körper. Die Himmelskörper, die großen runden Massen, welche den unermesslichen Raum des Himmels ausfüllen. In der Geometrie sondert man auch noch den Begriff der Materie von den Körpern ab, und schränkt sich bloß auf den Raum ein, den sie einnehmen, und da ist ein Körper eine ungränzte stetige Größe, welche nach allen Gegenden zu ausgedehnet ist. 2) In engerer Bedeutung wird der stärkere, dickere Theil eines Dinges in manchen Fällen der Körper genannt, zum Unterschiede von dem schwächeren oder dünneren Theile; in welcher Bedeutung es vermuthlich eine Übersetzung des Franz. *corps* ist [...] 3) In noch engerer Bedeutung ist der Körper der Leib eines Thieres und besonders eines Menschen, im Gegensatze der Seele, die natürliche Maschine, mit welcher ein Geist verbunden ist [...] Einen starken, schwachen, gesunden, siechen Körper haben. [...] Ein todter, ein enteelter Körper, der Leichnam» [Salvo diversa indicazione le traduzioni sono mie.]

*corporis*, nella fisiologia di Haller, nell'antropologia di Platner, e ancora prima nel dualismo cartesiano, nella monadologia di Leibniz e nel pensiero di Paracelso.

A inaugurare la filosofia della natura romantica, centrata sul concetto di natura come organismo vivo, è Schelling, che, nel suo *Sull'anima del mondo, un'ipotesi di fisica superiore per illustrare l'organismo universale*<sup>2</sup> del 1798, con il suo modello della polarità originaria (*Urpolarität*) stabilisce un continuum tra corpi inorganici e corpi organici, visti come semplici gradazioni di qualcosa di identico: polarità chimica (acidi-basi), polarità elettrica (positivo-negativo) e polarità magnetica (nord-sud) all'interno dei corpi inorganici divengono riproducibilità, irritabilità e sensibilità nei corpi organici, ma le une come le altre sono forme, metamorfosi dello stesso fenomeno, la polarità originaria<sup>3</sup>. A partire da questo momento la distinzione tra corpo *Körper* e corpo *Leib* inizia ad attenuarsi, sebbene non scompaia del tutto<sup>4</sup>.

Franz von Baader, fra l'altro legato a Schelling da profonda amicizia, è – come cercherò di dimostrare in questo saggio – il pensatore emblema di questo *milieu* culturale e in particolare proprio della riflessione sul corpo. Medico, esperto di mineralogia, filosofo, docente di teologia, Baader dispiega in un quarantennio di attività a cavallo tra Settecento e Ottocento uno dei pensieri più originali del tempo, anche se tra i più asistemati sia per la varietà di temi trattati, sia per la forma breve o addirittura aforistica dei suoi scritti e la loro pubblicazione disseminata prevalentemente in riviste. Analizzare le sfumature che l'immagine del corpo assume nell'opera baaderiana permette di ricostruire, esemplarmente, i momenti del trapasso della scienza illuministica nella filosofia della natura romantica.

2. F.W.J. Schelling, *Von der Weltseele. Eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus*, in Id., *Werke*, vol. VI, Stuttgart, Frommann-Holzboog Verlag, 2000.

3. Cfr. G. Jüttemann - M. Sonntag - C. Wulf (a cura di), *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.

4. Per una panoramica d'insieme si veda R. Carnevale, *In carne e ossa: il corpo nelle opere di Georg Büchner. Büchner, Rousseau e i materialisti francesi del Settecento*, Firenze, Firenze University Press, 2009.

## 1. Baader pensatore eclettico

Franz von Baader nasce a Monaco di Baviera nel 1765 e muore nella stessa città nel 1841. Studia alla scuola superiore gesuitica di Ingolstadt e nel 1785 si laurea in medicina con una tesi dal titolo *Sul flogisto (Vom Wärmestoff)*, in cui difende l'esistenza, appunto, del flogisto in polemica con Lavoisier. Il testo è considerato un antesignano degli scritti romantici di filosofia della natura e vanta quindi una certa importanza, anche se Baader in seguito lo ripudierà. Dopo breve tempo Baader abbandona la professione medica per passare alla mineralogia e nel 1788 si specializza all'accademia mineraria di Freiberg, la stessa dove poi studierà anche Novalis. Lì aderisce alle dottrine del geologo Abraham Gottlob Werner, il fondatore del nettunismo, teoria che tanto successo ebbe proprio nel periodo di passaggio tra illuminismo e romanticismo e che vide tra i suoi sostenitori anche Goethe.

Per migliorare le proprie competenze in quel campo, tra il 1792 e il 1796 Baader soggiorna in Inghilterra e in Scozia. Lì, parallelamente agli interessi scientifici, sviluppa la sua «filosofia della società», termine con il quale egli designa una disciplina nata dall'unione di teorie sulla storia, la società, l'economia, lo stato, il diritto, la morale e la Chiesa lette in chiave pratico-normativa. Questo filone del pensiero baaderiano – Baader, effettivamente, ha dedicato per tutta la vita alla filosofia della società un numero sorprendentemente alto di saggi, articoli e raccolte di aforismi – è da sempre considerato il più fertile dalla critica, che lo ha riletto ora in chiave marxista ora alla luce della sociologia di Comte e Spencer<sup>5</sup>.

Gli interessi scientifici comunque non vengono mai meno. Del 1797 sono i *Contributi alla fisiologia elementare*<sup>6</sup>, del 1798 lo scritto *Sul quadrato pitagorico*<sup>7</sup>, del 1813 la *Fondazione dell'etica tramite la fisica*<sup>8</sup>, del 1815 il testo *Sul lampo padre della*

5. Cfr. J. Sauter, *Franz von Baaders romantische Sozialphilosophie*, «Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft», 81, 3 (1926), pp. 449-481 e K. von Beyme, *Geschichte Der Politischen Theorien in Deutschland 1300-2000*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009, p. 275 sgg.

6. F. V. Baader, *Beiträge zur Elementarphysiologie*, in Id., *Sämmtliche Werke*, vol. III: *Gesammelte Schriften zur Naturphilosophie*, Leipzig, Bethmann, 1852.

7. Id., *Über das Pythag. Quadrat in der Natur*, in Id., *Sämmtliche Werke* cit., vol. III.

8. Id., *Über die Begründung der Ethik durch die Physik*, in Id., *Sämmtliche Werke* cit., vol. I: *Philosophische Schriften und Aufsätze*, Leipzig, Bethmann, 1831.

luce<sup>9</sup>, del 1818 quello sul *Concetto di tempo*<sup>10</sup> e tra il 1822 e il 1825 i *Fermenta cognitionis*<sup>11</sup>, l'opera più vasta di Baader. Tutti questi testi, lo si intuisce forse già dal titolo, sono in realtà difficilmente circoscrivibili all'interno di una singola disciplina o comunque di un ambito scientifico in senso stretto. Parimenti difficili da collocare sono infine le *Tesi di filosofia erotica*<sup>12</sup> del 1828 e le *Quaranta tesi di un'erotica religiosa*<sup>13</sup> del 1831, dove ripreso è il tema, di ascendenza platonica, dell'androgenia, già affrontato da Baader in un saggio del 1808 e declinato in argomentazioni che muovendo dal concetto di generazione toccano la gnoseologia e l'estetica.

## 2. *Fisiologia, filosofia romantica della natura ed etica*

Il primo testo da prendere in esame per questa ricostruzione sono i *Contributi alla fisiologia elementare*, pubblicati da Baader nel 1796. Baader intende questo breve scritto come il primo di una lunga serie di trattatelli su argomenti di fisiologia e di chimica. A riprova della centralità del concetto di corpo nella filosofia baaderiana il testo si apre con l'espressione *ein Körper*:

Un corpo (sostanza materiale, spazio-individuo, o compimento spaziale che si muove da sé) si dice pesante quando rispetto a un altro [...] è più difficile da mettere in movimento [...] e più difficile da far passare da un tipo di moto a un altro o a uno stato di relativa quiete: il moto può esser un moto cosiddetto morto o passivo (del tutto eteronomo) [...] o essere libero (attivo, autonomo)<sup>14</sup>.

9. Id., *Über den Blitz als Vater des Lichtes*, in Id., *Sämmtliche Werke* cit., vol. I.
10. Id., *Über den Begriff der Zeit*, in Id., *Sämmtliche Werke* cit., vol. II: *Gesammelte Schriften zur philosophischen Grundwissenschaft oder Metaphysik*, Leipzig, Bethmann, 1851.
11. Id., *Fermenta cognitionis*, in Id., *Sämmtliche Werke* cit., vol. VI: *Gesammelte Schriften zur Societätsphilosophie*, Leipzig, Bethmann, 1854.
12. Id., *Sätze aus der erotischen Philosophie*, in Id., *Sämmtliche Werke* cit., vol. IV: *Gesammelte Schriften zur philosophischen Anthropologie*, Leipzig, Bethmann, 1853.
13. Id., *Vierzig Sätze aus einer religiösen Erothik*, in Id., *Sämmtliche Werke* cit., vol. IV.
14. Id., *Beiträge zur Elementarphysiologie* cit., pp. 208-209: «Ein Körper (materielle Substanz, Raum-Individuum, oder für sich bewegliche Raumerfüllung) heißt schwer, wenn er in Verhältnis zu einem andern [...] schwerer in Bewegung zu bringen ist [...] und zu einer andern oder zur relativen Ruhe mit anderen Körpern zu bringen ist: diese Bewegung mag nun eine sogenannte todte oder passive (eigentlich ganz heteronome) [...] oder sie mag eine freie (active, autonome) sein».

Come si evince da queste frasi, i *Contributi* si presentano inizialmente come un trattato di fisica sulla meccanica dei corpi che in certa misura riprende la fisica di Newton. Un'impressione che si conferma poco oltre, quando Baader parla della «capacità specifica» di ogni corpo di generare esso stesso una determinata quantità di movimento che corrisponde alla sua specifica natura: in appendice Baader spiega di aver voluto intendere con questa espressione il principio di inerzia. Nonostante questa impostazione di fondo, presto diviene però chiaro che Newton non è fonte di ispirazione, bensì bersaglio polemico del testo in quanto rappresentante della fisica e della matematica meccanicistiche. Un bersaglio a cui Baader contrappone Kant, Schelling e Paracelso.

In uno dei testi più tardi di Baader, dal titolo *Sul pernicioso influsso tuttora esercitato dalle rappresentazioni razionalistico-materialistiche sulla fisica superiore e sulle arti poetiche e figurative* (1834), egli scrive a proposito di Newton che, seppure la legge dell'attrazione universale degli astri non comporti alcuna costruzione materialistico-meccanicistica – in quanto essa è «un'azione immateriale, non però sovranaturale» – tuttavia è necessario «abbandonare la sua ipotesi, che confonde l'attrazione attiva con la gravitazione totalmente passiva», per oltrepassare una semplice meccanica celeste e giungere a una fisica del cielo o «astrognosia»<sup>15</sup>. Il meccanicismo è considerato insufficiente non solo per spiegare la formazione del singolo organismo, ma anche l'intero cosmo, che quindi a sua volta dovrà essere pensato come un organismo. In esso infatti agisce una «forza viva» che è movimento non meccanico, bensì dinamico:

Il concetto di forza si realizza solo attraverso la sintesi di una molteplicità del senso esterno e di quello interno (estensione e intensione) [...] Ciò che per esempio nella rappresentazione esterna avviene (meccanicamente) per semplice addizione e sottrazione, accade invece nella rappresenta-

15. Id., *Sul pernicioso influsso tuttora esercitato dalle rappresentazioni razionalistico-materialistiche sulla fisica superiore e sulle arti poetiche e figurative*, in Id., *Filosofia erotica*, trad. it. a cura di L. Procesi Xella, Milano, Rusconi, 1982, p. 498; Id., *Über den verderblichen Einfluss der herrschenden rationalistisch-materialistischen Vorstellungen auf die höhere Physik und Kunst*, in Id., *Sämtliche Werke* cit., vol. III, p. 293: «ein immaterielles, darum aber nicht ein übernatürliches Wirken ist [...] so muss man doch seine, diese active Attraction mit der völlig passiven Gravitation vermengende Hypothese aufgeben».

zione interna dinamicamente attraverso moltiplicazione ed elevazione a potenza, divisioni e radici. Non è strano quindi che il fisico che dà spiegazioni in termini meccanici con la sua morta aritmetica, limitandosi a giustapporre, affiancare e separare, non possa avvicinarsi alla natura né al suo indagatore che la costruisce dinamicamente con la sua aritmetica viva (dinamica), di cui quell'altra è solo un'ombra<sup>16</sup>.

Baader attribuisce a Kant il merito di aver separato il meccanicismo dall'analisi dei fenomeni organici e di aver parlato di una «costruzione dinamica della struttura del corpo»<sup>17</sup>: vitalità e dinamica portano su un piano diverso, un piano in cui non si procede per giustapposizione nello spazio ma per «intussusceptionem» nell'unità di tempo. Accanto alla penetrazione di un corpo nell'altro (*Durchwohnung*, il che per Baader si identifica con il peso) e alla libera attrazione reciproca (*Beiwohnung*), vi è la *Inwohnung*, che è il dimorare del principio divino nell'uomo. Dio 'occupa' l'uomo, ma questa 'occupazione' non può essere intesa in termini spaziali. In uno scritto del 1809, dal titolo *Sul concetto di movimento dinamico in contrapposizione a quello meccanico*, Baader afferma che queste precisazioni permettono anche di spiegare il movimento immanente di ciascun corpo.

In termini di movimento e stasi Baader, nel 1820, spiega anche il *Bildungstrieb* (nisus formativus): «l'impulso a darsi forma, a fondarsi, a darsi un corpo, a sub-stanziarsi». Questo impulso «coincide con la ricerca della quiete, perché la quiete sola è condizione che permette al vivente di agire, ed esso è vivente solo agendo (dandosi forma, muovendosi)»<sup>18</sup>.

16. Id., *Beiträge zur Elementarphysiologie* cit., pp. 213-215: «Der Begriff der Kraft kommt überall nur durch eine Synthesis eines Mannigfaltigen des äusseren und inneren Sinnes (Extension und Intension) zu Stande [...] Was z.B. in der äusseren Anschauung durch blosse Addition und Subtraction (mechanisch) geschieht, das geschieht in der inneren dynamisch durch Multiplication und Exponentiation, durch Division und Wurzelausziehen. Folglich ist es auch kein Wunder, wenn der machinistisch erklärende Physiker mit seiner todten Arithmetik, mit seinem bloszen mechanischen Neben- und Zu- und Voneinander, es weder der Natur, noch dem dynamisch konstruirenden Naturforscher mit ihrer lebendigen (dynamischen) Arithmetik (ihrem In- und Auseinander), wovon jene bloss der Schatten ist, je gleich thun kann».

17. *Ivi*, p. 206: «eine dynamische Construction des Körpersgebildes».

18. Id., *Sätze aus der Bildungs- und Begründungslehre des Lebens*, in Id., *Sämmtliche Werke* cit., vol. I, p. 253: «Gestaltungs- oder sich Stellungstrieb, der Begründungstrieb desselben. Dieser Begründungstrieb des Lebens kann auch als dessen Suchen (Sucht) nach Ruhe gedeutet werden, weil Ruhe des Lebendigen nur die Bedin-

Interessante è notare come i principi della fisica dinamica si ritrovino sotto altro nome in ambito etico. Lo lasciavano già intuire alcuni termini, come autonomia, eteronomia e libertà e alcune osservazioni contenute in nota, in cui la volontà e l'amore vengono assimilati alla causa e il desiderio e l'impulso all'esser causato. La libertà umana rimane però un mistero, in quanto non possiamo comprendere il «commercio interno tra le forze naturali». In un testo del 1813, *Sulla fondazione dell'etica attraverso la fisica*, queste analogie, confinate in nota nel testo del 1797, vengono maggiormente esplicitate. Infatti, «la fisica separata dall'etica (e viceversa questa separata da quella) diviene atea e priva di fondamento»<sup>19</sup>. La natura incarna il divino e con ciò combatte il male morale e aiuta l'uomo a fondare una vita etica. È ancora una volta la distinzione tra *Durch-*, *Bei-* e *Inwohnung* a rendere comprensibile la libertà: la volontà inferiore e quella superiore possono stare liberamente l'una nell'altra.

### 3. Meccanicismo tra fisica e arte

Un altro ambito in cui la corporeità si manifesta centrale è quello dell'arte. Naturalmente anche in questo caso vi è una compenetrazione di discipline molto diverse tra loro e quindi le arti non vengono considerate da sole, bensì in parallelo alla fisica. Nel già citato saggio del 1834 *Sul pernicioso influsso tuttora esercitato dalle rappresentazioni razionalistico-materialistiche sulla fisica superiore e sulle arti poetiche e figurative* Baader dimostra l'omogeneità esistente tra filosofia della natura ed estetica secondo la comune legge dell'eros androgino, che sovrintende alla produzione cosmica, ossia divina, come a quella umana.

L'errore di fondo dei razionalisti – che in realtà, dice Baader, sono massimamente irrazionali – è quello di aver trasformato senza accorgersene il loro presunto naturalismo in una nuova versione del materialismo. Una tendenza che neppure Schelling sarebbe riuscito a correggere, ma che anzi proprio lui avrebbe rinsaldato.

gung seines freien Wirkens, und dieses lebendige nur wirkend (sich gestaltend, bewegend) ist».

19. Id., *Über die Begründung der Ethik durch die Physik*, in Id., *Sämmtliche Werke* cit., vol. I, p. 191: «wie die Ethik von der Physik (und auch diese von jener) getrennt, grundlos und gottlos wird».



Tale errore consiste nel considerare materia e natura come una sola e medesima cosa, rendendo così impossibile comprendere, come è necessario in particolare per intendere le dottrine religiose, che la natura, in quanto produce in modo materiale e prende corpo come materia (la natura non-immateriale, infatti, si completa nel corpo), non è affatto libera e integra (autenticamente naturale) né perviene al suo compimento o alla vera corporeità e naturalità in questa corporeità materiale; essa è infatti sottoposta a una legge coercitiva, di cui anela a liberarsi. Tale servitù, come si sa, consiste in una resistenza universale contro un'universale oppressione. Sicché la materia non è affatto, come affermano i razionalisti insieme ai filosofi della natura, l'unico, primitivo e costitutivo modo di produzione e di manifestazione della natura (non intelligente); la corporeità materiale o naturalità non è l'unica corporeità, quindi non è neppure eterna, e ne consegue che non si è conoscitori della natura se si è conoscitori della materia.<sup>20</sup>

La «materia» coincide con la corporeità terrena, composta, come insegnato da Paracelso, da quattro elementi: aria, mercurio, zolfo e sale. La corporeità, però, non si esaurisce nella sua forma terrena. Comprende anche una forma immateriale. Natura è entrambe le dimensioni. Qui Baader sovrappone al discorso fisico quello religioso, riprendendo le parole di san Paolo a proposito del «*corpus spirituale*», che è sostanza, essenza, materia in senso ampio. Così, nella resurrezione, tanto l'anima quanto il corpo si «perdono nella regione materiale» – scrive Baader – e trasmutano<sup>21</sup>.

20. Id., *Sul pernicioso influsso* in *Filosofia erotica* cit., p. 496; Id., *Über den verderblichen Einfluss* cit., p. 290: «Ein Irrthum, welcher darin besteht, dass man Natur und Materie für völlig einerlei und dasselbe achtet, hiermit aber die, besonders für das Verständnis der Religionsdoctrinen unentbehrliche, Einsicht sich unmöglich macht: dass die Natur, indem sie materiell producirt und sich als Materie corporisirt (denn die nicht immaterielle Natur vollendet sich im Leibe), keineswegs in ihrer freien, integren (eigentlich natürlichen) Seins- und Productionsweise sich befindet, in dieser materiellen Leiblichkeit also nicht zu ihrer Vollendung oder wahrhaften Leiblichkeit und integren Natürlichkeit kommt, sonder in ihrer Production und Manifestation unter einem Zwangsgesetze steht, nach dessen Befreiung sie seufzt, welche Dienstschaft, wie man weiss, in einem universellen Widerstand gegen einen universellen Druck besteht. So dass also diese Materie nicht, wie die Rationalisten mit den Natur-Philosophen behaupten, die alleinige, primitive und constitutive Productions- und Manifestationsweise der (nichtintelligenten) Natur, die materielle Leiblichkeit oder Natürlichkeit nicht die alleinige, folglich auch nicht die ewige ist, woraus folgt, dass man darum noch kein Naturkundiger, wenn man ein Materieundiger ist».

21. *Ivi*, p. 514.

Baader estende quindi il dominio della fisica addirittura a problematiche quali l'immortalità e la resurrezione. Muove dall'escatologia cristiana di san Paolo, che per primo parlò di una resurrezione del corpo, ma ancor prima dalla teologia ebraica, che presuppone la resurrezione di un corpo vivo, anche se non strettamente di quello che l'uomo aveva in terra. Tanto più che nel mondo ebraico la corporeità indicava la vitalità in generale, in cui la distinzione tra anima, spirito e corpo non sussisteva<sup>22</sup>. Anche Paolo mette da parte le coppie anima/corpo e spirito/corpo, che sostituisce con quella tra un corpo corruttibile perché dominato dall'anima (psichico) e un corpo destinato alla gloria perché dominato dallo spirito (pneumatico), intendendo il primo come carne e il secondo come elemento identitario della persona. Baader, sulla scorta di questa dottrina, scrive che «che il principio individuale fisico può rimanere lo stesso anche se depone il suo involucro elementare, corruttibile, in quanto però ne riveste un altro, fatto di elementi incorruttibili»<sup>23</sup>.

Come si vede, il corporeo travalica il materiale. Nell'includere problematiche come la resurrezione nell'ambito della fisica, Baader ha però come modello soprattutto la medicina e l'alchimia di Paracelso. Secondo Paracelso tutto ha un corpo e il mondo materiale si suddivide in visibile e invisibile. Compito assegnato da Dio all'uomo sarebbe quello di accelerare la trasmutazione naturale, il passaggio dall'invisibile al visibile. Nulla è solo spirituale e nulla solo materiale e sempre possibile è la conversione da una forma all'altra. Evidente è poi anche l'influenza che su Baader esercita la teologia di Böhme. Secondo quest'ultimo, infatti, nessuno spirito può sussistere senza corpo, perché il corpo è la madre dello spirito, è il luogo in cui lo spirito nasce e acquista la propria potenza. Con questi presupposti Baader avvia la sua riflessione sull'arte poetica e figurativa. Anche gli artisti, come i filosofi della natura, sono per lo più legati a una concezione "ristretta" della materia e, non credendo a un agire non mediato

22. Cfr. T. Griffero, *Il corpo spirituale. Ontologie «sottili» da Paolo di Tarso a Friedrich Christoph Oetinger*, Milano, Mimesis, 2006, pp. 43 sgg.

23. F. v. Baader, *Sul malefico influsso in Filosofia erotica* cit., p. 514; Id., *Über den verderblichen Einfluss* cit., p. 291: «das individuelle physische Princip dasselbe bleiben kann, wenn es schon seine verwesliche Elementarhülle ablegt, dagegen aber ein anderes von unzerstörbaren Elementen anzieht».

in modo meccanicistico, faticano a rappresentare gli oggetti sovranaturali: così, risibili sono le «scenografiche raffigurazioni delle voluminose ali degli angeli o il visibile sforzo degli angeli che sostengono la Madonna che viene assunta in cielo» e altre simili «distrazioni fisicalistiche dell'artista»<sup>24</sup>.

Il maggiore errore a cui gli artisti sono stati indotti dal razionalismo materialistico è nella rappresentazione dei sessi. Il corpo spirituale possiede una qualità maschile e una femminile. La vergine celeste è l'idea di Dio che dimora nell'uomo e per questo l'uomo deve essere rappresentato con un'immagine androgina. Tanto la Madonna quanto Cristo dovrebbero essere rappresentati in questo modo. Accade invece che o queste figure sono troppo materiali e ridestano in chi le contempla una concupiscenza sessuale per il maschile o il femminile oppure sono figure ermafrodite, dove il maschile e il femminile sono giustapposti: in questo caso non viene destata alcuna concupiscenza sessuale, ma non si risveglia nemmeno lo slancio per un ritorno all'umanità integra.

Su questa scorta Baader critica i poeti coevi, in particolare Goethe e il suo *Faust*. Nessuno di loro, a suo dire, avrebbe capito il vero significato dell'amore sessuale: esso non è istinto di procreazione, è il mezzo con cui l'uomo e la donna si aiutano reciprocamente a raggiungere la compiutezza. Il rimando è qui al concetto di integrità, intesa come unione indissolubile di anima e corpo, che ciascun essere deve ricostituire in se stesso e che per Baader è al centro dell'idea stessa di resurrezione, come insegnato dal Cristo risorto ai suoi discepoli:

[...] egli stesso, e non solo il suo spirito separato, era presente a loro. Questa *praesentia realis* deve essere dunque concepita come coincidente con il concetto di integrità, giacché non si può affatto dire che l'anima senza corpo si trova nell'integrità del suo essere, anche se continua a esistere come spirito; così come non vi si trova qualora continui a vivere come puro corpo, privatasi dello spirito, perché lo spirito senza corpo è solo simulacro del vero spirito, il corpo senza spirito è solo cadavere o simulacro senza vita del corpo vivente<sup>25</sup>.

24. *Ivi*, p. 504: «physikalische Distractionen des Künstlers».

25. Id., *Sul malefico influsso* in *Filosofia erotica* cit., p. 512; Id., *Über den verderblichen Einfluss* cit., p. 309: «dass er selber und nicht bloss sein abgeschiedener Geist ihnen gegenwärtig sei. Diese *praesentia realis* ist als mit dem Begriffe der Integrität zusammenfallend wohl zu fassen, weil man von der leiblos gewordenen Seele eben

Nel caso dell'unione erotica, però, il completamento avviene attraverso il dolore, poiché il maschile e il femminile per rinascere uniti devono prima venir meno. Per questo, dice Baader riprendendo il discorso sull'arte, sbagliano i poeti, i poetucoli sentimentali come i più grandi autori, che «fanno l'apoteosi della femminilità e della virilità», ossia «l'apoteosi della bestia (bête) insita nell'uomo»<sup>26</sup>. Si dovrebbe invece fare l'apoteosi dell'uomo androgino, poiché solo l'integrità androgina permette nell'essere umano l'integrità del corpo e dello spirito.

#### 4. *Erotismo, religione e conoscenza*

L'analisi del tema dell'androgino è affidata da Baader alla sua filosofia erotica. Anche qui come nei testi visti in precedenza discorso scientifico e discorso etico-religioso si fondono. Alla base di queste riflessioni non vi sono però più tanto Kant o Schelling (la cui filosofia della natura, dopo un iniziale apprezzamento, egli definisce un materialismo spiritualizzato), quanto il pensiero di Platone, con una particolare attenzione al dialogo *Simposio*.

Anche sull'erotica, come su tutti gli altri temi, Baader non ha lasciato un sistema compiuto; ha però pubblicato frammenti e lettere che tramandano una delle più profonde riflessioni sull'amore della sua epoca<sup>27</sup>. Baader, che amava definirsi scherzosamente un "professore dell'amore", legge la sua filosofia erotica in primo luogo in chiave anti-cartesiana: il dualismo cartesiano, che presenta una concezione della natura priva di Dio e una concezione dello spirito priva di natura, è per lui inaccettabile; secondo antagonista è rappresentato dalla filosofia del sentimento di Jacobi, che ha riproposto il pregiudizio rousseauiano di una progressiva

so wenig sagen kann, dass sie in der Itegrität ihres Daseins sich befindet, falls sie auch geistig fortbesteht, als man dieses von ihr sagen kann, falls sie geistlos geworden leiblich fortbestünde, weil der entleibte Geist nur die Figur des wahrhaften Geistes, der entgeistete Leib nur Leichnam oder unlebhaftes Figur des lebendigen Leibes ist».

26. *Ivi*, p. 513; Id., *Über den verderblichen Einfluss* cit., p. 310: «Apotheosirung der Männlichkeit und der Weiblichkeit [...] das Thier (bête) im Menschen».

27. Di questa filosofia erotica, o filosofia dell'amore, la storiografia specificamente baaderiana si è abbastanza disinteressata, mentre maggiore interesse hanno mostrato verso di essa studi di più ampio respiro come quello, esemplare, di Kluckhohn sull'amore nella letteratura tedesca tra illuminismo e romanticismo. Si veda P. Kluckhohn, *Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1966.

perdita di sentimento da parte dell'uomo, man mano che egli penetra nella sfera del pensiero. Baader, al contrario, si propone di unire il pensiero e il sentimento, recuperando la dottrina teosofica di Böhme.

La sua riflessione sul problema dell'amore segue così due direzioni fondamentali: da un lato si concentra sul significato dell'amore per lo sviluppo dell'uomo fino al suo ricostituirsi come immagine di Dio, condizione perduta a causa del peccato; dall'altro si interroga sulla connessione delle funzioni del corpo e dell'anima in base all'analogia, da lui stesso tematizzata, tra l'istinto di conoscere e quello di generare.

#### 4.1. L'androgino come immagine di Dio

Nella rilettura in chiave cristiana del platonismo Baader si rivolge soprattutto a indagare la radice comune di religione e amore: l'amore dell'uomo, infatti, è assimilabile a quello di Dio, poiché è Dio, con il suo amore, a porre gli uomini in quello stato di grazia che è l'innamoramento.

L'innamoramento è però uno stato spontaneo e quindi provvisorio e fugace; per renderlo permanente, cioè per tramutarlo in quell'amore unificante che è Dio stesso, è necessario l'intervento della volontà deliberativa, che trasformi la spontaneità in intenzionalità, in decisione consapevole e confermata ogni giorno. L'amore che è dono di Dio (*Gabe*) diviene compito (*Aufgabe*). Tra questi due momenti, che Baader definisce i due stadi dell'amore, vi è la tentazione, che mette alla prova l'amore spontaneo e, una volta superata, lo rinsalda. Anche dopo la caduta nella tentazione è comunque ancora possibile accedere al secondo stadio dell'amore attraverso la riconciliazione<sup>28</sup>.

Nell'idea che una riconciliazione possa consentire l'ingresso al secondo stadio, correggendo la volontà deliberante troppo debole per non cadere in tentazione, Baader riprende e riscrive nelle *Tesi di filosofia erotica*, pubblicate per la prima volta nel 1828 sulla rivista «Eos. Münchner Blätter für Poesie, Literatur und Kunst», l'immagine, presente nel *Simposio*, di un amore figlio di *πόρος* e *πενία*, abbondanza e povertà. Egli le trasforma in perdono e pentimento sulla base del presupposto della povertà del peccatore, che non ha altro

28. F. v. Baader, *Vierzig Sätze aus einer religiösen Erothik* cit.; Id., *Quaranta tesi da un'eroticità religiosa*, in Id., *Filosofia erotica* cit., p. 487.

da offrire che il proprio pentimento, e della sovrabbondanza di Dio, che perdona nella sua infinità bontà.

Il dialogo platonico si rivela però ancora più prezioso per comprendere la tesi baaderiana secondo cui la natura originaria dell'uomo è androgina e può essere ripristinata dalla relazione amorosa. Nel mito di Aristofane (189a-193d) si narra di come gli esseri umani inizialmente avessero quattro gambe, quattro braccia e due membri e come fossero stati divisi a metà da Zeus, che intendeva in questo modo punirli per il tentativo di assalire gli dei. Da allora ogni essere umano sarebbe alla ricerca della propria metà perduta al fine di ricostituire l'intero. Questa ricerca dell'intero sarebbe l'amore. Il discorso di Baader è in fondo piuttosto simile. Si differenzia però dal suo modello, oltre che per l'assenza di una cornice mitica, soprattutto perché contempla solo la (ri)unione tra sessi diversi e perché, per Baader, la completezza non nasce nei due amanti insieme, ma in ciascuno singolarmente, seppure solo attraverso il rapporto con l'altro.

Queste variazioni rispetto alla narrazione di Aristofane sono il segnale della sovrapposizione da parte di Baader della dottrina böhmiiana su quella platonica. Böhme riteneva, infatti, che ciascun amante sia chiamato a realizzare in sé la pienezza della persona umana, che è virtualmente androgina, e a suscitare la medesima pienezza anche nell'amato. L'androgino, va precisato, non ha né per Böhme né per Baader alcuna connotazione sessuale; esso al contrario è *Geschlechtsindifferenz*: non dunque un ermafrodito, con una sessualità duplice, ma l'unione della potenza di entrambi i sessi a livello spirituale.

Baader segue la dottrina di Böhme, che distingueva due sfere all'interno della natura umana: la prima consiste nella componente intellettuale della volontà, nella capacità deliberativa, cui si è già fatto riferimento per la sua funzione fondamentale nel passaggio dal primo al secondo stadio dell'amore; la seconda è invece da identificarsi con le componenti istintuali dell'uomo, il fascio di energie inconscie che costituiscono la possibilità per la volontà deliberativa di attuare i propri progetti. Le deliberazioni, infatti, resterebbero meri vagheggiamenti se non fossero accompagnate da un'energica volizione che le attualizzi. Se la componente deliberativa della volontà si mostra uniforme, le componenti istintuali si distinguono invece in maschile e femminile:

L'amore sessuale che si trattienga nella pura naturalità non riesce a portare alla pienezza della vera unione entrambi i suoi elementi, la nobiltà e l'umiltà, né può liberare la personalità dalla cosalità<sup>29</sup>.

Umiltà e nobiltà formano nella loro unione androgina l'amore, ma, non appena essa si scioglia come tale e come potenza (*pouvoir*), subentra la differenza tra i sessi come potere (*violence*) e come debolezza, come sfrenata prepotenza e brama tirannica e come piacere nel subire ogni schiavitù, incatenati l'un l'altro in un barbaro connubio<sup>30</sup>.

Nella loro manifestazione negativa la componente maschile è orgoglio e la componente femminile bassezza. Esse si manifestano quando l'uomo e la donna sono preda della propria finitezza: l'orgoglio, la componente maschile, si esplica come affermazione della propria egoità in contrapposizione a Dio, alla natura e all'amato, e la bassezza, la componente femminile, come sottomissione ed esclusiva cura per i piaceri dei sensi. La manifestazione positiva di tali componenti si ha, invece, quando è l'amore puro, dono di Dio, a dominare, quando i due amanti si amano secondo una prospettiva religiosa, avendo di mira la volontà di Dio: essi superano allora la loro finitezza in nome dell'infinito e l'orgoglio diviene nobiltà, mentre la bassezza si tramuta in umiltà.

In Adamo le due pulsioni erano conciliate nella loro manifestazione positiva (nobiltà e umiltà), benché in maniera labile, non essendo ancora state messe alla prova con la tentazione. Egli era, seppur fragilmente, androgino. Nel momento in cui Adamo cede al desiderio di riprodursi sessualmente, scrive Baader nel 1829 nelle sue *Annotazioni al II capitolo della Genesi*, la componente femminile presente in lui, l'umiltà, si trasforma nella sua manifestazione negativa, la bassezza. Eva

29. Id., *Tesi di filosofia erotica*, in *Filosofia erotica* cit., p. 240; Id., *Sätze aus der erotischen Philosophie*, in Id., *Sämmtliche Werke* cit., vol. IV, p. 175: «Die in ihrer blossen Natürlichkeit sich haltende Geschlechtsliebe vermag die beiden Elemente derselben nicht bis zu ihrer wahrhaften und völligen Einigung als Erhabenheit und Demuth zu bringen, sie vermag die Persönlichkeit nicht von der Sachlichkeit zu befreien».

30. Id., *Quaranta tesi da un'erotica religiosa*, in *Filosofia erotica* cit., p. 474; Id., *Vierzig Sätze aus einer religiösen Erotik* cit., p. 185: «In der That bilden aber Demuth und Erhabenheit in ihrer Einheit als Androgyne die Liebe, und so wie diese als solche und als Macht (*pouvoir*) erlischt, tritt die Geschlechtsdifferenz als Gewalt (*violence*) und Schwäche, als Übermuth oder Tyrannenlust und als Slavenlust hervor, als in einer wilden Ehe aneinander gekettet».

dovrebbe invertire tale trasformazione, riportando la bassezza all'umiltà e in Adamo e in se stessa; interviene però la tentazione luciferina con la conseguente caduta tanto di Adamo quanto di Eva. Anche la componente maschile di entrambi così si corrompe, divenendo da nobiltà orgoglio, illusione di essere come Dio e di potersi a Lui sostituire. Soprattutto, dopo la cacciata dall'Eden, Adamo ed Eva, e con loro tutti gli uomini e le donne nella loro condizione storica, perdono, almeno apparentemente, il carattere di androginia; l'uomo vuole essere unilateralmente affermazione di sé e dominio e la donna unilateralmente sottomissione:

Si pensi che i medesimi elementi [la nobiltà e l'umiltà] si presentano nel connubio illegittimo, in quanto forze che spingono alla scissione, all'opposizione tra i sessi, come arrogante sopraffazione (superbia, piacere dispotico) e abietta degradazione (piacere nel subire ogni schiavitù)<sup>31</sup>.

Ciascuno perde in sé l'elemento proprio dell'altro sesso e conserva il proprio nella sua forma corrotta. Riportare la componente maschile e quella femminile all'unità nella loro manifestazione positiva è allora compito di ogni unione amorosa. In tale unione l'uomo aiuta la donna a riscoprire la propria parte maschile e la donna aiuta l'uomo a riscoprire la propria parte femminile, raggiungendo con ciò entrambi la completezza. L'uomo e la donna ricompongono l'immagine della vera umanità, che è anche l'immagine di Dio; sono elevati dal vero amore ad un terzo modo di essere, al di là di quello maschile e femminile, ricostituiscono cioè ciascuno in sé l'androgino.

#### 4.2. Amore e conoscenza

Anche il tema della conoscenza è affrontato da Baader alla luce del *Simposio*, in particolare del secondo discorso di Diotima, che egli cita esplicitamente in un breve testo del 1808, *Sull'analogia dell'istinto di conoscere e dell'istinto di generare*, apparso nei «Jahrbücher für Medicin als spekulative Wissenschaft». Tale testo precede di circa un ventennio le opere cui si è fatto precedentemente riferimento e testimonia quindi come il pensie-

31. Id., *Tesi di filosofia erotica* in *Filosofia erotica* cit., p. 240; Id., *Sätze aus der erotischen Philosophie* cit., p. 175: «Bedenkt man nun, dass dieselben Elemente [Erhabenheit und Demuth] als die Geschlechtskräfte der Trennung und Opposition, als gleichsam in der wilden Ehe, nur als Übermuth (Hoffart, Despotenlust) und Niederträchtigkeit (Sclavenlust) hervortreten».



ro platonico abbia influenzato la speculazione baaderiana in tutto il suo sviluppo. Nell'*Analogia* Baader scrive:

Nella percezione o nella conoscenza posso trovarmi al di sopra o al di sotto del percepito, per questo il conoscere, nella sua perfezione, non è affatto indifferente o privo di affettività [...] androgina è la facoltà conoscitiva [...] ciò che mi sforzo di conoscere [...] ciò che mi sforzo di penetrare [...] ogni penetrazione profonda è nella sua pienezza un circoscrivere e, proprio per ciò, un dare forma e figura; di conseguenza è un essere innalzato di ciò che viene penetrato e ne riceve la figura da parte di ciò ed in ciò che lo penetra profondamente. [...] a cos'altro si rivolge infatti l'istinto della conoscenza che coincide con l'istinto vivente e organico di dare figura o forma, se non ovunque al concepimento, alla generazione, all'espressione ed alla presentazione di una parola, di un nome, di un'immagine? [...] Non perché è bello io cerco l'amato, dice Diotima nel *Simposio* di Platone, ma perché mi aiuta a generare il bello<sup>32</sup>.

Come il desiderio di generare è bisessuale, poiché si realizza attraverso un principio attivo, il seme maschile, ed uno passivo, il femminile, che lo accoglie e contiene, così la brama di conoscenza è bisessuale: vi è infatti l'immaginare attivo di ciò che è superiore e l'immaginare passivo di ciò che è inferiore. Diotima costruisce un parallelo tra la generazione fisica e quella spirituale che fa indubbiamente da modello per la teoria baaderiana dell'analogia di conoscere e generare:

E allora te lo dirò io: questa attività consiste nel partorire in bellezza sia nel corpo sia nell'anima [...] l'amore non è

32. Id. *Sull'analogia dell'istinto di conoscere e dell'istinto di generare*, in Id., *Filosofia erotica* cit., pp. 85-88; Id., *Über die Analogie des Erkenntnis- und Zeugungstriebes*, in Id., *Sämmtliche Werke* cit., vol. I, pp. 97-100: «Ich mag mich als wahrnehmend oder erkennend über oder unter dem Wahrgenommenen befinden, so ist doch das Erkennen selbst, in so fern es vollendet ist, keinesweges indifferent oder affectlos [...] das Erkenntnisvermögen gleichsam doppelgeschlechtig und von androgynen Natur ist [...] Was ich zu erkennen, [...] was ich zu durchdringen [...] Alles Durch- und Eindringen ist aber in seiner Vollendung ein Umgreifen, und eben darum ein Bilden und Gestalten, folglich ein gestaltempfangendes Erhobenwerden des so Durchdrungenen in das Ein- und Durchdringende und von ihm. [...] Und geht dann der Erkenntnisstrieb, der mit dem Gestaltungs- und lebendigen oder organischen Bildungstrieb zusammenfällt, überall auf was anders als auf Zeugung, Gebärung, Aussprache und Darstellen eines Wortes, Namens und Bildes? [...] Nicht weil er schön ist, sagt Diotima in Platons Gastmahl, suche ich den Geliebten, sondern weil er mir hilft, das Schöne zu erzeugen».

amore del bello, [è amore] della generazione e del partorire nel bello [...] perché la generazione è, per quanto è dato ai mortali, cosa sempiterna e immortale [...] la natura mortale cerca per quanto le è possibile di esistere perennemente e di farsi immortale. E lo può solo per questa via, cioè attraverso la generazione [...] Quelli che sono pregni nel corpo si indirizzano di preferenza alle donne e sono innamorati nel senso di poter procurare a se stessi ogni bene per l'avvenire, immortalità e memoria e felicità, grazie alla procreazione; invece coloro che sono pregni nell'anima – vi sono appunto quelli che concepiscono nell'anima ancor più che nel corpo, intendo quei frutti che si addice all'anima di concepire [...] sapienza e ogni altra virtù<sup>33</sup>.

L'amore non può essere amore del bello, afferma Baader seguendo Diotima. Ciò perché il bello coincide con il bene e quindi con l'essere nella sua pienezza; il desiderio di essere pienamente è sterile, in quanto destinato a restare insoddisfatto nell'uomo mondano, che ribadisce il peccato di Adamo di aver abbandonato la procreazione interiore, possibile quando la natura umana era ancora androgina, in favore della procreazione esteriore carnale: l'uomo mondano, nella sua finitezza, cerca con rabbia di impossessarsi di ogni essere esterno per propagarsi in esso e così facendo lo distrugge.

Gli amanti di Baader, nella loro finitezza, procreano unendosi sessualmente, e, nella loro apertura all'infinito, nel bello, che è l'amore di Dio, generano il bello, cioè fanno nascere in se stessi Dio e la conoscenza. Nella conoscenza il soggetto, elemento maschile-attivo, deve penetrare l'oggetto, elemento femminile-passivo, per conoscerlo, e farsi oggetto per l'oggetto, al fine di non distruggerlo con la propria potenza di soggetto; l'oggetto a sua volta, nel riconoscerlo, esce dalla sua passività per farsi soggetto di tale riconoscimento, così come la donna diviene attiva nel momento in cui si fa recipiente del seme maschile. In tal modo le componenti istintuali proprie dell'uomo e della donna rinascono nell'altro sesso e ogni essere umano, nella propria compiutezza androgina, diviene soggetto conoscente e immagine di Dio.

33. Platone, *Simposio*, 206a-209a. Si utilizza la traduzione di Franco Ferrari nell'edizione BUR, Milano, Rizzoli, 1985, pp. 187-195.

## Aspetti della corporeità nel *Wilhelm Meister* di Goethe: dalle esequie di Mignon ai *membra disiecta* dei *Wanderjahre*

Chiara Sandrin

Nell'ambito di una più ampia e generale crisi della conoscenza, che appare come la caratteristica fondamentale del tardo Settecento europeo, emerge l'attenzione che i più grandi narratori dell'epoca dedicano alla rappresentazione del corpo umano, nella quale sembrano raccogliersi soprattutto gli esiti degli studi antropologici settecenteschi e della discussione sulla separazione cartesiana di spirito e corpo, osservati ora come premessa di una palese crisi culturale e come condizione di un passaggio epocale e di un nuovo orientamento esistenziale<sup>1</sup>. La fortuna che l'antropologia, come scienza dell'uomo intero, integro, premessa per la fondazione della bella umanità, ha goduto nel Settecento si incrina alla fine

1. Cfr. C.-M. Ort - W. Lukas, *Literarische Anthropologie der Goethezeit als Problem- und Wissensgeschichte*, in M. Titzmann, *Anthropologie der Goethezeit: Studien zur Literatur und Wissensgeschichte*, Berlin/Boston, de Gruyter, 2012, pp. 1-31. V. anche M. Löwe, *Idealstaat und Anthropologie*, Berlin, De Gruyter, 2012, soprattutto pp. 39-61, dedicate all'"antropologia come problema"; A. Košenina, *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*, Berlin, Akademie Verl., 2008. Per una ricostruzione della storia dell'antropologia in epoca romantica, cfr. S. Schweizer, *Anthropologie der Romantik: Körper, Seele, und Geist. Anthropologische Gottes-, Welt- und Menschenbilder der wissenschaftlichen Romantik*, Paderborn, Schöningh, 2008.

del secolo, quando all'impostazione prevalentemente medico-fisiologica della disciplina si accosta un orientamento di carattere normativo, o più specificamente filosofico-culturale. Lo studio dell'uomo come autentico scopo dell'esercizio intellettuale umano, premessa fondamentale dell'antropologia illuministica, resta centrale, ma si complica fino a rivelarsi come compito inesauribile e forse impossibile. La letteratura tedesca offre numerosi esempi in cui è possibile osservare l'importanza della riflessione su questo passaggio cruciale della cultura occidentale moderna, esposta attraverso i diversi esperimenti e le diverse avventure di personaggi in cerca di se stessi e del proprio ruolo nel mondo, come pure attraverso lo sgomento di personaggi posti improvvisamente di fronte all'estraneità della propria immagine. La faticosa ricerca del proprio fondamento individuale si scontra con la scissura fondamentale che separa il soggetto da se stesso e dal mondo e sul bordo di questa scissura agisce e riflette il protagonista delle diverse storie di sosia, automi, ermafroditi, di voci extracorporee e creature antropomorfe che popolano l'immaginario della letteratura dell'epoca romantica. Nella rappresentazione del corpo umano si rendono visibili i segni di una crisi spirituale dell'individuo e della storia: il problema della conoscenza al centro della discussione filosofica post-kantiana<sup>2</sup> prende la forma di un corpo fragile, sempre in procinto di svanire, di cedere all'irruzione di forze sconosciute.

All'interno dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*), il romanzo goethiano che inaugura il genere del *Bildungsroman*, compare come figura emblematica di questo complesso di argomenti il personaggio di Mignon, la giovane acrobata dalle origini misteriose che Wilhelm incontra per caso all'inizio del suo viaggio. Già il nome Mignon<sup>3</sup>, un nome maschile per un personaggio femmi-

2. Va ricordato naturalmente che I. Kant ha dedicato speciale attenzione al corpo e alle sue trasformazioni nell'*Antropologia pragmatica*, del 1798.

3. Della imponente letteratura critica dedicata a Mignon, uno dei personaggi più studiati della letteratura tedesca, citiamo nel nostro contesto, per la loro attenzione dedicata al suo significato all'interno degli studi morfologici goethiani e al rapporto tra scienza e arte: H. Ammerlahn, *Mignons nachgetragene Vorgeschichte und das Inzestmotiv: Zur Genese und Symbolik der Goetheschen Geniustypen*, «Monatshefte», LXIV (1972), pp. 15-24; M. Fick, *Mignon Psychologie und Morphologie des Geniussallegorese in Wilhelm Meisters Lehrjahren*, «Sprachkunst», XIII (1982), pp. 3-49;

nile indicato nel romanzo prevalentemente con il pronome neutro o con sostantivi di genere neutro come “*Kind*”, fanciullo, o “*Wesen*”, creatura, sta a significare la contraddizione interna di questo personaggio, e più in generale la contraddizione interna alla figura “poetica”, o potremmo dire “mitica”, del fanciullo, così come si presenta anche nell’opera di Goethe: un’infanzia immobile, eterna, di cui Mignon è la rappresentante, che appare a tratti nello sviluppo necessariamente progressivo del romanzo di formazione.

Il linguaggio di Mignon, un tedesco stentato, è pronunciato con una singolare solennità e accompagnato da gesti tanto eloquenti quanto misteriosamente simbolici. L’abitudine di scendere precipitosamente le scale, di salire sui tetti, di dormire a diretto contatto del suolo, sono tutti indizi di un’esistenza vissuta sulla soglia, al confine tra le dimensioni della superficie e della profondità, del cielo e della terra, in una sospensione temporale che esalta la precarietà di ogni gesto, in cui sembra di riconoscere sempre un cenno di commiato. Come la figura mitica dell’Hermes psychopompos, il fanciullo divino<sup>4</sup>, di cui presenta tutti i tratti, la figura di Mignon è infatti inseparabile dal contesto simbolico che lega la morte a questa sospensione eterna dell’infanzia. Fin dalle sue prime apparizioni nel romanzo, con i suoi improvvisi allontanamenti, con il suo linguaggio frammentario, allusivo, oscuro, ha lasciato intuire la sua prossima scomparsa definitiva. Il suo sguardo, alcuni suoi gesti, come quello di accompagnare, simile al genio con la fiaccola, Wilhelm con il lume su per le scale prima di eseguire la sua celebre danza; la sua stessa danza, emblema – come si può dire in generale dei gesti degli acrobati, o dei saltimbanchi – del carattere effimero della condizione umana; e poi i suoi canti, soprattutto il celebre *Kennst du das Land*, tradotto da un linguaggio sconosciuto, e pieno di allusioni a luoghi seducenti e terribili a un tempo: tutti questi elementi mostrano nell’infanzia archetipica di Mignon una pericolosa nostalgia del tempo eterno dell’infan-

W. Gilby, *The Structural Significance of Mignon in Wilhelm Meisters Lehrjahre*, «Seminar», XIX (1983), n. 1, pp. 137-150; R. Tobin, *The Medicinalization of Mignon*, in G. Hoffmeister (a cura di), *Goethes Mignon und ihre Schwestern*, New York - Bern, 1993, pp. 43-61.

4. Cfr. A. Dornheim, *Goethes “Mignon” und Thomas Mann “Echo”. Zwei Formen des “göttlichen Kindes” im deutschen Roman*, «Euphorion», XLVI (1952), pp. 315-347.

zia, la sua fascinazione letale. La lingua speciale della danza e del canto – *verbum infans*, parola ineffabile e tuttavia luogo di conciliazione di silenzio e linguaggio<sup>5</sup> – come ricerca impossibile e tuttavia imprescindibile della parola assoluta, spiega la predilezione di Mignon per queste forme di espressione e dunque la sua appartenenza al territorio silenzioso, insieme chiaro e arcano, di ogni simbolo.

Il primo e l'ultimo ritratto di Mignon nel romanzo descrivono il compimento di una straordinaria metamorfosi: la prima volta che compare di fronte a Wilhelm, che è intento in quel momento a riflettere sui possibili sviluppi dell'interesse che la bella Philine gli ha manifestato, Mignon scende di corsa le scale:

un corto giubbotto di seta, con maniche a spacchi secondo la moda spagnola, calzoni lunghi e aderenti con sbuffi, vestivano deliziosamente la giovane creatura. Lunghi capelli neri erano raccolti intorno al capo in trecce e boccoli. Egli la guardò con stupore e sulle prime non capì se si trattasse di un ragazzo o di una ragazza. Ma si decise presto per la seconda ipotesi, e quando lei gli passò accanto la trattenne, le augurò una buona giornata e le chiese con chi si trovava lì, benché gli fosse facile intuire che faceva parte della compagnia di acrobati e saltimbanchi. Ella gli lanciò uno sguardo in tralice, nero e penetrante, si liberò da lui e corse nella cucina senza rispondere<sup>6</sup>.

Nell'ultimo libro del romanzo, prima che il suo corpo scenda nel marmo dello splendido sarcofago che lo racchiude, sollevato il velo che la ricopre, Mignon appare «come addormentata nella sua veste d'angelo in dolcissimo atteggiamento»<sup>7</sup>. Nella sua trasfigurazione, il corpo imbalsamato di Mignon risulta come la consolidata e definitiva dimostrazione della supremazia della scienza applicata alla vita e, reciprocamente, della necessaria rinuncia alla vita da parte di creature troppo immediatamente e pericolosamente vicine alla natura. Nella trasformazione della figura corporea di Mignon, Goethe descrive il processo inverso rispetto al mito di Pigma-

5. N.O. Brown, *Love's Body*, New York, Random House, 1966, p. 257.

6. W. Goethe, *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, trad. it. di A. Rho - E. Castellani, Milano, Adelphi, 2006, p. 78.

7. *Ivi*, p. 517. S. Adamzik, *Subversion und Substruktion. Zu einer Phänomenologie des Todes im Werk Goethes*, Berlin - New York, de Gruyter, 1985, p. 214.

lione<sup>8</sup>: la creatura più vitale del romanzo, assimilabile per conformazione a una creatura elementare, inafferrabile nella sua polivalenza simbolica, si irrigidisce alla fine in un corpo statuario, sepolto nel marmo. Tuttavia neppure il passaggio estremo della sepoltura corrisponde al definitivo compimento, alla risoluzione dell'enigma<sup>9</sup> Mignon, che, dopo aver progressivamente conquistato nello svolgimento del romanzo un'identità femminile, riprende infine il tratto androgino del suo primo incontro con Wilhelm. Durante le sue esequie viene infatti ricordata alternativamente come figura maschile e femminile, come «einen müden Gespielen»<sup>10</sup>, uno stanco compagno di giochi in cui si riconosce una fanciulla alata dalla veste lieve. Il grande talento acrobatico di Mignon, la straordinaria, disumana, precisione con cui esegue i difficili numeri per cui è famosa, corrisponde al suo istintivo senso di estraneità rispetto al mondo e per converso alla chiusura in uno stato di paralizzante incapacità di evoluzione, descritto col proprio linguaggio spezzato, dolorosamente incapace di rispondere al trascorrere del tempo e alla necessità di riconoscersi e di farsi riconoscere. La qualità narcisistica dell'esercizio acrobatico<sup>11</sup> è sottolineata da Goethe in diverse occasioni nel romanzo<sup>12</sup> e rientra evidentemente all'interno

8. Cfr. M. Mayer, *Midas statt Pygmalion: die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser*, «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», LXIV (1990), n. 2, pp. 278-310.

9. «Hier ist das Rätsel Ecco l'enigma»: con queste parole viene introdotto nel romanzo il personaggio di Mignon, cfr. W. Goethe, *Wilhelm Meister* cit., p. 84.

10. *Ivi*, p. 515.

11. Cfr. J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Flammarion, 1970, pp. 41-42: «L'épanouissement du corps, dans la merveille de l'adresse qu'il déploie, constitue une variante *dynamisée* de l'attitude narcissique; l'être voué à lui-même toute son attention; c'est dans son corps, dans sa motricité exaltée que tout son intérêt est investi: à la différence du Narcisse contemplatif penché sur son image immobile, l'acrobate, sous les yeux du public auquel il s'exhibe, poursuit sa propre perfection à travers la réussite de l'acte prodigieux qui met en valeur toutes les ressources de son corps. (Et l'on ajoutera que la réussite poétique de l'art pour l'art atteste la même solitude narcissique: la Beauté qui se suffit à soi-même est un androgyne: son désir est désir d'elle même)».

12. Si possono ricordare per esempio i due giovani acrobati, solitari, appartati e consapevoli della propria supremazia all'interno della variopinta compagnia di cui fanno parte, Narziss (!) e Landrinette, somiglianti l'uno all'altra per leggiadria e forza fisica: «Lui, un ragazzo di media statura, con occhi neri e una folta treccia di capelli; lei, non meno agile e robusta [...]», cfr. W. Goethe, *Wilhelm Meister* cit., p. 83. Uno studio orientato in senso psicanalitico di questo argomento, applicato all'intero romanzo, è offerto da P. Øhrgaard, *Die Genesung des Narcissus. Eine Studie zu Goethe: «Wilhelm Meister Lehrjahre»*, Copenhagen, Københavns Universitet, 1978.

del problema fondamentale intorno al quale si costruisce il *Bildungsroman*, il problema cioè della ricerca da parte del protagonista della propria identità, del proprio ruolo nel mondo. Il *Bildungsroman* è infatti essenzialmente il romanzo del divenire dell'individuo, la storia di un individuo che è in quanto diviene, in uno spazio continuamente sospeso tra la realtà e l'illusione, rivestendo ruoli sempre diversi, nel tentativo di trovare all'interno di queste trasformazioni il carattere a lui congeniale, la coincidenza di essere e voler essere. Il mondo del teatro, nei suoi diversi aspetti, con il suo apparato di maschere e costumi che devono dar vita a personaggi di volta in volta diversi, dotati di un'identità riconoscibile, ma fittizia, e comunque segnata dalla frattura che la separa da quella reale, forse a sua volta problematica, dell'attore, diventa la metafora perfetta di questa ricerca. In questo mondo Mignon è stata condotta in virtù delle sue straordinarie doti fisiche. Tuttavia più volte in occasione delle sue esibizioni, come quando si strofina le guance per eliminare l'artificio del belletto<sup>13</sup>, o quando si rifiuta di eseguire la sua danza di fronte al pubblico<sup>14</sup>, la giovane acrobata rivendica decisamente una propria problematica autonomia, una diversità in cui si condensa una riflessione profonda sul rapporto tra natura e arte, tra corpo e spirito. Il corpo adolescente di Mignon mostra nei suoi tratti incompiuti, indecisi tra la memoria e la promessa, la sospensione dinamica della condizione metamorfica, l'inarrestabile trasformazione del corpo vivente nel suo divenire e trapassare, in una tensione che sembra non dover trovare una conclusione davvero definitiva. Subito dopo il primo incontro con Mignon, Wilhelm la osserva attentamente:

Wilhelm non si saziava di guardarla, gli occhi e il cuore irresistibilmente attratti dall'alone di mistero che circondava quella creatura. Dimostrava dodici o tredici anni; il suo corpo era ben proporzionato, ma le sue membra promettevano uno sviluppo maggiore, o ne denunciavano uno ritardato. I suoi tratti non erano regolari ma colpivano: la fronte piena di mistero, il naso straordinariamente bello, e la bocca, sebbene la tenesse troppo serrata per la sua età e ogni tanto contraesse lateralmente le labbra, serbava però ancora molta

13. W. Goethe, *Wilhelm Meister* cit., p. 92.

14. *Ivi*, p. 89.



ingenuità e fascino. La carnagione bruna era riconoscibile a fatica sotto il trucco<sup>15</sup>.

La commistione di natura e artificio riassunta in questo ritratto nella carnagione bruna coperta dal trucco è una caratteristica fondamentale del personaggio di Mignon e sottolinea quella dolorosa difficoltà di entrare in relazione con il mondo che solo l'immediatezza del linguaggio musicale è in grado di risolvere:

Come sempre era evidente che, nonostante i suoi sforzi, imparava con grande difficoltà. Lo stesso avveniva anche con la scrittura, per cui si dava tanta pena. Parlava ancora un tedesco molto stentato, e solo quando apriva la bocca per cantare, o toccava la cetra, sembrava valersi dell'unico organo che le consentisse di esprimersi, di comunicare i suoi sentimenti<sup>16</sup>.

Il tratto inquietante della figura di Mignon, la sensazione di pena e mistero che suscita la sua presenza, emergono nel modo più evidente in occasione della danza che ella esegue una sera solo per Wilhelm, accompagnata dalla musica di un violino. Si tratta di un esercizio di grande virtuosismo, accresciuto dal fatto che la danzatrice ha gli occhi bendati e deve evitare di calpestare le uova disposte ad arte sul tappeto:

come un ingranaggio caricato a molla cominciò a ballare a tempo di musica, accompagnando con un crepitare di nacchere il ritmo e la melodia. Agile, leggera, veloce, precisa [...] Inarrestabile come un congegno d'orologeria proseguiva nelle sue evoluzioni; a ogni ripresa la strana musica dava nuovo slancio ai passi fruscianti della danza, che ricominciava sempre da capo. [...] Severa, precisa, asciutta, impetuosa si mostrava Mignon, e nelle pose più solenne che amabile<sup>17</sup>.

L'insistenza sulla precisione meccanica dell'esibizione sottolinea la stretta relazione tra il corpo di Mignon, che nella sua allusione a un'eterna ripetizione del movimento sembra sottrarsi alle leggi del tempo, e la struttura, o il meccanismo, di una creatura artificiale, interpretabile sia nella forma solenne di un simulacro degno di devozione sia nell'aspetto

15. W. Goethe, *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, trad. it. cit., con una modifica.

16. *Ivi*, p. 230.

17. *Ivi*, p. 99.

innocente della marionetta. La forma dinamica prevalente in questa prima presentazione dell'artificio come corpo meccanico danzante si trasformerà nel corso del romanzo seguendo l'evoluzione del discorso complessivo sul rapporto tra natura e arte: il mondo dei saltimbanchi e delle maschere, la rappresentazione dell'effimero come metafora della condizione umana attraverso l'arte teatrale, dovranno essere superati nel segno della progressiva conquista di una sfera estetica organizzata secondo le leggi della durata temporale, della stabilità, della quiete. La metafora del teatro, come quella del viaggio, sarà abbandonata quando Wilhelm, negli ultimi libri del romanzo, entrerà nella sfera della "vera arte"<sup>18</sup>, rappresentata dalla visibilità materiale dell'architettura, delle sculture, dei dipinti contenuti nella grande casa in cui Wilhelm è arrivato alla fine del suo viaggio.

Il luogo in cui si celebrano le esequie di Mignon, la "Sala del passato", è situato nell'edificio principale. Il lettore sa dello splendore architettonico e dei magnifici arredi che caratterizzano l'ambiente: Wilhelm lo ha visitato insieme a Natalie, che gli ha fatto da guida. Natalie ha raccolto un mazzo di fiori da portare allo zio, il fondatore della casa, sepolto nella Sala del Passato:

Così discorrendo erano arrivati di nuovo davanti all'edificio principale. Ella lo guidò per un'ampia galleria fino a una porta davanti a cui stavano due sfingi di granito. Anche la porta, secondo lo stile egizio, era un po' più stretta in alto che in basso, e i due battenti di bronzo preparavano a uno spettacolo severo, quasi terrificante. Si era perciò piacevolmente sorpresi quando, nell'entrare in una sala dove l'arte e la vita cancellavano ogni pensiero di morte e di tomba, quell'attesa si tramutava nella più pura letizia<sup>19</sup>.

Segue la descrizione della splendida architettura interna, i colori dei marmi, la forma delle colonne, delle cornici e delle decorazioni:

Tutto questo splendore si presentava nelle proporzioni architettoniche più pure, tanto che chiunque entrasse si sentiva come innalzato al di sopra di se stesso e apprendeva per

18. Cfr. A. Berger, *Ästhetik und Bildungsroman. Goethes "Wilhelm Meisters Lehrjahre"*, Wien, Braumüller, 1977, p. 77.

19. W. Goethe, *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato* cit., p. 485.

la prima volta, grazie all'armonia dell'arte, che cosa è e che cosa può essere l'uomo<sup>20</sup>.

Il fondatore della casa è raffigurato in una statua adagiata su un sarcofago posto di fronte alla porta, con la schiena appoggiata a un cuscino, mentre osserva con calma attenzione una scritta posta in modo che si possano leggere agevolmente le parole «Ricordati di vivere». «Wilhelm non si stancava di ammirare gli oggetti che l'attorniano: «Quanta vita c'è, esclamò, in questa Sala del Passato! La si potrebbe chiamare Sala del Presente e del Futuro. Così era tutto, e così sarà! Niente è fugace se non colui che gode e contempla»<sup>21</sup>.

La morte di Mignon e la sua sepoltura in quello stesso luogo si annunciano già durante questa visita: nella sala infatti è presente anche un magnifico sarcofago che per le sue dimensioni poteva accogliere una persona giovane di media statura. Natalie ricorda la predilezione dello zio per quell'opera antica che descriveva commentando come i decori alludessero alla precoce caduta di frutti che «ancora appesi ai rami ci danno per tanto tempo le più belle speranze, mentre un verme ne prepara in segreto la precoce maturità e la distruzione». «Temo – aggiunge Natalie – che predicesse così la sorte della cara fanciulla che sembra sottrarsi pian piano alle nostre cure e volgersi verso questa dimora di pace»<sup>22</sup>.

Durante questa stessa visita viene descritta anche la zona che il fondatore della Sala aveva riservato ai musicisti, dei quali, per una sua bizzarria, come la definisce Natalie, non sopportava la vista: «Ha osservato le aperture semicircolari lassù, ai due lati? – chiede Natalie – lì possono restare nascosti i cori dei cantori e quei fregi di bronzo sotto il cornicione servono ad appendere gli arazzi che devono ricoprire le pareti ad ogni funerale»<sup>23</sup>.

Natalie ricorda come lo zio fosse solito dire che «il teatro ci abitua troppo male: la musica lì serve solo all'occhio. La vera musica è solo per l'orecchio; una bella voce è quanto di più universale si possa pensare e se l'individuo che la emette

20. *Ibid.*

21. *Ivi*, p. 486.

22. *Ivi*, p. 487.

23. *Ibid.*

ci sta davanti agli occhi, distrugge il puro effetto di quella universalità»<sup>24</sup>.

Sulla soglia di quella stessa sala, mentre Wilhelm e Natalie stanno per attraversarla, si precipitano correndo i due bambini, Mignon e Felix, il figlio di Wilhelm e del suo primo amore Mariane, per annunciare l'arrivo di Therese, la promessa sposa di Wilhelm.

Mignon viene rimproverata per quella corsa che le affatica il cuore malato: «Lascia che si spezzi, risponde lei, batte già da troppo tempo»<sup>25</sup>. Subito dopo, durante l'abbraccio con cui Therese e Wilhelm si salutano, Mignon si porta la mano sinistra al cuore e cade ai piedi di Natalie. Di lì a poco morirà.

Wilhelm è naturalmente sconvolto dalla morte di Mignon, di cui si sente responsabile, ma il corpo di Mignon, che egli vorrebbe vedere, viene affidato al medico che invita tutti a tenersi lontano, dice, «da quel triste spettacolo». Egli vuole, per quanto la sua arte glielo consente, «conferire una certa durata alle spoglie mortali di quella singolare creatura»<sup>26</sup>. Non la vuole semplicemente imbalsamare, ma vuole anche conservare al suo corpo l'aspetto della vita. Prevedendo la morte di Mignon, il medico ha già fatto tutti preparativi e pochi giorni dopo il corpo può essere esposto.

L'abate, che tiene l'orazione funebre, chiama gli astanti a contemplare il miracolo del medico che, se con la sua arte non è riuscito a salvarle la vita, ha potuto conservarle il corpo, sottraendolo alla caducità. «L'abate sollevò il velo [...] Tutti si accostarono e ammirarono quella parvenza di vita. Solo Wilhelm rimase seduto, incapace di dominarsi; ciò che sentiva non osava pensarlo e ogni pensiero sembrava distruggere i suoi sentimenti»<sup>27</sup>.

Il miracolo, che all'arte medica non è riuscito, di conservare, oltre al corpo, anche, come si legge, «lo spirito che fuggiva», è affidato alla cerimonia poetico-musicale, all'arte della parola e del suono, in cui si manifesta e si trattiene il passaggio incessante del tempo. «L'abate fece scattare una molla e il corpo scese nel profondo del marmo. Quattro giovinetti [...] uscirono da dietro i tendaggi, calarono sull'arca

24. *Ibid.*

25. *Ivi*, p. 488.

26. *Ivi*, p. 490.

27. *Ivi*, p. 517.

il pesante coperchio riccamente ornato e subito intonarono il loro canto»<sup>28</sup>. Se al marmo e alle arti dello spazio è affidata dunque la custodia della memoria del corpo, alla parola e al suono, alle arti del tempo, è affidata la memoria dello spirito vitale.

Nel suo calarsi e scomparire nella profondità del marmo, il corpo trasfigurato di Mignon porta con sé nello spazio invisibile in cui continuerà ad essere custodito intatto quell'immagine di perfetta bellezza che corrisponde allo stato indifferenziato dell'infanzia<sup>29</sup>. A questo momento della vita, colto nella sua inarrestabile fugacità, si riferisce Goethe, in una nota alla sua traduzione del saggio sulla pittura di Diderot<sup>30</sup>, riflettendo sul primato dell'arte rispetto alla natura riguardo alla possibilità di trattenere e conservare l'attimo che precede la trasformazione e la perdita inesorabile della bellezza:

Solo per un tempo estremamente breve il corpo umano può essere definito bello, e in senso stretto, noi restringeremmo questo periodo ancora di più di quanto faccia il nostro autore. Il tempo della pubertà rappresenta per entrambi i sessi il momento in cui la figura umana è in grado di esprimere la somma bellezza. Bisogna dire però che si tratta solo di un momento! L'accoppiamento e la procreazione costano alla farfalla la vita e all'uomo la bellezza, e qui sta uno dei più grandi vantaggi dell'arte: che essa è in grado di dar forma poeticamente a ciò che per la natura non è possibile rappresentare realmente. Allo stesso modo in cui crea i Centauri, l'arte può presentarci vergini madri, anzi è suo dovere farlo<sup>31</sup>.

28. *Ibid.*

29. La ripresa e la nuova concezione del personaggio di Mignon rispetto alla versione del romanzo precedente il viaggio in Italia corrisponde all'interesse che nello stesso periodo di tempo Goethe sviluppa in relazione al rapporto tra la morfologia delle piante e la sessualità. Cfr. tra gli altri M. Mayer, *Selbstbewußte Illusion. Selbstreflexion und Legitimation der Dichtung im «Wilhelm Meister»*, Heidelberg, Winter, 1989, soprattutto pp. 79 sgg.

30. Il passo del saggio di Diderot commentato da Goethe è il seguente: «L'enfance est presqu'une caricature; j'en dis autant de la vieillesse. L'enfant est une masse informe et fluide qui cherche à se développer; le vieillard, une autre masse informe et sèche qui rentre en elle même et tend à se réduire à rien. Ce n'est que dans l'intervalle de ces deux âges, depuis le commencement de la parfaite adolescence jusqu'au sortir de la virilité, que l'artiste s'assujettit à la pureté, à la précision rigoureuse du trait et que le *poco più*, ou *poco meno*, le trait en-dedans ou en-dehors fait défaut ou beauté», cfr. D. Diderot, *Essais sur la peinture* (Paris, Chez Fr. Buisson, 1796) *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier (Classiques Garnier), 1968, pp. 668.

31. W. Goethe, *Diderot's Versuch über die Malerei*, in Id., *Sämtliche Werke nach Epochen*

Nella cerimonia delle esequie di Mignon, in cui elementi del culto egizio dei morti si affiancano a elementi greco-cristiani, il memento mori è decisamente meno evidente di quel richiamo alla vita, di quel “ricordati di vivere” che ogni visitatore poteva leggere al suo ingresso nella Sala del Passato<sup>32</sup>.

Il canto dei giovinetti che conclude la cerimonia recita: «Ben custodito è ora il tesoro, la bella immagine del passato! Qui nel marmo essa riposa intatta: e anche nei vostri cuori vive ancora! Tornate, tornate alla vita!»<sup>33</sup>

La cerimonia funebre di Mignon è anche il momento del romanzo in cui finalmente il segreto dell'origine e dell'esistenza della strana creatura viene, parzialmente e forse solo apparentemente, svelato. Uno dei convenuti, il marchese italiano, grazie al tatuaggio sul braccio di Mignon (un crocifisso circondato da lettere dell'alfabeto e da altri segni) riconosce infatti nella giovane la propria nipote, scomparsa da tempo e creduta morta. Il marchese esprime adesso la propria gioia dolorosa per aver ritrovato il suo «caro corpo che credevano annegato nel lago, preda dei pesci. Morto è vero, ma intatto!»<sup>34</sup> La storia della vita di Mignon – la sua nascita e quella sua prima morte immaginata – è troppo dolorosa e complicata perché possa essere resa in una narrazione immediata. Il marchese, che la conosce a sua volta dal racconto del confessore di famiglia, la confida durante diversi incontri all'abate, il quale la raccoglie in un manoscritto per legger-

*seines Schaffens*, vol. VII, München, Hanser, 1991, pp. 517-565, qui p. 532 (traduzione CS).

32. Molto tenue è inoltre la considerazione della fugacità dell'esistenza; del tutto assente il pensiero della rovina del mondo (*solvet saeculum in favilla* della prima strofa del *Dies irae*) o la contrizione del cuore (*cor contritum quasi cinis* della strofa 17). Come precedenti di una tale interpretazione del rito si possono indicare alcuni antichi riti funebri dedicati a bambini o anche più semplicemente la prevalenza dell'annuncio della resurrezione rispetto alla rappresentazione del giudizio universale della liturgia funebre protestante. Un ruolo particolarmente importante per la formazione di questa concezione è però individuabile nella ricezione estetica delle antiche rappresentazioni della morte. Il genio con la fiaccola rovesciata, fratello del sonno, del trattato che Lessing dedica (1769) al modo in cui gli antichi raffiguravano la morte viene ricordato da Goethe come il primo esempio in cui sia possibile osservare il trionfo della bellezza (v. *Dichtung und Wahrheit*, 8° libro). Cfr. A. Nowak, *Die Exequien Mignons und die ästhetische Reflexion der Liturgie in der Musik*, in A. Ballstaedt - U. Kienzle - A. Nowak (a cura di), *Musik in Goethes Werk, Goethes Werk in der Musik*, Schliengen, Argus, 2003, pp. 264-275.

33. W. Goethe, *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato* cit., p. 518.

34. *Ivi*, p. 517.

la infine ad alta voce agli ospiti riuniti. In quanto racconto nel racconto la “strana storia”, come la definisce l’abate, ha una sua autonomia narrativa che la rende accettabile, nella sua costruzione inverosimile, nel contesto “realistico” del romanzo. Il racconto riguarda un intrico di rapporti familiari che determinano il conflitto tra il padre e i figli rispetto alle scelte del loro destino. La nascita tardiva di un’ultima figlia, Sperata, è motivo di imbarazzo e di vergogna per il padre, e per questo la giovane crescerà lontana da casa e quando lo incontrerà, non riconoscerà in Agostino, il giovane di cui si innamora, il proprio fratello. La proibizione del rapporto, in seguito alla rivelazione della verità, è inaccettabile per Agostino, per il quale la legge naturale dell’amore prevale su qualunque altra imposizione. Dal rapporto incestuoso tra Agostino e Sperata nascerà Mignon, che sarà allontanata da casa e, affidata alla cura di estranei, scomparirà un giorno mentre gioca in riva al lago. Questa la prima parte del racconto, su cui si innesta un seguito con elementi ancora più marcatamente novellistici e decisamente macabri: Sperata, impazzita di dolore per la morte di Mignon, crede di poterla richiamare in vita seguendo una vecchia credenza secondo la quale il lago, che esige ogni anno un bambino innocente, restituirebbe poi i corpi degli annegati, senza trattenere nemmeno un ossicino. È già accaduto che a una madre, che aveva raccolto e riunito le ossa del figlio, sia stato restituito il suo corpo vivente. Raccogliendo e riunendo insieme con stoffa e filo le ossa umane che un’incredibile pietà del medico che la cura le fa trovare in riva al lago, Sperata ha ricomposto un corpo quasi intero: «aveva legato insieme con amorosa cura le varie parti con fili e nastri, ciascuna al proprio posto, e riempito i vuoti con sete e ricami, come si usa fare per onorare i corpi santi. Mancava solo qualche ossicino delle estremità»<sup>35</sup>.

La storia si conclude con un “miracolo” che determina la morte e la successiva fama di santità di Sperata, che, dopo aver rivelato in una fervida e gioiosa preghiera di aver rivisto la figlia che si alzava, viva, gettava via il velo e illuminava la stanza col suo fulgore, si lascerà morire in un rapimento estatico. Le metamorfosi che nell’ultimo libro del romanzo

35. *Ivi*, p. 529.

segnano il progressivo passaggio di Mignon da creatura ombrosa e enigmatica a angelo luminoso, con le ali e la veste bianca, sembrano già anticipate nel racconto di Sperata.

La morte di Mignon, o le morti di Mignon, palesemente sottratte a ogni cronologia, preesistono e sopravvivono alla realtà descritta nel racconto. Per questo le esequie descritte alla fine dei *Lehrjahre* non segnano ancora la scomparsa di questo personaggio dallo scenario del romanzo.

Wilhelm la incontrerà di nuovo sul lago Maggiore, in una tappa delle sue peregrinazioni descritte nel romanzo successivo, *Wilhelm Meisters Wanderjahre, Gli anni di viaggio di Wilhelm Meister*. Sul lago Maggiore Wilhelm incontra un pittore, che, oltre a presentarsi come figura radicalmente contrastante rispetto al suonatore d'arpa del romanzo precedente, appare come una sorta di figura "collettiva", in cui si riuniscono simbolicamente i tratti di diversi personaggi della vita di Wilhelm (la capacità analitica di Jarno, l'attività produttiva di Lothario, il raziocinio, le grandi sintesi intellettuali dell'abate).

Il pittore, che conosce la storia narrata nel romanzo precedente, raffigura Mignon nei suoi quadri, ritraendola nelle diverse occasioni in cui è comparsa nella vita di Wilhelm. Il pittore è anche un musicista, e intona, accompagnandosi con la lira, i canti di Mignon, che diventa così emblema dell'opera d'arte nelle sue diverse interpretazioni, poetica, musicale, pittorica. È a questo punto della sua trasfigurazione che la figura di Mignon potrà essere definitivamente abbandonata.

Ma perché anche possa emergere l'esito positivo del suo abbandono sarà necessario che un altro giovane morto torni nella memoria di Wilhelm.

L'episodio, che appartiene alla prima giovinezza di Wilhelm, è narrato solo nei *Wanderjahre*, e solo nella seconda edizione del 1829. Solo adesso il lettore viene a conoscenza di un fatto che avrebbe dovuto lasciare nella memoria di Wilhelm una traccia ben più profonda dei suoi esperimenti con il teatro delle marionette con la cui rievocazione senza fine mette a dura prova la pazienza della sua innamorata Mariane, che infine, vinta dal sonno, si addormenta al suo fianco durante il racconto.

In un giorno di primavera, a Pentecoste, durante una gita in campagna, in una quiete paradisiaca, al giovane Wilhelm si annunciano in rapida successione l'esperienza dell'amicizia



e del primo amore. L'importanza di questo giorno è sottolineata esplicitamente dal narratore, che confessa che:

nel corso della vita quel primo fiorire del mondo esterno fu per me come la rivelazione della natura originale, quella al cui confronto tutto quanto si presenta in seguito ai nostri sensi, sembra essere solo una copia che avvicinata all'originale è priva dello spirito e del senso originario<sup>36</sup>.

Il giovane che diventerà subito suo amico, poco più grande di Wilhelm, è il figlio di un pescatore. Appena Wilhelm lo vede, subito gli piace. Insieme scendono al fiume per pescare e per nuotare e poi si asciugano insieme. I corpi scaldati e illuminati dal sole suscitano in Wilhelm per la prima volta il senso della bellezza della figura umana «nuda nella luce». I due giovani si scambiano baciandosi la promessa di eterna amicizia. Il giovane pescatore si allontana con l'incarico di pescare i gamberi e subito Wilhelm conosce una bambina della sua età, che lo prende per mano suscitando in lui la gioia dell'amore, che Wilhelm vorrebbe subito comunicare al suo giovane amico. Il dolore di non trovare il giovane nel posto convenuto per il loro incontro serale si trasforma in una sofferenza terribile quando Wilhelm si accorge che le urla che accompagnano un corteo funebre, con molte bare, che attraversa il villaggio, sono le urla delle madri di cinque giovani pescatori, tra cui il suo amico, annegati durante la pesca dei gamberi.

La sala in cui vengono esposti i cadaveri è un luogo molto diverso dalla sala in cui si sono celebrate le splendide esequie di Mignon. Wilhelm vi entra di nascosto da una finestra aperta:

Nella grande sala dove si tenevano varie riunioni, gli infelici giacevano sulla paglia, nudi, distesi, i corpi bianchissimi spiccavano luminosi anche nel chiarore opaco delle lucerne. Mi gettai sul più grande di tutti, sul mio amico. [...] Nella mia agitazione pensai di rianimarlo col mio fiato, ma i suoi denti candidi come perle erano serrati, le labbra su cui pareva posare ancora il bacio dell'addio restavano mute, senza un segno di risposta<sup>37</sup>.

La rievocazione di questa morte precede, e probabilmente determina, la decisione di intraprendere la professione di

36. W. Goethe, *Gli anni di viaggio di Wilhelm Meister*, Milano, Medusa, 2005, p. 263.

37. *Ivi*, p. 265.

medico, che gli consentirà, nell'ultimo episodio narrato nel romanzo, di salvare un altro giovane dalla morte per annessamento: un giovane morto cede il passo a un giovane vivo, nel succedersi continuo di morte e trasformazione, quella metamorfosi raccolta nella sintesi dello *Stirb und Werde*, che è il respiro profondo di tutta l'opera goethiana. Tuttavia, proprio riguardo alla considerazione della professione medica e del suo rapporto con il corpo e la morte, è possibile osservare, nel passaggio dai *Lehrjahre* (1796) ai *Wanderjahre* (ultima versione 1829), quel radicale rivolgimento dello sguardo rivolto all'uomo che Michel Foucault, nella *Naissance de la clinique*, riflettendo sulla rivoluzione anatomico-patologica di Bichat e osservando come in conformità con questa il medico non deduca più la malattia a partire dai sintomi, ma cerchi di individuare la sede del male attraverso l'analisi dei tessuti, colloca tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Per l'anatomista, la malattia va cercata nel segreto del corpo, dissezionando con il bisturi le pieghe e le membrane in cui essa si nasconde. La morte diventa allora la «grande analista», in grado di mostrare le connessioni nel momento in cui le dissolve, «lasciando emergere le meraviglie della genesi nel rigore della decomposizione»<sup>38</sup>.

Nel 1798 Goethe ritiene ancora che sia possibile una conoscenza dell'intero che scaturisca dalla ricomposizione delle parti<sup>39</sup>. Come accade per il corpo dissezionato di Mignon, che Sperata ricomponne membro a membro, l'immaginazione può dar forma compiuta a una totalità assente, e nel marmo del sarcofago è questa forma intera che viene conservata per sempre. Nel 1829, a conclusione dei *Wan-*

38. M. Foucault, *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*, Paris, PUF, 1963, pp. 147-149: «La mort, c'est la grande analyste, qui montre les connexions en les dépliant, et fait éclater les merveilles de la genèse dans la rigueur de la décomposition [...] Le regard médical [...] n'est plus celui d'un oeil vivant; mais le regard d'un oeil qui a vu la mort. Grand oeil blanc qui dénoue la vie [...] c'est à la mort que la maladie et la vie disent leur vérité»; trad. it. di A. Fontana, *Nascita della clinica. Un'archeologia dello sguardo medico*, Torino, Einaudi, 1998, p. 157. I. Krüger-Fürhoff, *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideal*, Göttingen, Wallstein, 2001. V. anche P. Utz, *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*, München, Fink, 1990, pp. 157 sgg.

39. Cfr. P. Utz, *Das Auge und das Ohr im Text* cit., p. 159. Utz cita un passo dell'introduzione ai *Propyläen*, del 1798, da cui emerge, applicata al campo dell'estetica, la fondamentale fiducia nella possibilità di raggiungere uno sguardo d'insieme in grado di cogliere il pieno significato della forma a partire dalla sapiente scomposizione e ricomposizione delle sue parti più interne e profonde.

*derjahre*, si è invece definitivamente compiuto un passaggio che sembra confermare il rivolgimento di prospettiva osservato da Foucault. L'anatomia, cui Wilhelm si dedica con passione durante la sua formazione di medico, rivela a un tratto il pericolo legato a una conoscenza dissezionante. La carenza di cadaveri necessari alle esercitazioni anatomiche induce medici e studenti a una caccia al morto che appare inquietante e addirittura sacrilega al popolo, che teme un'intrusione irriverente nei propri affetti più profondi nel momento del lutto. Per Wilhelm il dissidio si presenta nella sua evidenza quando è chiamato, insieme agli altri chirurghi, al suo esercizio sul corpo di una giovane suicida per amore, che invano i genitori e l'amante pentito avevano cercato di sottrarre all'anatomia. Come era accaduto durante le esequie di Mignon nel momento in cui era stato sollevato il velo che ne ricopriva il corpo, anche in questa occasione, quando Wilhelm toglie l'involucro dal braccio che dovrebbe dissezionare, resta paralizzato, incapace di qualsiasi azione. È la bellezza del braccio femminile, immaginato nel gesto amoroso dell'abbraccio, a impedirgli di procedere nell'esercitazione scientifica. A questo punto gli viene in aiuto un uomo che egli aveva già notato tra il pubblico delle lezioni di anatomia. Si sapeva che era uno scultore e che viveva in una grande casa antica, con tante stanze segrete. Lo scultore apre le sue stanze a Wilhelm, che ha così la possibilità di vedere allineati ordinatamente al loro interno fedeli riproduzioni, in cera e altri materiali, di corpi e arti umani, sezionati anatomicamente<sup>40</sup>. Lo scienziato scultore invita Wilhelm a seguirlo in un'esperienza che, utilizzando modelli di cera e non corpi umani, insegna a costruire invece che a demolire, a «unire invece che a separare, animare ciò che è morto, più che ucciderli una seconda volta»<sup>41</sup>. Confrontata con lo studio anatomico condotto attraverso la dissezione del cadavere umano, l'anatomia plastica mostra qui il suo primato, frutto di un dialogo fecondo tra medicina, artigianato artistico e filosofia estetica. In nome della creazione e dell'unione, contro la divisione e la dispersione, il vecchio Goethe difenderà fino all'ultimo i

40. È noto come durante il suo viaggio in Italia, tra il 1786 e il 1788, Goethe sia rimasto fortemente colpito dalle cere anatomiche conservate nella celebre *Specola* di Firenze.

41. W. Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre* cit., p. 312.

vantaggi – mai riconosciuti dalla scienza medica, che cominciava ad orientarsi sempre più decisamente nel senso della parcellizzazione e della specializzazione – dell’anatomia plastica, come arte della riproduzione del modello umano, come esercizio di quello sguardo profondo e creativo che, più dalla mera osservazione tecnico-scientifica, è prodotto dall’“immaginazione”, vale a dire dalla capacità di capire a tal punto l’immagine, da saperla restituire nella sua verità o addirittura in una verità ancora da conquistare<sup>42</sup>. Secondo un motto contenuto in *Dichtung und Wahrheit*, «la medicina occupa l’uomo intero, perché si occupa dell’uomo intero»<sup>43</sup>. Se nel corpo imbalsamato di Mignon era ancora contenuta l’utopia dell’interezza umana, conservata nella sala del tempo incommensurabile dell’arte e della memoria, nei *Wanderjahre* le membra artificiali e disparate custodite nelle stanze dello scienziato scultore segnalano invece l’avvenuta disgregazione del corpo organico, osservata con uno sguardo che denuncia il pericolo della propria stessa disgregazione. A conclusione del romanzo, ma con l’indicazione «*Ist fortzusetzen*» (Da continuare), Goethe inserisce uno dei suoi rari testi in terza rima<sup>44</sup>. *Im ernsten Beinhaus (Nell’austero ossario)*, che si apre su un’esposizione di ossa allineate, teschi su teschi, mani e spalle e piedi di cui nessuno si chiede quali inquietudini, quali pesi portassero, per quale stanchezza cercassero ristoro. Da quella massa di resti inerti, estratti dalla terra cui appartengono, e ora esposti a uno sguardo che non scorge in loro alcun volto, il visitatore dell’ossario si sente respinto, finché d’un

42. Peter Utz osserva come la facoltà estetica diventi nel vecchio Goethe la premessa della conoscenza scientifica. La *Einbildungskraft*, l’immaginazione, come si legge in una lettera a Eckermann del 27 gennaio 1830, è indispensabile allo scienziato che aspiri alla grandezza. Ma Goethe precisa nella stessa lettera che non si riferisce a un’immaginazione che tenda alla vaghezza e finga cose inesistenti, bensì a un’immaginazione che non abbandoni la realtà della terra e che, secondo il criterio della realtà e della conoscenza, muova verso cose presagite o intuitive. Cfr. P. Utz, *Das Auge und das Ohr im Text* cit., p. 160.

43. W. Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit IX*, in Id., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* cit., vol. XVI, p. 361.

44. Il testo, che nei *Wanderjahre* non ha titolo, è noto anche come *Schillers Reliquien* e fu composto in occasione della riesumazione di diversi cadaveri e resti umani, tra cui si pensava che ci fosse anche il teschio di Schiller, a più di vent’anni dalla morte. Sul significato della lirica e sul contesto storico-biografico della sua composizione cfr. K. Viëtor, *Goethes Gedicht auf Schillers Schädel*, «Publications of the Modern Languages Association of America», LIX (1944) n. 1, pp. 142-183; A. Schöne, *Schillers Schädel*, München, Beck, 2002.

tratto coglie nella traccia residua impressa in quelle ossa una scrittura che solo lui ha il privilegio di decifrare. L'occhio che legge quella scrittura segue allora un'immagine che prende forma nel chiuso dell'ossario, ma che poi si libera nel grande spazio aperto del mare e del sole, inseguendo la promessa di sintesi perfetta di uno spinoziano Dio-Natura. In questa conclusione, l'ultimo romanzo goethiano supera dunque il modello organologico del corpo perfetto e della sua conservazione tombale e, mentre esso stesso, nelle sue *disiecta membra*<sup>45</sup>, si presenta più come archivio e ossario di utopie che come totalità organica, conferma tuttavia, nell'unione, che è dissoluzione, dell'uno con tutto – in un processo che si annuncia inconcluso (*Ist fortzusetzen*) – la convinzione goethiana della natura come unico grande organismo raccolto in una totalità infinita di elementi in vitale reciproca connessione.

45. Cfr. P. Utz, *Das Auge und das Ohr im Text* cit., p. 161.

aA

- Adamzik, Sylvelie, 287  
Adelung, Johann Christoph, 266, 267  
Adorno, Theodor W., 224-226  
Adriani, Giovanni Battista, 7  
Agazzi, Elena, 174  
Agus, Milena, 88  
Aimé-Martin, Louis, 247-248  
Albany, Luisa, contessa d', 4  
Albergati Capacelli, Francesco, 14  
Alfieri, Vittorio, 18  
Alfonso VI di Portogallo, 13, 14  
Alibert, Jean-Louis, 62  
Alimento, Antonella, 41  
Allem, Maurice, 67  
Amici, Giovanni Battista, 93  
Ammerlahn, Hellmut, 285  
Anfossi, Giovanni Battista, 55  
Anna I di Russia, 81  
Apel, Friedmar, 167  
Appleby, Joyce, 41  
Aristofane, 279  
Aristotele, 90, 93, 98, 225  
Aromatari, Giuseppe degli, 90  
Artois, Carlo conte d' (*futuro* Carlo X di Francia), 209  
Asselin, Mlle., 188  
Astbury, Katherine, 248  
Auger, Louis-Simon, 147, 149  
Aureli della Torricella, contessa, 11, 12, 15, 16, 18  
Azouvi, François, 221  
Baader, Franz von, xii, 268-283  
Bacelli, Giovanna, 184, 185, 191, 195  
Bagieu, Jacques, 21  
Balbi, Anna, contessa di, 209  
Balbo, Italo Francesco, 113  
Balbo, Prospero, 10  
Ballstaedt, Andreas, 295  
Barish, Jonas A., 210  
Barras, Vincent, 80  
Barre, Antonio, 6  
Barthez, Paul-Joseph, 63, 116, 121  
Bartolini, Domenico, 100  
Baumgarten, Alexander Gottlieb, 203  
Bayle, Gaspard Laurent, 105  
Belluomini, Giuseppe, 119  
Berg, Maxine, 41  
Berger, Albert, 291  
Bernard, Claude, 122  
Berthelot, Marcellin, 129  
Berzelius, Jöns Jacob, 128  
Besterman, Théodore, 20

- Beuchot, Adrien Jean Quentin, 149, 150, 158  
Beyme, Klaus von, 269  
Bianchi, Isidoro, 46  
Bichat, Xavier, 106, 120-125, 128, 299  
Blackall, Eric A., 173  
Blasis, Carlo, 198-200  
Blondel, Jacques-Augustus., 104  
Blumenbach, Johann Friedrich, 110, 111, 113, 114, 117, 127, 223, 225, 230, 242  
Boaden, James, 212, 213  
Boccaccio, Giovanni, 12  
Boerhaave, Herman, VIII, 21, 81  
Böhme, Jacob, 275, 278, 279  
Bois-Reymond, Emil du, 106, 107, 128  
Boissier de Sauvages, François, 50  
Bonnet, Charles, 91, 109  
Boquet, Louis-René, 188, 189, 192  
Borchmeyer, Dieter, 166  
Bordeu, Théophile de, 61, 65  
Borghero, Carlo, 41  
Bosquet, Marie-Françoise, 250  
Botta, Patrizia, 14  
Brancion, Laurence Chatel de, 145, 159-161  
Brandis, Joachim D., 115  
Bréhant, Jacques, 19, 20, 22, 31, 34, 38  
Brenner, Clarence D., 147  
Bresse, Monsieur 11, 12, 16, 17, 18  
Bretonne, Restif de la, 59  
Brockhaus, Friedrich Arnold, 133, 141  
Broussais, François-J.-V., 123-125  
Brown, Jane K., 170  
Brown, John K., 117-120, 124, 129  
Brown, Norman O., 287  
Brugnoli, Amalia, 200  
Brun, Françoise, 88  
Buchan, William, 50  
Buck, Theo, 170, 171, 175, 181  
Buffon, Georges-Louis Leclerc de, 74, 91, 223, 224, 227-229, 236, 248  
Burke, Edmund, XI, 203-212, 215, 216  
Butel-Dumont, Georges-Marie, 41  
Cabanis, Pierre-Jean-Georges, IX, 38, 61, 63, 77, 106, 125, 126  
Caffaratto, Tirsi Mario, 100  
Caillois, Roger, 28, 67  
Calcaterra, Carlo, 3, 11  
Caldwell, James, 217  
Caluso, Tommaso Valperga di, IX, 3-18  
    Carlo Francesco, 18  
    Giovanni Alessandro, marchese di Albery, 15  
Cambitoglou, Alexander, 176  
Camões, Luís de, 14  
Camper, Petrus, 233  
Camporesi, Piero, 49  
Caneva, Kenneth L., 112  
Canguilhem, Georges, 78  
Cantarutti, Giulia, 222  
Cantimori, Delio, 95  
Carignano, Maria Giuseppina di, principessa di, 5  
Carli, Plinio, 4  
Carlo I d'Inghilterra, 90  
Carlo IX di Francia, 27  
Carmontelle (Louis Carrogis, detto), X, 144-163  
Carnevale, Roberta, 268  
Caro, Annibale, 6, 7  
Carrogis, Louis, vedi Carmontelle  
Cartesio, vedi Descartes, René  
Cary, John, 42  
Casanova, Giacomo, X, 133-143  
Casasopra, don, 15-18  
Cassirer, Ernst, 108, 227  
Castellani, Emilio, 287  
Castro, Inès de, 13, 14, 16, 18  
Caterina II di Russia, 147  
Cavallo, Sandro, 49  
Cerruti, Marco, 3, 15  
Chalaye, Sylvie, 249  
Chambon de Montaux. Nicolas, 71, 84  
Champion, Edouard, 66  
Chapman, John V., 191, 195, 196  
Chiодо, Domenico, 9  
Cimenti, M., 113  
Cipriani, Maria Cristina, 15  
Civard-Racinais, Alexandrine, 88  
Clarke, Samuel, 229  
Clifford, Helen, 41  
Coburn, Kathleen, 119  
Coleridge, Samuel Taylor, 119  
Colonna  
    Livia, 7-10, 13, 15, 16, 18  
    Marcantonio, 7  
    Marzio, 7  
    Orintia (Oritia, Ortenzia), 7, 8  
    Pompeo, 7-10, 16  
Cometa, Michele, 171  
Compagnoni, Giuseppe, IX, 40, 46, 47, 48  
Comte, Auguste, 124, 125, 269  
Conan, Michel H., 61  
Condillac, Étienne Bonnot de, VIII, 6, 125  
Condorcet, Nicolas de, 70, 248  
Contini, Milena, 3, 4, 6

- Cook, Malcolm, 245  
Cornaro, Luigi, 50  
Corti, Claudia, 202  
Corvisart, Jean-Nicolas, 105  
Costa, Vincenzo, 224  
Cotifava Marozzi, Chiara, 38  
Cottone, Margherita, 179, 180  
Cousin, Victor, 38  
Cromwell, Oliver, 27  
Csergo, Julia, 23
- D'Acquapendente, G. Fabrizio, 89  
D'Alembert, Jean-Baptiste Le Rond, 26, 198  
D'Allemagne, Henry-René, 59  
Damiens, Robert-François, 29  
Dardano, Lorenzo, 8-10  
D'Argental, Charles-Augustin de Ferriol, 24  
Dauberval, Jean, 199  
Debay, Auguste, 104  
Deffand, Marie Anne de Vichy-Chamrond, marchesa du, 21, 22, 25, 37, 146  
De Francesco, Antonio, 46  
De Graaf, Reinier, 91, 98  
D'Egville, James Harvey, 193  
Delavigne, Germain, 155  
Della Bona, Giovanni, 54  
Della Casa, Giovanni, 6  
Della Rovere, Lucrezia, 7  
Deloffre, Frédéric, 27  
Démoris, René, 133, 135, 140, 142  
Desaive, Jean-Paul, 23  
Descartes, René (Cartesio), VIII, 45, 93  
Deshayes, André-Jean-Jacques, 193  
D'Holbach, Paul Heinrich Dietrich von, 37  
Diderot, Denis, 5, 23, 145, 198, 294  
Di Meglio, Mauro, 227  
Di Palo, Lucia, 122  
Dobie, Madeleine, 250  
Dornheim, Alfred, 286  
Dougherty, Frank, 229  
Du Bos, Jean-Baptiste, 5  
Duchêne, Albert, 261  
Duchesneau, François, 114  
Duflo, Colas, 260  
Durand, Catherine, 147
- Eberwein, Carl, 173  
El Bejaoui, Moufida, 248  
Elisabetta di Russia, 81  
Emch-Dériaz, Antoinette, 50  
Enrico III di Francia, 27, 28
- Esiodo, 165  
Ettorre, Giuliano, 54
- Fairfax, Edmund, 190  
Falcone, Francesca, 194  
Faranda Villa, Giovanna, 165  
Farina, Franco, 222  
Favaro, Giuseppe, 89  
Favole, Adriano, 16  
Felici, Giambattista, 55  
Fendt, Astrid, 176  
Ferrandes, Carmela, 63  
Ferrari, Franco, 283  
Ferrero Ponziglione, A., 11  
Ferro, Filippo Maria, 96  
Fertonani, Roberto, 180  
Fichte, Johann Gottlieb, 118, 119  
Fick, Monika, 285  
Filangieri, Gaetano, 46  
Filippo di Metelica, 9  
Fontaine, Élisabeth, madame de (marchesa di Florian), 29  
Fontana, Alessandro, 299  
Foote, Samuel, 215  
Forbonnais, François Véron Duverger de, 42  
Forster, Georg, 231  
Foscolo, Ugo, 4  
Foucault, Michel, VII, 226, 233, 299, 300  
Frank, Johann, 119  
Freind, John, 21  
Freundlich, Francis, 58, 59, 66
- Gaggioli, Tommaso, 53  
Gagnebin, Bernard, 30, 253  
Gainsborough, Thomas, 214  
Galeno, 93, 225  
Gall, Franz Josef, 234  
Gambino, Renata, 176  
Ganni, Enrico, 180  
Garafola, Lynn, 201  
Gardel, Pierre, 188, 192, 193, 199, 200  
Garnier, Thomas, 157  
Garrick, David, 211  
Gaussin, mademoiselle (Jeanne-Catherine Gaussem o Marie-Madeleine), 82  
Genlis, Madame de, 144-146, 153  
Genovesi  
Antonio, IX, 40-46, 49  
Pietro, 42  
Gerdil, Giacinto Sigismondo, IX, 52, 53  
Gervasi, monsieur, 21  
Gigan, Angélique, 248, 250



- Gilby, William, 286  
Giobbe, Luigi, 119  
Giorgio III del Regno Unito, 215  
Giorgio IV del Regno Unito, 211  
Girardin, René-Louis de, 61  
Gisler, Antoine, 258  
Gladstone, William Ewart, 59  
Gliozzi, Giuliano, 225, 226  
Gluck, Christoph Willibald, 156, 169, 170  
Gobineau, Joseph Arthur de, 234  
Goethe, Johann Wolfgang von, xii, 139, 164-182, 269, 276, 286-291, 294, 295, 298-301  
Goldin Folea, Daniela, 14  
Gosselin, Geneviève, 196  
Gouyon, Pierre-Henri, 88  
Grégoire, Henri, 248  
Gren, Friedrich A.K., 109  
Griffero, Tonino, 275  
Grimm, Friedrich Melchior, 145-147, 149, 151, 152  
Grmek, Mirko, 92  
Groult, Martine, 69  
Gruyer, François-Anatole, 146  
Guest, Ivor, 186, 188, 195, 197, 199  
Guimard, Marie, 192, 195  
Guisa, Enrico duca di, 28  
Gurisatti, Giovanni, 221, 232  
  
Hallé, Jean Noël, 71  
Haller, Albrecht von, viii, 94, 95, 103, 109, 268  
Hamilton, Emma (Emily Lion), 194  
Hamilton, William, 214, 217  
Hansen, Leeann, 111  
Harvey, William, viii, 90, 94  
Hays, David, 145  
Hazlitt, William, 210, 213  
Hecquet, Philippe, 21  
Hederich, Benjamin, 164, 165  
Helmholtz, Hermann von, 128  
Helmont, Jan Baptist van, 110  
Helvétius, Claude-Adrien, 37, 51  
Herz, Marcus, 111  
Hintikka, Jaakko, 228  
Hoffmann, Léon-François, 250  
Hoffmeister, Gerhart, 286  
Hogarth, William, 204  
Holbein, Hans, 235  
Holcroft, Thomas, 204  
Holloway, Thomas, 204  
Holmström, Kirsten Gram, 174  
Home Kames, Henry, 204  
Hoppner, John, 214  
  
Horkheimer, Max, 224-226  
Huber, Peter, 166  
Huët, Villiers, 193  
Hufeland, Christoph Wilhelm, 50, 51, 116, 119  
Humboldt, Alexander von, 116, 117, 305  
Hume, David, 40, 42, 51  
Hunter, Henry, 204  
Hunt, Lynn, 208  
Hutcheson, Francis, 203, 204  
  
Intieri, Bartolomeo, 41  
Ippocrate, 80, 225  
  
Jacobi, Friedrich Heinrich, 277  
Jakob, Ludwig H. von, 109  
James, Dorothy, 173  
Jamme, Christoph, 170, 171  
Jordan, Dorothy, 211  
Juncker, Johann, 117  
Jüttemann, Gerd, 268  
  
Kaaz, Karl Ludwig, 174  
Kant, Immanuel, 107-117, 127, 228, 230, 271, 272, 277, 285  
Kelly, Linda, 216  
Kempel, Wolfgang von, 115  
Kielmayer, Karl Friedrich, 127  
Kienzle, Ulrike, 295  
Klein, Lawrence E., 203  
Kluchohn, Paul, 277  
Knauß, Florian, 176  
Kobell, Franz, 174  
König, Torsten, 248  
Košenina, Alexander, 284  
Krüger-Fürhoff, Irmela, 299  
Kruger, Loren, 206  
Kudszus, Winfried, 178  
Küster, Ulrike, 169  
  
Lacassin, Francis, 135  
Laclos, Pierre Choderlos de, 60, 66  
Laënnec, René, 105  
Laffont-Gouzy, G.G., 124  
Laforgue, Jean, x, 133-143  
Lagardère, Geneviève, 161  
Laguerenne, Jean Grozieux de, 71  
Lahouati, Gérard, 142  
Lalande, Joseph-Jérôme de, 188  
Lamballe, Luisa, principessa di, 209  
Lamboley, Claude, 161  
La Mettrie, Julien Jean Offray de, 21, 28, 30, 35-37, 106  
La Motte, Antoine Houdar de, 14

- Lancelotto, Gabriele, 100  
Lange-Kirchheim, Astrid, 178  
Langlois, Gilles-Antoine, 145  
Larson, James L., 113  
Lavater, Johann Caspar, xi, 204, 221-223, 231-243  
Lavoisier, Antoine, 70, 109, 269  
Lawrence, Thomas, 214  
Leclercq, Théodore, 162  
Lee, Meredith, 170  
Leibniz, Gottfried Wilhelm von, 229, 234, 268  
Leitzmann, Albert, 222  
Lemnio, Filostrato, 100  
Lenoir, Timothy, 111, 230  
Léonard, Jacques, 87  
Lepenies, Wolf, 123, 227  
Lessio, Leonardo, 50  
Lewis, Wilmart S., 184  
Liceti, Fortunio, 100  
Lichtenberg, Georg Christoph, xi, xii, 221-224, 231-243  
Licostene (Conrad Wolffhart), 100  
Linneo, Carl von, 105, 223, 226, 230  
Lionois, Mlle, 189  
Little, Roger, 247, 248  
Locke, John, viii  
Lombardi, Antonio, 95  
Lombroso, Cesare, 234  
Louis-Courvoisier, Micheline, 80  
Louverture, Toussaint, 258  
Lovejoy, Arthur O., 228  
Löwe, Matthias, 284  
Luigi XIV di Francia, x, 258  
Luigi XV di Francia, 146  
Luigi XVI di Francia, 209  
Luigi Filippo I d'Orléans, 144  
Luigi Filippo II d'Orléans (*detto* Philippe Égalité), 144  
Luise von Sachsen-Weimar, 171  
Lukas, Wolfgang, 284  
Luna, Marie-Françoise, 142  
Lüsebrink, Hans-Jürgen, 253  
Lütke, Peter Ludwig, 174  
  
Macquart, Louis, 71, 72, 76-81  
Maggioni, Ferdinando, 95  
Magri, Gennaro, 189  
Mahon, Paul-Augustin-Olivier, 86  
Maine de Biran, Pierre, 38  
Maintenon, Madame de (Françoise d'Aubigné), 147, 157  
Malacarne  
Gaetano, 103  
Vincenzo, x, 55, 89, 90, 95-105  
  
Malpighi, Marcello, 92  
Mandeville, Bernard, 40, 43, 44  
Manne, Edmond Denis de, 151  
Marceau, Félicien, 137  
Marcus, Adalbert, 117  
Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena, xi, 206-212  
Marino, Luigi, 222, 223, 230  
Marivaux, Pierre de, 250  
Martini, Lorenzo, 120  
Masetti Zannini, Gian Ludovico, 8, 9  
Mautner, Franz Heinrich, 221, 237  
Mayer, Mathias, 288, 294  
Medina, Maria, 193, 194  
Meek, Ronald L., 225  
Meier, Albert, 181  
Meister, Jacques-Henri, 145  
Melesigenio, Euforbo, 4-6  
Melon, Jean-François, 41, 42, 51  
Ménétrier, Charles, 151  
Menin, Marco, 30, 33, 35, 36, 259, 305  
Ménuret de Chambaud, Jean-Joseph, 30  
Mercier, Louis-Sébastien, 59, 156, 248  
Mervaud, Christiane, 24, 29  
Messina, Maria Grazia, 202  
Meure, Chantal, 248  
Meyerbeer, Giacomo, 155  
Micheli, Gianni, 94  
Miller, Franklin, 237  
Milner, Max, 154, 155  
Mirabeau, Honoré Gabriel Riqueti de, 126  
Moissy, Alexandre-G. de, 157  
Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 32, 153  
Mondot, Jean, 222  
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, barone de La Brède e di, 23, 28, 35  
Monti, Maria Teresa, 94  
Moreau de la Sarthe, Jacques-Louis, 71, 76  
Mosse, George L., 225  
Mozart, Wolfgang Amadeus, 146  
Müller, Johannes Peter, 107-109, 127  
Murat, Henriette-Julie de Castelnau, contessa di, 147  
Musset, Alfred de, 162  
  
Napione, Gian Francesco Galeani, 10  
Napoleone Bonaparte, 248, 249  
Natale, Pasquale, 95  
Negri, Ferdinando, 10  
Neveux, Marcel, 67

- Newton, Isaac, 107, 117, 234, 240, 271  
Niekerk, Carl, 222, 226, 233  
Noll Hammond, Sandra, 196, 197  
Nonno di Panopoli, 165  
Nouvel, Pascal, 114  
Novalis (Friedrich von Hardenberg),  
119, 269  
Noverre, Jean-Georges, 186, 187, 191-  
193, 198, 199  
Nowak, Adolf, 295
- Offenbach, Jacques, 155  
Øhrgaard, Per, 288  
Onfray, Michel, 35  
Ongaro, Giuseppe, 104  
Ort, Claus-Michael, 284  
Ossory, Lady (Anne Liddel, *già* duchessa di Grafton), 184  
Ovidio Nasone, Publio, 165, 168, 176
- Paciacca di Terni, 9  
Packer, Jeffrey M., 181  
Paganini, Gianni, 41  
Pancino, Claudia, 77  
Panetto, Monica, 95  
Paolo di Tarso, 274, 275  
Pappacena, Flavia, 187, 192, 198, 199  
Paracelso (Theophrastus Bombastus  
von Hohenheim), 268, 271, 274,  
275  
Paradisi, Agostino, 14  
Parcieur, M. de, 23  
Parsons, James, 215  
Pasteur, Louis, 104  
Pélissier, Léon G. 5  
Pellizzo, Francesco, 102  
Penchienati, Antonio, 103  
Perna, Maria Luisa, 42, 44  
Peter, Jean-Pierre, 23  
Petty, William, 225, 228  
Pfaff, Christoff H., 117, 118  
Philippe-Égalité, *vedi* Luigi Filippo II  
d'Orléans  
Piccinni, Niccolò, 156  
Pietro (Pedro) I del Portogallo, 13, 14,  
16, 18  
Pii, Eluggero, 46  
Pinel, Philippe, 79, 83, 123, 124  
Pitrot, Antoine, 197  
Piveteau, Jean, 229  
Platner, Ernst, 268  
Platone, 277, 282, 283  
Plinio il Vecchio, 100  
Pogliano, Claudio, 96  
Pointon, Marcia, 216  
Poissonnier, M., 23  
Polignac, Yolande de Polastron, du-  
chessa di, 209  
Pollnow, Hans, 232  
Pomeau, René, 24, 29, 38  
Ponzi, Mauro, 170  
Porter, Roy, 50  
Poussin, Nicolas, 174  
Prevost, Jean, 89  
Prosper, Jean-Georges, 257  
Pugnet, Jean François, 114  
Pulvirenti, Grazia, 169, 176
- Racault, Jean-Michel, 248, 250, 252  
Rainger de Malfontaine, Mlle, 157  
Raio, Giulio, 108  
Ranawake, Silvia, 173  
Raymond, Marcel, 30, 253  
Raynal, Guillaume-Thomas, 145, 248,  
253  
Redslob, Erwin, 169  
Reil, Johann Christian, 109-116, 119  
Reynaud, Emile, 162  
Reynolds, Joshua, 214  
Rho, Anita, 287  
Richards, Robert J., 114, 230  
Richelieu, Armand-Jean du Plessis de,  
25, 161  
Risse, Günter B., 112, 127  
Rivière, Henri, 162  
Roberti, Giambattista, 51  
Robert, J., 185  
Robin, M., 246, 247  
Roche, Raphaël, 19, 20, 22, 31, 34, 38  
Roche, Daniel, 58  
Rosati, Gianpiero, 165  
Röschlaub, Andreas, 117, 119  
Rossi, Henri, 155  
Rousseau, Jean-Jacques, 5, 30-37, 60,  
61, 66, 156, 157, 171, 172, 245, 246,  
251, 253, 256  
Roussel, Pierre, 60-66  
Rousset-Charny, Gérard, 161  
Rozier, Jean, 200  
Rudolphi, Carl A., 127, 128  
Ruffini, Francesco, 95
- Saine, Thomas P., 170  
Sainte-Beuve, Charles Augustin de, 162  
Saint-Pierre, Bernardin de, XII, 245-  
256, 259-261, 263  
Salis, Rodolphe, 162  
Sampaolo, Giovanni, 166, 167, 176,  
180-182

- Sanchez, Antoine Nunes Ribeiro, 71, 80-84  
Sansovino, Francesco, 10  
Santi, Domenico, 7  
Sauter, Johannes, 269  
Schadow, Johann Gottfried, 193  
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 112, 118, 119, 128, 268, 271, 273, 277  
Schiller, Friedrich., 181, 182  
Schinkel, Karl Friedrich, 174  
Schleiden, Matthias, 107  
Schlosser, Cornelia, 169, 170  
Schmidt, Jochen, 170  
Schöne, Albrecht, 301  
Schröter, Corona, 171  
Schütz, Wilhelm von, 139  
Schweizer, Stefan, 284  
Scribe, Eugène, 155  
Seckendorff, Siegmund von, 171  
Ségur, Sophie Rostopchine, contessa di, 157  
Séraphin (Séraphin-Dominique François), 151  
Seth, Catriona, 248  
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, 203  
Sheridan, Richard, 215  
Sicard, Didier, 88  
Siddons  
    Henry, 215  
    Sarah (Kemble), xi, 210-216  
Simonet, Adelaïde, 191  
Sloan, Philipp R., 227, 229  
Solinas, Giovanni, 228  
Somis, Ignazio, 95  
Sonntag, Michael, 268  
Sorel, Charles, 147  
Souriau, Maurice, 245-247, 250, 252, 263  
Sozzi, Lionello, 63  
Spallanzani, Lazzaro, 104  
Spencer, Herbert, 269  
Spinoza, Baruch, 43  
Stahl, Georg Ernst, 106, 109, 110, 116, 117, 121  
Stapelbrock, Koen, 41  
Starobinski, Jean, 288  
Stensen, Niels, 92  
Stenone, Niccolò, 92  
Stollberg, Gunnar, 116  
Strugnell, Anthony, 253  
Swammerdam, Jan, 92  
Sydenham, Thomas, 21  
Taruffi, Cesare, 103  
Tencin, Claudine Guérin de, 23  
Testa, Alberto, 190  
Teyssere, Daniel, 68, 77  
Thierry, Augustin, 144  
Thiriot, Nicolas-Claude, 20, 31  
Thomas, Chantal, 134, 136, 137  
Tissot, Samuel-Auguste-André-David, 50, 75, 80, 81  
Titzmann, Michael, 284  
Tobin, Robert, 286  
Tolomeo, Claudio, 225  
Tommasini, Giacomo, 119, 120  
Tortarolo, Edoardo, 41  
Tourneux, Maurice, 145  
Trendall, Arthur Dale, 176  
Treviranus, Gottfried R., 127  
Tronchin  
    Jean-Robert, 22, 34, 35  
    Théodore, 21, 30, 33, 35  
Trousseau, Raymond, 22, 265  
Trunz, Erich, 181  
Tsoyopoulos, Nelly, 119  
  
Ulloa, Bernardo Soza de, 42  
Urban, Bernd, 178  
Ustáriz, Jerónimo de, 42  
Utz, Peter, 299, 301, 302  
  
Vallisneri, Antonio, 92  
Van Crugten-André, Valérie, 22, 24  
Van den Heuvel, Jacques, 27  
Van Helmont, Johann Baptista, 84, 121  
Van Horne, Johannes, 92  
Van Leeuwenhoek, Antonie van, 93  
Van Lennep, William, 212  
Varela, Stéphanie, 160  
Vaucanson, Jacques de, 26, 115  
Verani, Tommaso, 10  
Vercruyse, Jerom, 22  
Verdier, Jean, 71  
Verri, Pietro, 46  
Vestris  
    Armand, 195  
    Auguste, 184, 185, 190, 191, 195, 199, 200  
    Gaetano, 184, 190, 191  
Viètor, Karl, 301  
Viganò, Salvatore, 193  
Vigarello, Georges, 87  
Villari, Lucio, 42  
Vissière, Isabelle, 252  
Vitry, François Jean Philibert Aubert de, 139  
Volland, Sophie, 23

**Metamorfosi  
dei  
Lumi 7.  
Il corpo,  
l'ombra,  
l'eco**

- Voltaire (François-Marie Arouet), ix,  
5, 19-38, 51, 83, 149, 253, 263  
Marie-Louise Denis, 19
- Walpole, Horace, 184  
Wauters, Éric, 248  
Weikard, Adam M., 117  
Werner, Abraham Gottlob, 269  
West, Shearer, 215  
Weyer, Anselm, 176, 178, 179  
Wiedemeier, Kurt, 260  
Wieland, Christoph Martin, 169, 171  
Winckelmann, Johann Joachim, 226,  
230
- Winter, Marian Hannah, 193, 195, 199,  
200  
Witte, Bernd, 170  
Wolff, Caspar Friedrich, 94  
Wolpe, Hans, 253  
Wu, Duncan, 210  
Wulf, Christoph, 268
- Xella, Lidia Procesi, 271
- Yvon, Claude, 69
- Zanchin, Giorgio, 95  
Zucchi, Giacomo, 165

Agazzi Elena, Università di Bergamo  
Buzzi Serena, Università di Torino  
Contini Milena, Università di Torino  
Corti Claudia, Università di Firenze  
Ferrandes Carmela, Università di Bari  
Carnino Cecilia, Università di Torino  
Leonzio Elisa, Università di Torino /  
Humboldt Universität, Berlin  
Menin Marco, Università di Torino  
Pareti Germana, Università di Torino / CNR Segrate  
Ponzetto Valentina, FNS / Université de Genève  
Püschel Liana, Università di Torino  
Reynaud Denis, Université Lyon2 / L.I.R.E (CNRS)  
Righero Chiara, Università di Torino  
Sandrin Chiara, Università di Torino  
Sicco Debora, Università di Torino  
Teyseire Daniel, Université de Caen



# Revue *Orages*

La revue *Orages* est éditée par l'Association Orages, association loi 1901 qui s'est fixé pour but « la promotion et l'édition des écrivains et des artistes entre les Lumières et le romantisme ». Cette revue « s'intéressera, sans préjugé idéologique ou méthodologique, à la période s'étendant de 1760 à 1830 environ, c'est-à-dire à la charnière des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. D'essence littéraire, elle sera néanmoins ouverte aux disciplines voisines (histoire, philosophie, sciences humaines en général) ».

## N° 13 *La Guerre des étoiles* *L'astronomie entre lettres et sciences*



Présenté par Stéphane Zékian

À la charnière des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, le monde des astres représente un objet de discours âprement disputé. En cette période de mutations intellectuelles et institutionnelles, la conquête de l'espace s'accomplit sous les bannières concurrentes de l'expertise savante et de l'intuition poétique: étoiles, planètes, comètes sont alors tiraillées entre les nomenclatures d'une science astronomique en progrès constants et les projections, en apparence moins sérieuses, des hommes de lettres et autres utopistes. Au-delà des querelles de légitimité, ces conflits témoignent de visions du monde et de la société très contrastées, l'essor des sciences du calcul suscitant des résistances parfois virulentes à la mathématisation du sensible.

Ces tensions sont révélatrices d'un combat livré aux frontières des régimes de discours et des institutions de savoir. C'est sur le tracé sinueux de ces frontières que revient ce numéro d'*Orages*. Des figures célèbres comme l'astronome Lalande, Charles Fourier, Louis-Sébastien Mercier ou Restif de la Bretonne y côtoient des auteurs qui, pour être moins consacrés, n'en jouèrent pas moins un rôle important dans cette curieuse et très édifiante guerre des étoiles.

Le cas exemplaire de l'astronomie apporte un éclairage idéal sur un processus dont nous sommes aujourd'hui encore les héritiers, celui de la séparation des discours et de la spécialisation des compétences.





