

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LXVII, 1

Forma breve e figuralità nella moralistica europea
(XVI-XX secolo)

Numero tematico a cura di
Federico Corradi



UniorPress

2025

ISSN: 0547-2121

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

Direttore: Augusto Guarino

Comitato scientifico: Rafael Alarcón Sierra, Jana Altmanova, Rafael Argullol Murgadas, Vincenzo Arsillo, Corin Braga, Ester Brenes Peña, Maria Teresa Cabré, Helena Carvalhão Buescu, Jesús Cañas Murillo, Guido Maria Cappelli, Concetta Cavallini, Manuel Célio Conceição, Maria Centrella, Federico Corradi, Anne J. Cruz, Francesca De Cesare, Nancy Delhalle, Javier De Santiago-Guervós, Debora de Fazio, Claudio Fogu, Catalina Fuentes Rodríguez, María Mercedes González de Sande, Paola Laura Gorla, Apostolos Lampropoulos, Gabrielle Le Tallec, Maria Luisa Lobato, Salvatore Luongo, Lorenzo Mango, William Marx, Marco Modenesi, Pedro Meira Monteiro, Roberta Morosini, Marta Petreu, Rosa Piro, Ion Pop, Dominique Rabaté, Augustín Redondo, Micaela Rossi, Giovanni Raimondo Rotiroti, Encarnación Sánchez García, Gilles Siouffi, Paolo Tamassia, Frédéric Tinguely, Daniela Tononi, Juan Varela-Portas Orduña, Carlo Vecce, Daniela Vellutino, Germana Volpe, Maria Teresa Zanola

Redazione della Rivista: Michele Costagliola d'Abele, Elvira Falivene,
Maria Giovanna Petrillo, Francesco Sielo

LXVII, 1

Settembre 2025

Tutti i contributi sono sottoposti a una doppia revisione anonima tra pari (*double blind peer review*).

Gli studiosi che intendano proporre contributi per l'eventuale pubblicazione sulla rivista possono inviarli all'indirizzo: annaliromanza@unior.it.

Edizione digitale in accesso aperto:

<http://www.annaliromanza.unior.it>

copyright:



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress

Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LXVII, 1

Forma breve e figuralità nella moralistica europea (XVI-XX secolo)

Numero tematico a cura di
Federico Corradi



UniorPress
2025

INDICE

Federico Corradi, <i>Introduzione</i>	7
SAGGI	
Oreste Trabucco, <i>Della Porta moralista?</i>	15
Federica Cappelli, <i>L'apologo del pavone: un racconto zoomorfico nel Discreto di Baltasar Gracián (con uno sguardo sulle sue prime traduzioni italiane)</i>	33
Piero Toffano, <i>Comparazioni tra ambito morale e ambito fisico nelle Maximes di La Rochefoucauld</i>	55
Benedetta Papasogli, « <i>Le dernier acte est sanglant</i> »: Pascal e i dénouements	65
Barbara Piqué, <i>Madeleine de Scudéry moraliste. Vers une remise en question de la figuralité ?</i>	81
Gino Ruozzi, <i>Moralità aforistiche nel Novecento italiano: Prezzolini, Longanesi, Flaiano, Pontiggia</i>	91
Nunzio Ruggiero, «No, la brevità non basta». <i>Appunti su Lugli moralista e antologista</i>	111
Giovanni Raimondo Rotiroti, <i>Cioran e il «segreto dei moralisti». Genealogia di una metamorfosi soggettiva</i>	135
Marine Aubry-Morici, <i>Jeux cruels : pseudoessais moralistes et satiriques de l'extrême contemporain</i>	153
RECENSIONI	
Agostino Contò, <i>Comisso en français. Con in testi in fracnese di Giovanni Comisso, Dueville, Ronzani, 2025, 164 pp. (Marco Borrelli)</i>	175
Antonio Candeloro (ed.), <i>Imágenes de la violencia en la literatura y las artes hispánicas (Siglos XX y XXI), Madrid, Dykinson, 2025, 195 pp. (Federica Conzo)</i>	179

- Jana Altmanova, Maria Centrella, Manuel Célio Conceição, Sarah
Nora Pinto (éds.), *La traduction au sein des institutions : normes,
adaptations, écarts culturels*, Fribourg, Éditions Lambert-Lucas
Sàrl, coll. « La Lexicothèque », 2025, 191 pp.
(Camilla Nappi) 185
- Catherine Gravet, Maria Giovanna Petrillo, Valeria Sperti (éds.),
Genre-s & Corps, Cahiers internationaux de symbolisme, n° 170-
171-172, Éditions universitaires de l'UMONS, 2025
(Vincenzo Palmentieri) 189



FEDERICO CORRADI
Università di Napoli L'Orientale

INTRODUZIONE

Definire il moralista è impresa ardua, per non dire impossibile. Secondo la formulazione ben nota di Louis Van Delft, il moralista classico è quell'intellettuale che analizza i costumi («mores») degli esseri umani privilegiando spesso forme di scrittura brevi o discontinue – dalla massima al carattere, dalla divagazione saggistica all'aforisma – e restando il più possibile «ad altezza d'uomo», appuntando cioè gli occhi al vissuto piuttosto che perdersi in speculazioni metafisiche¹. Alcune grandi figure intellettuali della prima età moderna rientrano in questa categoria dai contorni sfuggenti: da Guicciardini a Montaigne, da Gracián a Burton, da Huarte a Pascal. Figura «anfibia» per eccellenza, il moralista è capace di muoversi alla frontiera tra saperi diversi reagendo agli stimoli di una realtà in mutazione, mobilitando riflessioni che saranno poi sviluppate dalle scienze umane: dalla psicanalisi alla linguistica, dall'antropologia alle neuroscienze, dalla fenomenologia alla sociologia. Non è un caso, quindi, che questa figura torni di attualità nella cultura novecentesca e contemporanea: molti scrittori si riallacciano, più o meno esplicitamente, alla tradizione della moralistica europea, per la libertà che essa offre di trascendere le categorie ideologiche e le etichette letterarie: si pensi, per fare solo tre nomi, alla riflessione aperta, discontinua e asistemica di Pessoa, Cioran, Quignard. I contributi raccolti in questo numero valorizzano proprio, in chiave comparatistica, la dimensione europea del fenomeno e la costruzione nel tempo di una genealogia dello “sguardo moralista”, per riprendere ancora una

¹ L. Van Delft, *Le moraliste classique : essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982. Tra gli altri suoi fondamentali contributi, che vanno in direzione di una sempre maggior estensione cronologica di questa categoria, si ricorderanno in particolare *Les spectateurs de la vie : généalogie du regard moraliste*, Paris, Hermann, 2012 (prima ed. 2005) e *Les moralistes : une apologie*, Paris, Gallimard, 2008.

formula di Van Delft, capace di rinnovarsi senza recidere i legami con un modello elaborato dall'Europa umanistica e barocca, in una dialettica tra continuità e superamento.

Partendo quindi da questa definizione ampia e inclusiva, il presente volume si propone di indagare le strategie di scrittura dei moralisti di ieri e di oggi. Gli studi su questi autori, infatti, privilegiano generalmente la dimensione ideologica, il retroterra filosofico, l'intento polemico o satirico. Eppure, pur non iscrivendosi in generi letterari «forti», i testi dei moralisti si caratterizzano per un'iperletterarietà evidente, volta a compensare la proliferazione, in apparenza gratuita e informe, della scrittura. Gli articoli prendono in esame quindi le «figure» di cui si servono i moralisti, sia a livello microtestuale che macrotestuale, per rendere accattivante, incisivo e persuasivo un discorso spesso sconcertante e paradossale. La parola figura è da intendere nell'accezione più ampia: non solo le figure di stile della retorica tradizionale o della neo-retorica, ma le figure della *dispositio* e dell'argomentazione (entimemi, analogie, paradossi, ecc.), nonché quelle che Francesco Orlando chiama «figure dell'invenzione», ossia i procedimenti di cui si serve il discorso letterario per riconfigurare la realtà secondo nuovi nessi, estranei all'enciclopedia del lettore².

Malgrado le differenze di taglio e di approccio tra i diversi contributi, emergono alcuni spunti di riflessione condivisi, che evidenziano soprattutto la grande flessibilità dell'*écriture moraliste* che consente un'estrema varietà: varietà di forme (dall'aforisma al diario, dall'apologo alla conversazione) pur nella comune predilezione per la *brevitas*, varietà di intenti (dall'elaborazione di modelli etici alla demistificazione dei (dis)valori correnti), varietà dei toni (dall'acida *vis satirica* all'ironia mondana, dalla fredda oggettività scientifica al nichilismo tragico), e naturalmente varietà di figure, in una tensione costante tra esplicito e implicito, tra autonomia del frammento e coerenza del tutto, tra chiusura formale e apertura semantica.

Nel primo saggio, Oreste Trabucco analizza gli effetti di senso derivanti dalla rilettura in chiave moralistica del *De humana fsiognomonìa* di

² Si veda V. Sturli, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet, 2020.

Giambattista della Porta da parte di uno dei suoi volgarizzatori seicenteschi, l'accademico linceo Francesco Stelluti. La lettura di Trabucco fa emergere non solo la valorizzazione della *brevitas* implicita già nell'«intimo tessuto aforistico dell'opera laportiana», ma anche la contaminazione feconda – marchio di fabbrica del *moraliste* – di saperi diversi: dall'etica aristotelica alla medicina ippocratico-galenica.

Nel secondo contributo, Federica Cappelli si sofferma invece su un passo del *Discreto* di Gracián che chiama in causa la figura del pavone, assai diffusa nella letteratura emblematica. La sua lettura evidenzia, da parte dell'autore, un approccio alla scrittura aforistica che associa intento pedagogico – la riflessione sulla *discreción* e sulla *ostentación* – con una ricerca stilistica ispirata all'ideale graciano dell'*agudeza*. L'analisi comparata di alcune traduzioni italiane sei-settecentesche, fitte di approssimazioni e malintesi, evidenzia proprio la difficoltà di confrontarsi con il brillante laconismo dell'originale.

A partire da uno studio precedente sulla figura dell'antitesi nelle *Maximes*, Piero Toffano torna su una delle figure chiave della moralistica europea: il duca di La Rochefoucauld. Il critico riprende la sua analisi da una prospettiva diversa, quella della comparazione tra fenomeni morali e fenomeni fisici, assai frequente nelle *Maximes* a dispetto della tendenza all'astrazione propria della massima. L'autore passa in rassegna diverse modalità di comparazione, che vanno dalla metafora alla similitudine, dal rispecchiamento alla causalità fisiologica. L'inventario mostra come anche in queste massime la relazione potenzialmente antinomica tra il versante fisico e quello morale si converta in una paradossale equivalenza.

Nel quarto contributo, Benedetta Papasogli propone invece un'analisi “al microscopio” di un celebre frammento di Pascal per mostrare come la generalità del luogo comune subisca una torsione che lo rende inaspettatamente “perturbante”. Il vecchio topos del *theatrum mundi* diventa qui estremamente ambiguo, sia perché enunciato da una voce anonima proveniente da una sorta di non-luogo, sia perché privato del referente esplicito che lo accompagnava tradizionalmente. Questo lavoro per sottrazione consente al moralista di aprire il frammento a significati inediti, sottolineati dall'immagine potente della morte che, interrompendo bruscamente lo spettacolo, rende impossibile dare senso alla *pièce* secondo la logica aristotelica del *dénouement*.

Barbara Piqué analizza invece due *Conversations* di Madeleine de Scudéry, che implicano una «mise en figure» nella duplice accezione di figura retorica e di rappresentazione visiva. I due testi hanno in comune la pervasività della descrizione che, allegoricamente, rimanda ai significati morali discussi poi nel contesto di una conversazione mondana. Tuttavia, la diversa conclusione dei due testi fa percepire l'evoluzione che porta, in una ventina d'anni, il campo letterario ad emanciparsi progressivamente dalle finalità persuasive della retorica a favore del più libero vagheggiamento di una *delectatio* tutta mondana.

A partire dal sesto contributo ci spostiamo decisamente verso la modernità. Gino Ruozzi propone un percorso nell'opera di quattro moralisti italiani del Novecento (Prezzolini, Longanesi, Flaiano, Pontiggia) che si riallacciano consapevolmente ad una tradizione che fa capo in particolare ai *Ricordi* guicciardiniani. Il taglio paradossale si associa in loro alla *vis satirica* che è espressione di uno specifico ethos, quello del "malpensante", condannato a "pensare contro". La scelta della forma breve e frammentaria da una parte rimanda a prestigiosi modelli, dai moralisti classici a Nietzsche, dall'altra si giustifica con un'adesione al contingente giustificata dalla destinazione spesso giornalistica di questi testi, che colgono l'umore del tempo condensandolo in formule brillanti e caustiche.

Nunzio Ruggiero indaga invece la scelta della *brevitas* come prassi critica in Vittorio Lugli e in altre figure intellettuali degli anni che precedono e seguono immediatamente il secondo conflitto mondiale. La predilezione di molti interpreti di quella stagione per la moralistica francese, vista in continuità con l'umanesimo italiano, non risponde alle esigenze meramente estetiche di un frammentismo di maniera, ma si sostanzia di una forte impronta etica e civile, in reazione al provincialismo culturale prodotto dalle politiche del regime fascista. Nello specifico, la *brevitas* come «esperienza del limite», celebrata dal critico Vittorio Lugli, si esplica nel taglio dei suoi interventi critici e nella particolare predilezione per il formato antologico.

Giovanni Rotiroti, rivolgendo l'attenzione ad un'altra area della moralistica europea novecentesca, indaga sul rapporto di Cioran con i moralisti francesi, improntato ad ammirazione per questi «geni della formula», ma anche a un disagio verso il loro razionalismo e spirito salottiero, che non lascia spazio alla solitudine metafisica. Ma si sofferma anche sul rapporto con la lingua francese, scelta come lingua di adozione o «lingua

dell'esilio», che impone a Cioran un'esigenza di chiarezza e di lucidità. Il passaggio dal romeno al francese – spiega Rotiroti – ha implicato una trasformazione radicale della fisionomia dell'autore, che da «fervente nazionalista filolegionario» è divenuto «uno scrittore [...] senza patria e senza identità, che scrive e che vive metafisicamente in una lingua che non gli appartiene», in un vero e proprio «percorso di risoggettivazione».

Infine Marine Aubry-Morici passa in rassegna, nel panorama editoriale francese contemporaneo, alcuni testi impossibili da ricondurre ad un genere preciso che tradiscono la fedeltà dei loro autori (Lydie Salvayre, François Bégaudeau, Nathalie Quintane, Éric Chevillard) al modello dell'«écriture moraliste» di cui riprendono stilemi e procedimenti – dall'elogio paradossale all'antifrasi, dal *pastiche* allo straniamento –, talvolta richiamando esplicitamente il modello, per proporre una satira politica e sociale velenosa sia nei confronti degli pseudo-valori del mondo contemporaneo, sia di un linguaggio svuotato di ogni funzione.

I contributi raccolti in questo volume dimostrano, insomma, la straordinaria e perdurante vitalità della forma breve e aforistica, che rappresenta tutt'altro che una scorciatoia e una semplificazione del pensiero, come vuole il protagonista di un romanzo di Thomas Bernhard, che si esprime così a proposito della propensione per gli aforismi del suo amico Wertheimer:

*io scrivo aforismi, diceva di continuo, pensai, è un'arte deteriore tipica di quelli che intellettualmente hanno il fiato corto, della quale hanno vissuto e vivono un certo numero di persone soprattutto in Francia, si tratta dei cosiddetti filosofi di mezza tacca che scrivono per i comodini da notte delle infermiere*³.

Lungi dall'essere soltanto uno «pseudofilosofisma»⁴ alla portata dell'uomo della strada, come vuole un pregiudizio duro a morire espresso a più riprese nell'ossessivo monologo del personaggio di Bernhard, il frammento – i nostri autori stanno lì a testimoniare – può farsi veicolo di una visione complessa e sfumata proprio in quanto si apre alla vertigine dell'implicito e del non detto.

³ T. Bernhard, *Il soccombente*, Milano, Adelphi, 1985, p. 67.

⁴ *Ibid.*, p. 108.

SAGGI



ORESTE TRABUCCO
Università degli studi di Bergamo

DELLA PORTA MORALISTA?

Riassunto

Il saggio intende riconsiderare un aspetto dell'opera di Giovan Battista della Porta solo lambito, seppur molto autorevolmente; poi caduto in desuetudine. E cioè un particolare modo in cui la fisiognomica dellaportiana si situa entro la letteratura moralistica seicentesca. Se ripetuta attenzione s'è avuta per le implicazioni morali del *corpus* fisiognomico di della Porta, precipuamente additandone le evidenti ascendenze aristoteliche, non altrettanto impegno esegetico si è versato sui modi stilistici mediante cui il *savant* partenopeo disegna la sua propria sfera di materia morale. Obiettivo dell'indagine che qui si svolge è fare luce su una peculiare *écriture moraliste* che trama la fisiognomica dellaportiana. A ciò più induce l'adozione di una prospettiva che si delinea secondo un itinerario di *Wirkungsgeschichte*. La struttura aforistica dell'opera di della Porta di tema fisiognomico si rivela con assai maggior chiarezza guardando alla maniera con cui una sua opera di eccezionale successo editoriale quale il *De humana physiognomonia* è acquisita alla più peculiare tradizione dell'Accademia dei Lincei; dell'accademia cesiana, come ben noto, della Porta è viceprincipe dall'iscrizione all'anno di morte.

Parole chiave: Della Porta, fisiognomica, filosofia naturale, moralistica, Accademia dei Lincei

Abstract

This essay aims to reconsider an aspect of Giovan Battista della Porta's work that has only been touched upon, albeit very authoritatively, and has since fallen into disuse. Namely, the particular way in which della Porta's physiognomy fits into 17th-century moralistic literature. While much attention has been paid to the moral implications of della Porta's physiognomic corpus, primarily pointing out its obvious Aristotelian influences, not as much exegetical effort has been devoted to the stylistic ways in which the Neapolitan *savant* outlines his own sphere of moral matter. The aim of the investigation carried out here is to shed light on a peculiar *écriture moraliste* that weaves through della Porta's physiognomy. This is further encouraged by the adoption of a perspective that follows a *Wirkungsgeschichte* itinerary. The aphoristic structure of Della Porta's work on physiognomy is revealed with much greater clarity when we look at the way in which one of his most successful works, *De humana physiognomonia*, has been acquired by the most distinctive tradition of the Accademia dei Lincei. As is well known, Della Porta was vice-principal of the Accademia Cesiana from his enrolment to the year of his death.

Keywords: Della Porta, physiognomy, natural philosophy, moral philosophy, Accademia dei Lincei

Per dare avvio sufficientemente plausibile al discorso che qui si intende compiere, una proemiale precisazione – precisazione che importa una dichiarazione d'intenti – s'impone, mentre si sceglie di rivolgersi a

Giambattista della Porta in ragione del suo *De humana physiognomonia* – che sarà considerato limitatamente alla redazione seriore in sei libri e alla versione italiana. Accostare della Porta al novero dei moralisti e assegnargli caratteri distintivi della *écriture moraliste*, dopo le pagine classiche di Van Delft¹, apre a largo campo di considerazioni preliminari che, tuttavia, si rinuncia qui a svolgere. Se ciò appaia arbitrario, ancor maggiore arbitrio potrà apparire la scelta di pretermettere questioni di diacronia² e tutto restringere il discorso dentro assai esiguo perimetro: il *De humana physiognomonia* in sei libri, come detto, e una singola stazione della sua tradizione (tradizione, vedremo, segnatamente peculiare). Sia pure; ma la scelta è meditata: il fine è aderire alla materia testuale defalcando quanto pure è altrimenti prezioso, se altro sentiero di lettura voglia imboccarsi.

Ciò dichiarato in così scarso preambolo, entriamo *in medias res*. 1637; dall'officina romana di Vitale Mascardi esce un tal volume in quarto: *Della fisionomia di tutto il corpo humano del Sig. Gio. Battista della Porta acc. linceo libri quattro ne' quali si tratta di quanto intorno a questa materia n'hanno*

¹ Cfr. L. Van Delft, *Physiognomonie et peinture du caractère : G. Della Porta, Le Brun, La Rochefoucauld*, in «L'Esprit Créateur», XXV, 1985, pp. 23-39. Il volgersi di Van Delft a della Porta risulta però non univoco: cfr. i saggi raccolti in Id., *Frammento e anatomia. Rivoluzione scientifica e creazione letteraria*, a cura di C. Imbroscio, Bologna, Il Mulino, 2004. Altro percorso – ma divaricato da quello qui pertinente – segnano studi intesi ad evidenziare aspetti di filosofia morale propri della fisiognomica dell'aportiana: cfr., ad esempio, É. Vigh, *Moralità e segni fisiognomici nel Della fisionomia dell'uomo di Giovan Battista Della Porta*, in M. Santoro (a cura di), *La "mirabile" natura. Magia e scienza in Giovanni Battista della Porta (1615-1615)*, Atti del convegno internazionale, Napoli-Vico Equense, 13-17 ottobre 2015, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2016, pp. 111-123.

² La questione, invero, non rileva solo quanto a diacronia, ma pure a tipologia: cfr. G. Cantarutti, *Moralistica e fisiognomica. Il carattere e la sua lettura: due tradizioni a confronto*, in «Intersezioni», XVIII, 1998, pp. 259-278, con la bibliografia che ha vantaggiosamente recato. Bene sarà, comunque, circa i problemi scaturienti da un possibile esame diacronico, ricordare quanto è di I. Kant, *Antropologia pragmatica*, a cura di A. Guerra, Bari, Laterza, 1969, p. 189: «Dacché caddero in dimenticanza le caricature delle teste umane, fatte da Battista Porta, caricature che rappresentano le teste d'animale paragonate, in base all'analogia, con certi volti caratteristici di uomini, per trarne conclusioni circa una similitudine di disposizioni naturali nei due casi; dacché di recente fu del tutto abbandonata la diffusione di questo gusto propagato da Lavater con le sue *silhouettes*, merce un tempo largamente ricercata e a buon prezzo; da quando quasi nulla più è rimasto fuorché forse la dubbia osservazione (di Archenholz), che cioè il volto di un uomo, che si imita con una smorfia, desta insieme certi pensieri e sentimenti, i quali si accordano col carattere di lui –, la fisiognomica, come arte di esplorare l'interno dell'uomo per mezzo di certi segni involontari esterni, è del tutto fuori del campo scientifico, e nulla di essa è rimasto, eccetto l'arte di coltivare il gusto non tanto delle cose, quanto dei costumi, delle maniere, degli usi, per potere, con una critica propizia al commercio degli uomini e in genere alla conoscenza dell'uomo, risultare d'aiuto a quest'ultima».

i Greci, Latini e gli Arabi scritto. Hora brevemente in tavole sinottiche ridotta et ordinata da Francesco Stelluti acc. linceo da Fabriano. Il libro recava la dedica a Francesco Barberini, cardinal nepote, assunto tra i Lincei nel 1623: Stelluti, a lungo procuratore dell'accademia di Federico Cesi, dopo la morte di costui era rimasto, in compagnia del solo Cassiano dal Pozzo, ad amministrarne stentatamente il lascito; ora tentava, ma senza che ne seguissero benefici, di ridestare la lince fatta emblema d'accademia precipuamente per essere già impresa di Giambattista della Porta, che dei Lincei era stato viceprincipe. Opera fortunatissima questa che in nuova veste usciva di tipografia, sin dal 1586 quand'era apparsa nella versione latina in quattro libri, poi aumentati a sei: ne erano discese molteplici nuove edizioni del testo originale e di quello presto tradotto in volgare³.

Così offriva Stelluti al Barberini:

La fisionomia dunque è quella che n'insegna a conoscere la natura di detti segni; scienza utilissima e necessaria, e specialmente a' principi e signori grandi, avendo eglino più degli altri uomini privati di molti servi e ministri bisogno, li quali se di prave qualità saranno, tanto maggiore sarà il numero de' loro occulti nimici; e per ciò devono procurare d'eleggerli buoni e fedeli, e spogliati d'ogn'interesse. Vostra Eminenza per l'alto grado in che è meritamente collocata e per lo gran peso che hora sostiene, è di simili ministri e servi grandemente bisognosa; onde (se pur è proprio d'ogni uomo il credere che tutti gli altri sieno, come suona l'antico proverbio, *eiusdem farinae*), acciò che non resti ella ingannata nell'elezione di quelli, stimando ciascheduno della medesima integrità di vita, purità di mente e bontà di costumi, de' quali è V. Eminenza dotata; per ciò mi son io mosso ad inviarle e dedicarle questo trattato di fisionomia, conciosia che arrivando col mezzo di questa scienza a conoscere le nature altrui, potrà i buoni e prudenti ministri eleggere e di quelli solamente servirsi. Da che ne doverà poi seguire (operando essi conforme la buona mente di V. Eminenza), oltre il publico bene, l'intero gusto ancora e soddisfazione di lei, con quella quiete e tranquillità d'animo ch'io la desidero, insieme con la continuazione delle sue felicità e contentezze, ch'è la cagione dalla quale son io stato spinto ad offerirle il presente libro⁴.

³ Cfr. quanto elencato in A. Orlandi, *Le edizioni dell'opera di Giovan Battista della Porta*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2013.

⁴ *Della fisionomia di tutto il corpo humano del Sig. Gio. Battista della Porta acc. linceo libri quattro... Hora brevemente in tavole sinottiche ridotta et ordinata da Francesco Stelluti...*, in Roma, per Vitale Mascardi, 1637, pp. n.n.

L'opera è offerta in forma tale da mutarne la struttura primigenia: mediante riduzione in «tavole sinottiche». Ne viene conseguenza macroscopica: i sei libri pigiati sì da ridursi a quattro – com'erano nell'edizione *princeps*: ma ora la materia accresciutasi è premuta e redistribuita. Il dettato è smembrato e riorganizzato secondo la struttura tabellare che sappiamo conforme all'ideale di Cesi: così l'*Apiarium*, così le *Tabulae phytosophycae* – pur esse giunte a stampa grazie alle industrie di Stelluti – poste a sigillo del travagliato *Tesoro messicano*: lacerti di un non più che adombrato *Theatrum totius naturae*, di un Cesi che si volge ad ogni aspetto della natura coltivando una concezione enciclopedica.

Sulla pagina dell'edizione curata da Stelluti il *De humana physiognomonia* si presenta in tal guisa agli occhi del lettore:

Libro Terzo.			97
Segni per conoscer l'Huomo, c'ha qualche virtù morale, o vitio.			
Natura.		Signi.	Relazione.
Li segni dell'Huomo	Giusto sono	<p>Il corpo tutto ben proportionato. Il color de' capelli oscuro. La fronte lunga, difesa di qua, e di là fino alle tempie. Gli occhi grandi, alti, prominenti, splendenti, humidi; con i cerchi delle pupille eguali, ouero l'inferiore, che abbraccia la pupilla, stretto, e nero, e quel di sopra incato in occhi humidi, e che non vi sia cosa in contrario, ouero ridenti, allegri, & humidi, con le palpebre dimesse. La voce graue, concaua, & immutabile, o mezzana fra la graue, & acuta.</p>	
	Ingusto	<p>Negli occhi il cerchio inferiore della pupilla verde, il supremo nero, ouero gli occhi glaui, e secchi, o fermi, rossegianti, graui, e che mirino giù, ouero torbidi che si muouano, o che si chiudano di giusta grandezza splendenti secchi, con la fronte liscia; ouero tidenti aperti, fermi, e di minacceuole aspetto. E quel ch'è fuor degli occhi, come la fronte, le guance, le ciglia, e le labbra ch' si muouono.</p>	
	Dabbene	<p>Gli occhi caui, e grandi, che si muouano come l'acqua nel vaso, che mirano di fermo sguardo, oscuri, sempre aperti, humidi, ouero malinconici, e che stringano le ciglia, e li cerchi mediocri. La fronte auersa, e dimessa. Il naso grande, bene suelto dalla faccia, ouero lungo disteso alla bocca, o mediocrementelungo, largo, aperto, di aspetto piaceuole, di faccia bello, la respiratione temperata, il petto largo, gli omeri grandi, e le mammelle mediocri.</p>	
			Al Leone, & all'Elefante.
			N Signi

Ne viene che il selvoso trattato dellaportiano è convertito in una sorta di prontuario, una ischeletrita trattazione di materia moralistica, innervata di naturalismo aristotelico e ippocratico-galenico, diremmo *prêt-à-porter*. Porgere orecchio a consonanze con quanto è coevo non costa troppa fatica. Stelluti allestisce una scarna filosofia morale che venga nelle mani di un politico quale è il cardinal nepote. Scarna quanto arido è ormai l'interesse del dedicatario per le sorti dell'eredità lincea. Per riudire quanto è caratteristico di un'intera epoca, apriamo quel *Breviario dei politici*, che, pur apparso in terra tedesca negli anni finali del secolo, ma *secundum rubricas mazarinicas*, ci immerge nel clima del medio Seicento, quando «sotto un incessante variare di luci ed ombre viene osservato con un'attenzione spasmodica l'uomo di ogni giorno nel suo pratico operare, nella meccanica degli atti»⁵. *Segni per conoscer l'uomo, c'ha qualche virtù morale, o vizio* è la rubrica sotto cui sta la sinossi che abbiamo qui sopra riprodotto; leggiamo in principio del *Breviario dei politici*: «A due altresì i politici riducono la lor professione, cioè: *Simola e dissimola*; o pure: *Conosci te stesso, e conosci parimenti gli altri*»; «Indaga bene, se hai alcun movimento nell'animo, o di sdegno, o di timore, o di temerità, o d'altra passion di tal fatta»; «Bilancia tutt'i sentimenti e membri del tuo corpo: se l'occhio sia più del dovere rilassato, il piede, o 'l capo più obbliquo del convenevole: esamina le rughe della fronte, la pulitezza dell'estremità de' labri; e se nel camminare o tu vada troppo lento, o molto frettoloso»; «Osserva la modestia in un portamento grave e camminar posato. Dall'altro lato, con occhi lincei rifletti a tutto; e con una sagace guardatura mostra esser appagato della tua curiosità»; «Sono fantastici gli scrupolosi, i malinconici, i ciarlioni e strepitosi, che portano le unghie molto corte»; «La natura d'un malinconioso e flemmatico si dà a divisare dal professarsi egli stesso lontano dall'ambizione e dal fasto»; «Sono per lo più uomini astuti coloro che mostrano una dolcezza affettata ed hanno come un monticello in mezzo al naso, e gli occhi penetranti»⁶.

⁵ G. Macchia, *I moralisti classici. Da Machiavelli a La Bruyère*, Milano, Adelphi, 1988, p. 297.

⁶ Id. (a cura di), *Breviario dei politici secondo il cardinale Mazzarino*, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 10, 12, 15-17.

L'accostamento implica cautela, è risaputo: moralistica e fisiognomica non sono, di là da analogie di superficie, né sovrapponibili né apparentabili senza riserve. Della Porta procede da tale generale premessa:

Prova Aristotele nella *Fisonomia* che l'anima, mutando il costume, il corpo muta forma de' lineamenti ed il corpo mutando la sua forma, l'anima muta ancor ella i suoi costumi [...] Dunque la disposizion del corpo risponde alle potenze e virtù dell'anima; anzi l'anima ed il corpo con tanta corrispondenza s'amano fra loro che l'uno è cagion del gaudio e del dolore dell'altra⁷.

Che è ben altro, come ripetutamente ed energicamente additato, dai luoghi classici di La Rochefoucauld nel *Portrait fait par lui-même*: «Je suis d'une taille médiocre, libre et bien proportionnée. J'ai le teint brun mais assez uni, le front élevé et d'une raisonnable grandeur, les yeux noirs, petits et enfoncés, et les sourcils noirs et épais, mais bien tournés»; «J'en userai avec la même fidélité dans ce qui me reste à faire de mon portrait»; «je me suis assez étudié pour me bien connaître, et je ne manque ni d'assurance pour dire librement ce que je puis avoir de bonnes qualités, ni de sincérité pour avouer franchement ce que j'ai de défauts»; ben altro, cioè, concepire la relazione *âme-corps*.

Ma è pur vero che un letterato e uomo di scienza secentesco quale Stelluti può impegnarsi ad attrarre nel dominio della moralistica la fisiognomica di della Porta – in siffatte imprese, pure sappiamo, è in non troppo sparuta compagnia⁸. Ecco perché, principiando questo attuale

⁷ G. B. della Porta, *Della fisonomia dell'uomo libri sei*, a cura di A. Paoletta, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2013, p. 15 (di seguito si citerà da questa edizione, fondata sulla versione italiana – «tradotta dal latino in volgare e dall'istesso autore accresciuta di figure e di luoghi necessari a diverse parti dell'opera», versione stampata a Napoli nel 1610 –, pur non adottandone tutte le soluzioni testuali). Ben altrimenti lungo discorso dovrebbe condursi sui modi di intersezione della letteratura moralistica con la letteratura di tema zoologico: e basti citare E. Tesauro, *La politica di Esopo frigio*, a cura di D. Aricò, Roma, Salerno, 1990, circa cui pure rileva F. Corradi, *Le double fond du langage. Enjeux rhétoriques de La politique di Esopo frigio d'Emanuele Tesauro*, in «Le Fablier», XXVI, 2015, pp. 87-96.

⁸ Cfr., ad esempio, tenendo appieno conto di distinzioni e limitazioni, quanto è dell'illustre Hermann Conring circa Scipione Chiaramonti: S. Chiaramonti, *De coniectandis cuiusque moribus et latitantibus animi affectibus libri decem. Opus novi argumenti et incomparabile cura H. Conringi recensitum*, Helmstadii, typis et sumtibus Jacobi Mulleri, 1665, p. n.n.: «Huius vero moralis philosophiae partem voluit esse semeioticum hoc opus Claramontius. Estque sane propositum illi philosophiae mores hominum iuxta regulam rectae ratio-

discorso imperniato su di un caso peculiare, si è rinunciato a considerazioni generalissime, che avrebbero dovuto pure contemplare questioni tipologiche, com'è quella di fondo: *Qu'est-ce qu'un moraliste ?*⁹. Altra qui la via. Scegliamo di porre sotto la lente il trattamento cui Stelluti sottopone la materia testuale dellaportiana appropriatasi a ben dichiarato fine, per provarci ad illuminare qualche zona del testo che, non per perspicuità di movente ma per movenza di stile, si tinge di *écriture moraliste*.

Guardiamo alla pagina che abbiamo qui sopra riprodotto. Stelluti ridispone quanto è nel primo capitolo del libro quinto del *De humana physiognomonia*, che si apre nel segno di quanto è nel libro, pure quinto, dell'*Etica Nicomachea*, libro interamente dedicato a trattare della virtù della giustizia. Così Aristotele: «giustizia è dunque una virtù perfetta, ma non in assoluto, bensì in rapporto agli altri [...] Ed è virtù perfetta al più alto grado perché essa è l'uso della virtù perfetta»¹⁰ (1129b): è perciò *ἐξίς* e *ἐνέργεια*; «per questo [...] motivo si ritiene che la giustizia, unica tra le virtù sia anche un bene allotrio [*ἀλλότριον ἀγαθόν*], perché

nis temperare. Id quod in rem ipsam deduci non potest, nisi et latentium morum notitiam is qui hoc curare velit sibi comparaverit, ut igitur mores quomodo dignosci debeant non sit ignorandum. Non minus tamen in omni vita, cum primis vero ad civilia negotia feliciter expedienda, haec notitia est omnino necessaria [...] Certe sive de praeteritis, sive de futuris hominum actibus res fuerit, occultos mores novisse commodum est; quoniam ab illis moribus omnes ferme actus profisciscuntur. Quapropter ego quidem artem illam morum cognoscendorum non ausim ethicae philosophiae ceu partem tribuere; sed singularem potius artem esse dixerim, qua et ethicus et politicus [...] in communi vita unusquisque in rem suam possit et debeat uti [...] Ex nostri temporis hominibus nemo etiam, quod sciam, tam nobili argumento vel admovit manus, praeter unicum Scipionem Claramontium philosophum italum, et quidem hoc ipso opere; etsi partes huius methodi alias atque alias singulatim nonnulli haud infeliciter illustraverint. Non annumerabo illis metoposcopiae et chiromantiae et onychomantiae scriptores, quales sequior haec aetas iusto plures edidit; insignia tamen sunt quae de gestuum actionumque significatione Caussin, Cardanus alique sunt philosophati, et praeclarum est Ioannis Baptistae Portae *Physiognomonicum*. In merito G. Cantarutti, *art. cit.*; O. Trabucco, «*Signa naturales tantum propensiones indicare possunt*». *Destino e libero arbitrio nel corpus fisiognomico di G. B. della Porta*, in L. Bianchi e A. Sannino (a cura di), *Destino e libero arbitrio*, Napoli, Bibliopolis, 2018, pp. 81-118.

⁹ Si riecheggia il fondamentale L. Van Delft, *Qu'est-ce qu'un moraliste ?*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», XXX, 1978, pp. 105-120 e Id., *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982. Cfr. altresì J. Lafond, *Des formes brèves de la littérature morale aux XVI^e et XVII^e siècles*, nella raccolta di sua cura *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e et XVII^e siècles)*, Paris, Vrin, 1984, pp. 100-122.

¹⁰ Aristotele, *Etica Nicomachea*, in L. Caiani (a cura di), *Etiche di Aristotele*, Torino, Utet, 1996, p. 310.

si pone in rapporto con gli altri; essa compie infatti ciò che è utile ad un altro»¹¹ (1130a). Così riecheggia della Porta, non senza claudicare teoricamente: «La prima virtù morale dell'intelletto, che è la maggiore e che le abbraccia tutte e che determina di tutte, è la giustizia»; sicché: «La giustizia è una perfetta virtù, non assolutamente, ma avendo rispetto ad altre, però è la più perfetta virtù di tutte le altre e, come si suol dire, la giustizia abbraccia in sé tutte le virtù»; ne discende: «Molti sono che nelle cose private possono usare virtude, ma in quelle che hanno riguardo ad altro non possono; però la giustizia è ben d'altri e tratta di quelle cose che giovano ad altri, ovvero al principe, alla repubblica, ed ella non è parte di virtù, ma virtù intiera»¹². Il capitolo dellaportiano è scandito in paragrafi: il primo, dedicato, secondo la fondante relazione di somiglianza tra uomo ed animale, all'accostamento della «figura» dell'uomo giusto «al leone ed all'elefante», ha tali parole:

*Di corpo ben proporzionato; il color oscuro de capelli; la voce grave, concava ed immutabile o mezzana fra la grave e l'acuta; gli occhi grandi, alti e prominenti, splendenti ed umidi, con i cerchi delle pupille uguali, ovvero inferiori che abbraccia la pupilla, stretto e nero, e quel di sopra infocato, in occhi umidi e che non vi sia cosa in contrario, ovvero ridenti, allegri ed umidi; le palpebre dimesse; la fronte lunga, distesa di qua e di là sino alle tempie*¹³.

Questo testo Stelluti seziona e riordina per membri raccolti nelle cornici tabellari che raccolgono la materia distesa per filiazione; di tale struttura alcuni – quelli che selezioniamo, per esemplificare – membri derivati per anatomia del dettato originale: *li segni dell'uomo giusto sono il corpo tutto ben proporzionato; li segni dell'uomo giusto sono il color de' capelli oscuro; li segni dell'uomo giusto sono la fronte lunga, distesa di qua e di là sino alle tempie; li segni dell'uomo giusto sono la voce grave, concava ed immutabile o mezzana fra la grave e l'acuta*. La *brevitas*, lapidaria, formulare, manualistica è nel testo d'origine: Stelluti si dà ad enfatizzarla mediante la propria speciale *mise en page*. La maniera aforistica dellaportiana è, possiamo dire, consustanziale. Generata dai modelli autoritativi e

¹¹ *Ibidem*.

¹² G. B. della Porta, *op. cit.*, p. 480.

¹³ *Ibid.*, p. 481.

dichiarati che nutrono il tessuto del *De humana physiognomonia*. Sopra tutti: la *Physiognomonia* pseudo-aristotelica; circa quanto abbiamo sopra addotto di della Porta si abbia in mente: «Gli individui che mancano di proporzione sono cattivi: considera la loro condizione d'animo e le donne. E se questi sono cattivi, gli individui ben proporzionati saranno giusti e coraggiosi» (814a)¹⁴. Si è già accennato: la fisiognomica dellaportiana ha, intrecciata a tale linea aristotelica, quale fonte preminente, la letteratura medica assommata nella canonica mescolanza di materia ippocratica e galenica. E su della Porta, che sta in un riconoscibile solco, potentemente influiscono gli *Aforismi* di Ippocrate. Questa ascendenza, di opera capace di «fortuna immensa», spiega non poca parte della straordinaria fortuna della fisiognomica dellaportiana; tutto quanto si rivela debole, sinanche infondato, fallace, ha lungamente agito, come per gli *Aforismi* ippocratici, a conferire forza: l'impasto di «superstizioni o credenze popolari», ma «soprattutto la forma [...] dogmatica, da prontuario o vademecum»¹⁵. Seppure valga citare, a fine di esemplificazione, dal testo celeberrimo degli *Aforismi*, si legga: «Quanti, afflitti da qualche male al corpo, non avvertono il dolore, hanno per lo più mente malata»¹⁶. È questa materia assai congenere ad una galassia cui tanta parte dell'opera di della Porta è ascrivibile¹⁷ – seppure altro lo *status* di della Porta, di piccola nobiltà ma nobile e nobilitato dal rango apicale di accademico di prestigiose accademie – : quella emblematicamente rappresentata dal felsineo Leonardo Fioravanti, medico cantimbanco, maestro di *secreti*, che nel suo convulso vagabondare molto successo aveva riscosso e nelle capitali della tipografia italiana molto aveva fatto gemere i torchi – venuto nella Napoli di della Porta, l'aveva detta, entusiasta e conforme alla sua retorica roboante, «una delle belle, famose e nobili città che oggidì sia sopra la terra, imperò così la città come il territorio è miracoloso»: qui «sono e li medici e le medicine, perciocché ardisco quasi dire che i medici napolitani sieno i più dotti nelle lettere e

¹⁴ Aristotele, *Fisiognomica*, a cura di M. F. Ferrini, Milano, Bompiani, 2007, p. 205.

¹⁵ Le citazioni da quanto è di M. Vegetti, curatore di Ippocrate, *Opere*, Torino, Utet, 1996, p. 421; e cfr. J. Lafond (a cura di), *Moralistes du XVII^e siècle. De Pibrac à Dufresny*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. XXXIV.

¹⁶ Ippocrate, *op. cit.*, p. 425.

¹⁷ Cfr. W. Eamon, *Science and the Secrets of Nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

i più esperti nella pratica»¹⁸. A Venezia, nel 1571, Fioravanti aveva ridato in luce *Il reggimento della peste*, stavolta corredato di *diversi bellissimi secreti e di 77 dottissimi afforismi, ne' quali con breve e facil modo s'insegna a conoscer e curare tutte le sorti e qualità di mali*¹⁹: la forma dei libri *secretorum* compenetrata con la letteratura aforistica, di lunga tradizione entro il sapere medico e allora fiorente di nuova linfa; ciò altresì di della Porta.

Il *savant* partenopeo era venuto ridisegnando l'*échafaudage* del *De humana physiognomonica* sotto più di una spinta²⁰; l'opera era uscita nel medesimo 1586 in cui Sisto V aveva promulgato la bolla *Coeli et terrae* contro le arti divinatorie: urgeva sottrarre la fisiognomica, primo cartone del *vasto corpus* cui lavorava, al dominio dell'astrologia. Oltre che intervenire sulla materia esistente, della Porta ampliava l'opera a sei libri. Il quinto era così introdotto:

Siamo ormai giunti all'ultima parte dell'opera, nella quale tutto quello che abbiamo trattato nelli altri libri di ciascuna parte del corpo umano, raccorremo tutti i segni in uno, che dimostrino un uomo che sia inclinato a qualche vizio o virtù morale, acciò sia lecito a ciascuno di conietturare qual sia inclinato ad esser ingiusto, lascivo, magnanimo o ingegnoso²¹.

E così il sesto:

Già ne' libri passati s'è abondevolmente dimostrato come da segni del corpo si possino i costumi riposti ne' più segreti luoghi dell'animo investigare: veramente cosa assai degna ed ammirabile. Resta che in questo ultimo libro si tratti di cosa più mirabilissima e degnissima di questa; nuova e degna d'esser amata e desiderata: cioè che conosciuti i tuoi o gli altrui vizii, possi levarli via e cancellarli del tutto. A che dunque ci gioveria questa arte, se conosciuti i tuoi difetti, non potessi quegli convertirli in virtùdi? Ma

¹⁸ L. Fioravanti, *Il tesoro della vita humana...*, in Venetia, appresso gli heredi di Melchior Sessa, 1570, f. 71v; su questo passo P. Camporesi, *Camminare il mondo. Vita e avventure di Leonardo Fioravanti medico del Cinquecento*, Milano, Garzanti, 2007, p. 102.

¹⁹ Merito di Gino Ruozzi aver guadagnato appieno tale testo alla scelta antologica di propria cura: *Scrittori italiani di aforismi. I classici*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 329-343.

²⁰ Cfr. O. Trabucco, *Il corpus fisiognomico dellaportiano tra censura e autocensura*, in AA.VV., *I primi Lincei e il Sant'Uffizio. Questioni di scienza e di fede*, Roma, Bardi, 2005, pp. 235-270.

²¹ G. B. della Porta, *op. cit.*, p. 478.

ciò non con pensieri, immaginazioni o persuasioni di morali filosofi, che per lo più vane riescono, ma con purgazioni, locali rimedii e natural virtù di erbe, pietre ed animali ed occulte proprietà²².

E qui di seguito della Porta esemplificava nel primo capitolo, sotto il titolo *Come l'uomo ignorante possa divenir savio e prudente*:

Avendo ad insegnare come un uomo ignorante possa divenir doto e prudente con naturali medicine, bisogna prima investigare la prudenza in che parte del corpo, in che temperamento consista, acciò si possino investigare ed applicare gli opportuni rimedii. La prudenza, dunque, lasciando alcune vane oppinioni di filosofi, ha il suo albergo nel cervello ed acciò il cervello possa il suo officio eseguire, bisogna sia di convenevol figura, di sufficiente quantità, di proprio temperamento e di pura e di sottil sostanza²³.

Della Porta potenziava quanto era già costitutivo dell'opera in quattro libri; nutrita di un impasto ottenuto per combinazione di fonti autoritative: fisiognomica aristotelica posata sul basamento dell'*Etica Nicomachea*; ma pure coonestata da medicina ippocratico-galenica; tutto ciò nel più vasto disegno inclusivo della sua *Magia naturalis*, prima acerbamente rappresasi nei quattro libri del 1558 e poi costantemente in cammino fino ai venti libri del 1589: una direzione, almeno quanto ad intenti dichiarati, eminentemente operativa. Medicina del corpo e medicina dell'anima, secondo una traccia largamente perseguita, sebbene quella di della Porta abbia caratteri suoi propri, tali da interdire corrivi accostamenti analogici; esemplari, per tema e per maniera di scrittura – benché disputabili quanto ad interpretazione²⁴ –, i *Pensieri medico-morali* di Paolo Sarpi:

Chi è infermo non per temperatura, né per radicata consuetudine, ma per mal governo dell'animo, può esser curato per l'arte della medicina, la quale conosce li sani e le inclinazioni alla natura conformi, et in quella serva la sanità con cose simili, come oggetti convenienti alli appetiti loro, nell'infermi

²² *Ibid.*, p. 557.

²³ *Ibid.*, p. 558.

²⁴ Da specola assai caratterizzata viene di recente quanto in V. Frajese, *A pensive nun. Lettura dei Pensieri medico-morali di Paolo Sarpi*, «Quaderni storici», LIII, 2018, pp. 571-597.

la restituzione con contrarie, proibendo a queste le simili, a quelli le contrarie²⁵.

Stelluti, disarticolando e ridisponendo la materia dellaportiana originale, mette a nudo quanto è della struttura propria del *De humana physiognomonia* fatto volgare. Mutando ciò che è da mutare, distinguendo quanto deve distinguersi, Stelluti agisce non troppo diversamente da Emanuele Tesauro – lo citiamo in quanto altamente rappresentativo di una temperie secentesca –, quando dalle favole raccolte entro *La politica di Esopo frigio* estrae le «allegorie» e le riunisce a quelle favole premettendole, secondo il tema generale e particolare; così nella sezione *Circa degl'istrumenti del regnare*, sotto la voce *Consiglieri*:

I consiglieri avari indirizzano al proprio comodo gli lor consigli.
Favola 11. *Dell'aquila e del corbo*.
Chi non ascolta li consigli avrà nimico il consigliere. Favola 18.
*Della rondinella e degli altri uccelli*²⁶.

La *brevitas*, è arcinoto, caratterizza la trama stilistica di molti dei testi, di vario genere, afferibili alla moralistica italiana secentesca: al punto che possiamo rinvenire nella stessa storiografia a quei testi dedita l'attitudine ad estrapolare parti scandite da cadenze aforistiche, come quelle che Croce preleva dalle opere di Virgilio Malvezzi per allestirne una silloge di *Pensieri politici e morali*, silloge poi incastonata nella celebre antologia di *Politici e moralisti del Seicento*, che è antologia compresa nella collezione laterziana degli «Scrittori d'Italia». Dalla prosa narrativa del *Davide perseguitato* Croce cava, tra i molti altri, un passo siffatto, isolato sino ad essere investito di singolare autonomia, quando deposto entro un perimetro espressamente etichettato come politico-morale, sotto il titolo fattizio *Avvedimenti umani e provvidenza divina*:

Il formare politici aforismi, lo scriverne regole tratte da' libri dei profani, è quasi un pretendere che l'arbitrio dell'uomo sia necessario. Si può dire anche che egli è un disdeificare Iddio e deificare le cagioni

²⁵ P. Sarpi, *Opere*, a cura di G. e L. Cozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. 74. E cfr. G. Ruozzi, *op. cit.*, pp. 433-488.

²⁶ E. Tesauro, *op. cit.*, pp. 35-36.

seconde. Egli si serve di loro, ma non serve a loro. Chi, per isciogliere i fisici avvenimenti, adduce Iddio per ragione, è poco filosofo; e chi non lo adduce per iscioglimento de' politici, è poco cristiano²⁷.

Deve però ricordarsi che è proprio Malvezzi a rigettare come infconde e decettive fisiognomica e materie correlatevi, a conferma di quanto si diceva qui in esordio circa i possibili accostamenti tra moralistica e fisiognomica:

Eccovi additata la vanità della metoscopia e della fisonomia. La bellezza è una perfettissima consonanza che esce dalla simmetria e dalla proporzione delle prime qualità, ferisce l'occhio, perché è bella, attrae la volontà, perché è buona, muove l'intelletto, perché è vera. I poeti nella vanità delle loro favole hanno forse toccata meglio la verità, chiamando la bellezza con nome di sole, di stella, di cielo. Ella è per certo un pezzo di quella armonia che fanno i moti e gli aspetti de' cieli, del sole e delle stelle, e ha in se stessa un tal raggio di luce che senza sapersi perché, se non isforza gli animi, al certo grandemente s'inchina. La provvidenza innenarrabile di Dio rade volte ha informato il più bel corpo della più bell'anima, a fine che gli uomini non abbiano a credere che dalla stessa armonia del temperamento o delle stelle, dalle quali procede la bellezza dell'uno, procede anche quella dell'altro²⁸.

²⁷ B. Croce e S. Caramella (a cura di), *Politici e moralisti del Seicento...*, Bari, Laterza, 1930, p. 271; la silloge qui raccolta già in B. Croce, *Virgilio Malvezzi e i suoi pensieri politici e morali*, «Atti della R. Accademia di Scienze Morali e Politiche di Napoli», LII, 1928, pp. 18-41: su questa silloge O. Trabucco, *La biblioteca di Croce, officina per la storia dell'età barocca*, in R. Raghianti e A. Savorelli (a cura di), *Biblioteche filosofiche private. Strumenti e prospettive di ricerca*, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, pp. 397-407. Il passo citato è in V. Malvezzi, *Davide perseguitato*, a cura di D. Aricò, Roma, Salerno, 1997, p. 30; la curatrice pregevolmente osserva: «chi ne scorra anche poche battute, non tarderà ad accorgersi che la lingua del Malvezzi [...] si affida più al risalto della posizione ritmica della parola e ai contrasti tematici, che al colore del lessico. Le frequenti ellissi, la scelta dell'asindeto piuttosto che della subordinazione elaborata, sortiscono un apparente senso di dissonanza; e così nascono i brevi periodi nei quali, spesso, un participio sostituisce la relativa, la particella e talora assume un valore avversativo, e l'abbondanza di antitesi crea membretti simmetrici e corrispondenze sonore. Tutto tende pertanto alla massima acre e lapidaria, al balenio, all'aforismo, equivalente retorico, forse, della legge del "particolare", coerente, del resto, in chi rifiutava l'idea della politica come scienza» (pp. 17-18). Fondamentali su Malvezzi le pagine di E. Raimondi, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze, Olschki, 1961, pp. 175-248.

²⁸ V. Malvezzi, *op. cit.*, pp. 42-43. Ma la posizione di Malvezzi non è priva di equivocità: cfr. quanto adduce la Aricò *ibid.*, pp. 13-14.

Ciò non vieta che, mutando ambiente ed attori, altra situazione possa darsi. Com'è per un'opera non rinomatissima eppure rivelativa quanto a *milieu et moment*, che appare a Venezia nel 1640, un *Musaeum historicum et physicum*, così bipartito: *in primo illustrium virorum imagines ad vivum expressae continentur additis elogiis eorundem vitas et mores notantibus; in secundo animorum imagines sive ingeniorum naturae, differentiae, causae ac signa physice perpenduntur* – «il Museo dell'Imperiale [...] è diviso in due parti: la prima, storica, è una raccolta di biografie e di ritratti d'uomini illustri per ingegno e dottrina; la seconda, fisica, è un trattato di fisionomia e in genere sulle corrispondenze fra i caratteri fisici e quelli intellettuali»²⁹. L'autore, Giovanni Imperiali, è non più che epigono – ma non sguarnito e anzi capace di acuminata interpretazione, anche ambigue, sinanche provocatorie – dell'aristotelismo patavino, quand'esso ormai altro dalla stagione aurea, benché lungi dal ridursi disseccato. Imperiali allievo di Cremonini, ma Imperiali che si lascia alle spalle la tradizione alessandrista, tenendosi dentro l'affollato, assai variopinto per quanto contenutovi, steccato aristotelico del tempo suo. Ciò che gli concede di valersi, abbandonata, in ragione del tempo nuovo, la tradizione originata da Pomponazzi e ancora coltivata dal maestro Cremonini, dell'ecclettismo per cui, sul tallo peripatetico, può innestare la lettura congiunta di Huarte de San Juan mescolato con della Porta. Questa la scienza dell'uomo predicata da Imperiali:

Quid vero utilius et gravius quam suamet naturam ac ideam internoscere? [...] Confert quidem huiusmodi notiam praesertim ad religionis tutelam, quippe miseram et aerumnosam corporis conditionem dum inspicimus, aestus autem animi et admirabiles ad omnia impetus ac aeternae sortis igniculos colligimus nosmet ac rapimur studio singulari erga supera et caelestia; humana vero haec et lubrica suo pondere aestimantes despiciamus, et nostram exosi vicem ad unum Deum, tamquam ad finem nitimur optimum; ex quo tot humanitatis vindices alacri vitae contemptu per tot aeva in Divorum numerum cooptati. Confert eadem notitia ad

²⁹ C. Dionisotti, *La galleria degli uomini illustri*, in V. Branca e C. Ossola (a cura di), *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, Firenze, Olschki, 1984, poi raccolto in Id., *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaca Book, 1995, p. 154 (da cui si cita); cfr. inoltre O. Trabucco, *Percorsi patavini: da imaginatio ad ingenium*, in L. Bianchi e A. Sannino (a cura di), *Immaginazione e potere*, Napoli, Bibliopolis, 2017, pp. 59-70.

philosophiae naturalis disciplinam; ex praeclsa siquidem hominis seu mycrocosmi fabrica, mundi pariter compagem metimur, quae ad eius ideam penitus coagmentata videtur; par in utrisque ordo; par nexus partium ac varietas; par etiam divinitas; ad nutum animae intelligentis tota vertitur corporis moles; ad nutum alterius intelligentiae totus agitur mundus. Confert ad politicae cultum; varios enim dignoscere animorum instinctus ac varios naturae fomites, reipublicae quam maxime interest, ut bonorum alantur studia et improborum dumi radicitus evellantur. Confert etiam ad mores; nihil enim praestabilius vel ad affectus temperandos vel ad habitus acquirendos quam ipsorum exordia in corpore introspicere; hinc dolosa sensuum incurrit facies, hinc animi ad excelsa propensio; eos itaque cohibere, hunc excitare docemur ac impellere, in quo verissimum huius vitae subsidium est collocandum. Demum haec scientia vel ex eo maiestatem sortitur suam, quod veluti aliarum omnium moderatrix ac domina existit; enim vero compertissimum singulis esse reor unamquamque doctrinam peculiare quoddam; ac proprium exquirere ingenium, quod ad alias laboriose deflectas; plurimos in speculativis excellere, quos in activis inertes prope modum ac irritos experiaris; alios in medicina tantum insignes, alios extra iurisprudentiam inopes nec sui fere compotes et sic deinde in aliis disciplinis. Sed huius scientiae, quam profitemur, bono id maximum consequimur, ut singulorum indoles harumque causas et principia recte percipientes ad eam quemlibet impellimus scientiam vel artem, cuius in ipso natura vividos characteres impressit³⁰.

Così strette medicina del corpo umano e medicina del corpo sociale, dunque anatomo-fisiologia e fisiognomica, morale e politica:

[...] medicorum temperatura non multum distat a moralibus et politicis; utrique siquidem versantur circa privatas vel publicas actiones, quae vivaci quidem explentur spiritu, at moderato et qui iudicium non perturbet [...] in privatis enim fit electio boni et fuga mali, quae iudicii sunt propriae; in publicis autem praepollet ordo, qui in reipublicae vel urbium regimine maxime observatur. Ordo autem praesertim attinet ad iudicium, cuius est rerum circumstan-

³⁰ G. Imperiali, *De humano ingenio*, in Id., *Musaeum historicum et physicum ... in primo illustrium literis virorum imagines ad vivum expressae continentur; additis elogiis eorundem vitas, et mores notantibus. In secundo animorum imagines, sive ingeniorum naturae, differentiae, causae, ac signa physice perpenduntur...*, Venetiis, apud Iuntas, 1640, pp. 1-2 (della seconda parte: le due hanno numerazione separata).

tias, tempus nempe, modum, locum et alias aestimare; ac ordo locum dicit ac tempus, cum sit dispositio secundum prius et posterius. Differunt utrique tamen a medicis, quia moralium praerogativa in eo consistit, ut irascibilem et concupiscibilem reprimant facultatem, quare magis aliquanto obtinent phlegmatis et praesertim sanguinis, quorum miscella utriusque bilis acuties obtundatur, quae irritando et mordendo diversimode hominum impellit affectus; quamobrem vere quadam humorum gaudeat medietate, in qua consistit moralium temperatura, ob quam passiones animi redigunt ad mediocritatem. In medicis adustior magis praepollet bilis maiorque ad melancoliam fit deflexus, unde cerebrum et praecordia sicciora, spiritus subacres et ad iram ac poesim proniores et qui possint non tam humani corporis speculationi quam ulterioris effectus, nempe sanitatis productioni perdurare³¹.

In questo quadro si accampa l'autorità di della Porta e di quel primo capitolo del quinto libro del *De humana physiognomonia*, avente per tema i costumi dell'uomo giusto e di quello ingiusto, cui qui sopra abbiamo rivolto attenzione:

Moralis ideam circumscribunt morum virtutes illae principes: iustitia, temperantia, prudentia, fortitudo, ad quas quilibet propensus characteres quosdam geret in corpore particulares, quos sedulus physiognomoniae sectator animadvertat. Sic iustum effingit Porta ex Crispo, quod sit corpore admodum commensurato, sicuti moderato prorsus est animo, porro vultu venerabili cum virginali quadam delineatione et aspectu formidoloso et oculorum motibus neque humidis neque atrocibus, at reverentia et maesta quadam dignitate praeditis, quorum omnium signorum affert rationes, quia iustus debet esse gravis et incorruptus malorum hostis ideoque terribilis; porro virginea ingenuitate nitens, quia bonis fiduciam et patrocinium praestat, ob quae dignissimus hominum habetur et cuilibet ordini suspiciendus, qualis inter feras est leo et elephas, quorum a naturalibus iustitia summopere laudatur et lineamenta non multum ab allatis dissimilia conspiciuntur. Eadem sunt etiam temperantis signa, quia temperantia sequitur iustam et aequabilem humorum proportionem³².

³¹ *Ibid.*, p. 89.

³² *Ibid.*, p. 199. Nella prima parte dell'opera si ha il medaglione biografico di della Porta al seguito del ritratto inciso: *ibid.*, pp. 122-124 (secondo la numerazione distinta delle due parti dell'opera).

Ma, come dichiarato in esordio, a rilevare in primo luogo non sono qui questioni tipologiche o classificatorie. Solo s'è voluto riflettere in margine ad un singolo e ben connotato caso testuale: ciò che, nelle mani di Francesco Stelluti, diviene il testo volgare del *De humana physiognomonia* «in tavole sinottiche ridott[o] ed ordinat[o]». Stelluti tesauroizza e offre al lettore quanto è dell'intimo tessuto aforistico dell'opera della-portiana, attinto dalla composita tradizione drenata dall'autore. Ancor più: Stelluti reca in superficie la corrente che attraversa la diacronia di quest'opera di della Porta, il quale colleziona *auctoritates* inanellate e scolpite in tessere paratatticamente susseguentisi, secondo il modello poligenetico dell'aforistica fisiognomica e medica. Stelluti fa emergere quanto è della struttura profonda del *De humana physiognomonia*, fruibile al modo di copioso formulario, di collezione di massime: è questo il carattere precipuo che, ben oltre il tentativo frustrato di pungolare il cardinale nipote del papa regnante, ne garantisce l'eccezionale fortuna.



FEDERICA CAPPELLI
Università di Pisa

L'APOLOGO DEL PAVONE: UN RACCONTO ZOOMORFICO NEL *DISCRETO* DI BALTASAR GRACIÁN (CON UNO SGUARDO SULLE SUE PRIME TRADUZIONI ITALIANE)

Riassunto

Il presente articolo si propone di analizzare un racconto zoomorfico contenuto ne *El Discreto* di Baltasar Gracián: l'apologo del pavone, narrato nel XIII *realce* dell'opera. Il brano affronta i temi dell'ostentazione e dell'invidia, proponendo come soluzione la moderazione, in linea con il principio cardine della *discreción*. L'analisi del motivo zoomorfico del pavone mette in luce le sue radici classiche e medievali, nonché il suo impiego nel pensiero di Gracián quale elemento che coniuga apparenza e sostanza.

All'esame del *Discreto* si affianca uno studio della sua precoce ricezione in Italia attraverso le prime traduzioni (1704-1725), che rivela interpretazioni divergenti, arricchite da commenti moralistici, fraintendimenti e adattamenti culturali. Tali elementi testimoniano, da un lato, l'incipiente fortuna europea dell'opera, dall'altro, le difficoltà legate alla resa della concisione concettista dello stile originale.

Parole chiave: *El Discreto*, Gracián, apologo, pavone, ostentazione, invidia, temperanza, traduzione, moralismo

Abstract

This article aims to analyse a zoomorphic tale contained in Baltasar Gracián's *El Discreto*: the peacock's apologue, narrated in the 13th *realce* of the work. The passage deals with the themes of ostentation and envy, proposing moderation as a solution, in line with the cardinal principle of *discreción*. The analysis of the zoomorphic motif of the peacock highlights its classical and medieval roots, as well as its use in Gracián's thought as an element that combines appearance and substance.

The examination of the *Discreto* is accompanied by a study of its early reception in Italy through the first translations (1704-1725), which reveals divergent interpretations, enriched by moralistic comments, misinterpretations and cultural adaptations. These elements testify, on the one hand, to the incipient European fortune of the work and, on the other, to the difficulties involved in rendering the conceptualist conciseness of the original style.

Keywords: *El Discreto*, Gracián, apologue, peacock, ostentation, envy, temperance, translation, moralism

Un trattato di moralità e saggezza pratica

El Discreto (1646) fa parte di un gruppo di opere di Baltasar Gracián che conobbero una fortuna precoce in Italia¹, dove furono tradotte con un certo anticipo persino rispetto alla Francia, che, tra il XVII e XVIII secolo, giocava un ruolo pionieristico nella ricezione e traduzione della migliore produzione letteraria europea². L'Italia manifestò dunque un interesse immediato per le speculazioni di Gracián sul paradigma dell'uomo ideale delineato nelle sue opere, che si inserivano nella tradizione dei modelli del perfetto uomo di corte avviata dal *Cortegiano* di Castiglione³. Il *Discreto*, in effetti, altro non è che un trattato moralistico che definisce i principi dell'uomo prudente, capace, cioè, di agire con saggezza e moderazione nella vita quotidiana; per dirla con Felice Gambin, si tratta di «un arte de la discreción» o «un arte de vivir que recrea el plano heroico, el político y el de la ingeniosidad de sus tres obras anteriores, *El héroe* (1637), *El político don Fernando el Católico* (1640), *Arte*

¹ Oltre al *Discreto*, mi riferisco a: *El Político, Oráculo manual, El Criticón* ed *El Comulgatorio*. Le traduzioni uscirono in quest'ordine e coi seguenti titoli: *Oracolo manuale e arte di prudenza* (Parma, 1670), *Le delizie della sacra mensa* (Parma, 1675), *Il Criticon ovvero Regole della vita politica morale* (Venezia, 1685), *Il politico don Ferdinando il Cattolico* (Venezia, 1703) e *Il savio politico cortegiano*, ossia *El discreto* (Vienna, 1704). Sono anonimi i traduttori delle prime due opere (*Oráculo* e *Comulgatorio*), mentre si conoscono quelli del *Criticón*, Giovan Pietro Cattaneo, del *Político*, Giovanni Pietro Marchi, e del *Discreto*, Padre Domenico de la Cruz.

² Al riguardo, Riva Evstifeeva (*La traversata europea di Baltasar Gracián*, Roma, Universitalia, 2020, p. 36) spiega che «[...] la ricezione italiana è in gran parte autonoma e diretta, senza, cioè, passare per i testi francesi; con due cluster importanti: il primo (1670 e 1675) che si sviluppa intorno al collegio gesuitico di Parma, il secondo, più consistente e persistente, a Venezia (dal 1685 e fino al XIX secolo)»; in verità, non tutte le traduzioni del secondo gruppo uscirono a Venezia, giacché la prima versione italiana del *Discreto* vide la luce a Vienna; questa imprecisione da parte della studiosa è il retaggio di un errore presente nel catalogo da lei pubblicato, in cui censisce più di duecento traduzioni delle opere di Gracián realizzate dal XVII secolo a oggi e dove, nella scheda dedicata alla citata traduzione del *Discreto*, riporta Venezia come sede di pubblicazione, anziché Vienna (cfr. R. Evstifeeva, *VIR MAXIMUS: Tracking the transfer of moral-political ideas through the reception of B. Gracián's texts (XVIIs-XXI cent.)*, <https://virmaximus.wordpress.com/catalogue-2/> [28-12-2024]).

³ Fa eccezione il *Comulgatorio*, che è un trattato destinato a preparare l'uomo cristiano a ricevere il sacramento della comunione. Rispetto, invece, ai restanti testi citati, ricordo con Gambin che Benedetto Croce considerava Gracián un volgare imitatore di Baldassarre Castiglione e di altri autori italiani, «que sobre temas de estética, moral y política escribieron durante el siglo XVII» (F. Gambin, *Anotaciones sobre las traducciones al italiano de «El Comulgatorio» de Gracián*, in I. Arellano Ayuso, C. Pinillos Salvador, M. Vitse, F. Serralta (a cura di), *Studia Áurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, vol. III, Pamplona, Universidad de Navarra-GRISO, 1996, pp. 195-202, https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_3_025.pdf [30-12-2024], p. 195).

de ingenio. *Tratado de la agudeza* (1642)». Tuttavia, se nelle sue prime due opere, ascrivibili al genere dello *speculum principis*, il gesuita si dirigeva a figure eroiche tratteggiando il modello di un 'grande uomo', qui il suo destinatario è un individuo 'più umano', anzi, sono tutti gli uomini, «porque todos pueden aspirar a la discreción»⁴.

Lo stile conciso e sentenzioso di Gracián, già teorizzato nell'*Agudeza*, viene ora arricchito da una lucidità pratica che mescola la filosofia morale a una psicologia *ante litteram*, dando vita a una sorta di guida per condurre una vita saggia e misurata o, detto in altre parole, a un manuale di vita pratica destinato a stimolare una riflessione profonda sulla natura umana, sui comportamenti sociali e sulla necessità di dominare i propri istinti per raggiungere l'armonia con gli altri e con se stessi. Concetto cardine dell'opera è, difatti, la *discreción*⁵, intesa non solo come l'abilità di comportarsi con ponderatezza e intelligenza sociale, ma anche come la virtù che permette di evitare gli eccessi, le passioni incontrollate e le azioni impulsive, favorendo un equilibrio in grado di guidare l'individuo a orientarsi nel mondo. Ma Gracián non si limita a teorizzare sulle qualità necessarie al perfetto uomo di mondo del XVII secolo, bensì offre anche esempi concreti di come tali qualità debbano essere applicate nella vita di corte, nella politica e nelle relazioni interpersonali, facendo riferimento a figure storiche e contemporanee della Spagna, che eleva a modelli di *discreción*. La figura del *discreto* emerge, perciò, come quella di un uomo 'universale' (è questo l'aggettivo adottato in una delle prime e più importanti traduzioni francesi dell'opera⁶), dotato di saggezza pratica e capace di affrontare le difficoltà della vita con discernimento, prudenza e misura, un individuo che sa orientarsi nel mondo, evitando gli errori derivanti dall'impulsività o dall'ecces-

⁴ F. Gambin, *Los diálogos de «El discreto» de Baltasar Gracián y los traductores italianos del siglo XVIII*, in «Hispania Felix. Revista Hispano-Rumana de Cultura y Civilización de los Siglos de Oro», X, 2024 (in corso di stampa).

⁵ Per una storia dell'arte della *discreción* rimando a A. Egido, *Introducción*, in B. Gracián, *El Discreto*, a cura di A. Egido, Madrid, Alianza, 1997, pp. 19-28, ma si vedano anche: D. Janik, *El arte de la prosa en «El Discreto»*, in S. Neumeister, D. Briesemeister (a cura di), *El mundo de Gracián*, Berlin, Colloquium, 1991, pp. 39-50 e S. Neumeister, *La discreción en Gracián*, in «Conceptos. Revista de Investigación Graciana», 2, 2005, pp. 69-81.

⁶ L'HOMME / UNIVERSEL, / TRADUIT DE L'ESPAGNOL / DE / BALTASAR GRACIEN. / [par le P. de Courbeville, Jesuite], / [Fregio] / A PARIS, / Chez NOËL PISSOT, à la Croix d'Or, / Quays des Augustins, à la descente / du Pont Neuf. / [Filetto] / M.DCC.XXIII. / Avec Approbation et Privilège du Roy.

siva fiducia, la cui esistenza è governata da un equilibrio sottile tra razionalità e intuizione, tra saper apparire ed essere, tra agire e riflettere.

Oltre al contenuto educativo e moraleggiante, all'origine del precoce interesse dell'Italia, e poi dell'Europa tutta, per il *Discreto* e le altre opere del gesuita, vi è anche lo stile originale di Gracián, aforistico e conciso, tipicamente concettista. Come ricorda Ceferino Peralta, il suo stile letterario al di fuori della Spagna «se admiró como una forma nueva de expresión, original, y especialmente llamativa para que un extranjero pudiera captarla sin dificultad»⁷. Nonostante ciò, il *Discreto* non è certo un'opera scevra di difficoltà, tanto che Manuel de Salinas y Lizana (canonico le cui citazioni abbondano nella *Agudeza*), autore della prima *Aprobación* del testo nella *editio princeps* del 1646, confessa di aver trovato la lettura impegnativa («Costóme su lectura admiración y cuidado»), ammettendo che per apprezzarla pienamente «ha menester tenelle el más perspicaz ingenio»⁸. A tali dichiarazioni si uniscono quelle dell'autore della seconda *Aprobación*, Andrés de Ustarroz, che sottolinea come lo stile e l'acutezza dei concetti del *Discreto* richiedano «cuidadosos reparos» per poter trarre pieno beneficio dalla dottrina proposta⁹. Malgrado questi evidenti ostacoli linguistici e concettuali, la scrittura innovativa ed epigrammatica di Gracián fu tra le ragioni principali del successo dell'opera al di fuori dei confini spagnoli.

Non va infine trascurato il fatto che le dimensioni contenute di alcune opere del gesuita, come l'*Héroe*, il *Político* e lo stesso *Discreto*, le rendevano particolarmente accessibili e facili da consultare. Come spiega Aurora Egido, il formato compatto e la concisione dei trattati di Gracián facevano di essi i testi ideali per l'elocuzione moderna, «propiciando, en su reducción manual, la utilidad que busca su contenido»¹⁰. Nel caso

⁷ Cfr. M. Batllori, C. Peralta, *Baltasar Gracián en su vida y en sus obras*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1969, p. 73.

⁸ Più avanti aggiunge anche: «El estilo es lacónico, y tan divinizado, que a fuer de lo más sacro, tiene hasta en la puntuación misterios» (cfr. M. de Salinas y Lizana, *Aprobación*, in B. Gracián, *El Discreto*, cit., pp. 150-151).

⁹ J. F. Andrés de Ustarroz, *Aprobación*, in B. Gracián, *El Discreto*, cit., p. 153.

¹⁰ «Marcial dio a Gracián la pauta del libro *menino* que sus tratados ofrecen. Frente a la obra de gran formato, el opúsculo aparece en el Humanismo como el vehículo ideal de la elocuencia moderna» (cfr. A. Egido, *Introducción*, in B. Gracián, *El Discreto*, cit., p. 71; corsivo nell'originale).

specifico del *Discreto* e della sua fortuna in Italia, possiamo affermare con certezza che il suo stile nuovo e diretto – almeno nella sintassi –, le dimensioni ridotte e il contenuto educativo, facilmente assimilabile a modelli letterari analoghi allora in voga, come il citato *Cortegiano* di Castiglione, ma anche l'«uomo savio» del Guicciardini¹¹, ne fecero un pratico prontuario del *bien vivre* sempre a portata di mano per districarsi nella vita in società¹².

Variazioni sulla *discreción*

L'opera è strutturata in venticinque capitoli denominati «realces», un termine di difficile traduzione in italiano, ma che potremmo rendere con 'risalti', 'nobilitazioni', 'elevazioni'¹³; in sostanza, si tratta delle virtù o delle qualità che chiunque si consideri una persona *discreta* – ovvero 'saggia' – deve possedere. Ogni capitolo, oltre alla numerazione, è corredato da un titolo che ne sintetizza il contenuto edificante, ossia la virtù trattata, e dalla definizione del tipo di testo che seguirà. Una delle caratteristiche più interessanti del *Discreto* è infatti la varietà di forme

¹¹ L'«uomo savio», descritto da Francesco Guicciardini nei suoi *Ricordi politici e civili* (pubblicati postumi, nel 1576, più di trent'anni dopo la morte dello scrittore avvenuta nel 1540), presenta numerosi tratti in comune con l'uomo *discreto* di Baltasar Gracián, tra cui un analogo concetto di «discrezione» (termine impiegato anche dallo storico toscano), da intendersi come la capacità di riconoscere gli aspetti distintivi di ogni contesto e di agire di conseguenza per raggiungere un obiettivo personale, che non si riduce, però, a un semplice interesse egoistico, ma rappresenta, piuttosto, una manifestazione elevata della propria saggezza e del proprio onore (cfr. E. Pasquini, *Introduzione*, in F. Guicciardini, *Ricordi*, a cura di E. Pasquini, Milano, Garzanti, 2003). Sul concetto di «uomo savio» del Guicciardini è inevitabile il rimando allo studio, ormai classico, di F. De Sanctis, *L'uomo del Guicciardini*, in «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti», vol. XII, Firenze, Direzione della Nuova Antologia, 1869, pp. 217-235; si vedano anche, fra gli altri: E. Cutinelli-Rendina, *Guicciardini*, Roma, Salerno, 2009; E. Cutinelli-Rendina, *Francesco De Sanctis lettore di Guicciardini*, in «ACME (Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano)», 70, 1, 2017, <https://riviste.unimi.it/index.php/ACME/article/view/8821/8402> [10/12/2024]; M. Palumbo, *L'uomo del Guicciardini nella storiografia risorgimentale*, in «Studi rinascimentali», 8, 2010, pp. 67-73.

¹² Lo stesso Gracián, nella dedica al principe Baltasar Carlos, lo definisce «un culto trabajo», «pequeño [...], pero confiado» e, infine, «émulo de *El Héroe*, más que hermano» (cfr. B. Gracián, *Al príncipe Baltasar Carlos*, in Id., *El Discreto*, cit., pp. 145-146).

¹³ Nel *Diccionario de Autoridades*, alla voce «realce», accanto alla definizione in senso stretto – «El adorno o labor que se eleva y sobresale en la superficie de qualquiera cosa» –, troviamo anche che «Metaphoricamente vale lustre, estimación y grandeza sobresaliente. Latín. *Exornatio. Eminentia*» (*Diccionario de Autoridades*, s.v.: «realce»).

letterarie brevi impiegate da Gracián per esplorare le qualità dell'uomo ideale. Nel testo si alternano elogio, discorso accademico, dialogo, satira, emblema, epistola, invettiva, allegoria, memoriale, problema, *crisi*, finzione eroica, apologo e favola¹⁴. Ci troviamo dunque di fronte a una serie di variazioni sul tema della *discreción*, esaminata da diverse angolazioni e attraverso molteplici forme letterarie, la cui coesione risiede, non solo nel tema comune, ma anche nell'originalissimo e inconfondibile stile asciutto del gesuita.

La scelta di Baltasar Gracián di impiegare forme brevi differenti deriva dalla sua volontà di ridurre il didattismo all'essenza – pur inserendosi, come osserva Egido, nella tradizione del *docere* rinascimentale di autori quali Alberti, Brunì, Erasmo o Vives – e operare per le vie «más agudas [...] de la doblez aforismática, la nueva fábula, el diálogo y la alegoría de cuño propio»¹⁵. Secondo le sue teorizzazioni retoriche, le forme testuali del *Discreto*, tutte rigorosamente in prosa, rientrano nella categoria più ampia da lui definita come «agudeza compuesta fingida» e sono accomunate da un solo obiettivo, secondo Janik, ossia «pintar una imagen completa del hombre desde la perspectiva de una acabada filosofía moral», perché per l'autore questa è l'unica giustificazione per scrivere¹⁶.

¹⁴ Del resto, queste forme brevi erano in uso all'epoca di Gracián, come si legge in S. Genetti (*Saperla corta. Forme brevi sentenziose e letteratura francese*, Fasano (Br), Schena, 2002) e come dimostra lo stesso Gracián parlando dell'efficacia della varietà testuale nella sua *Agudeza y arte de ingenio*: «Una misma verdad puede vestirse de muchos modos», e, riferendosi proprio alla forma dell'apologo, aggiunge: «ya por gustoso apólogo, que con lo dulce y fácil de su ficción persuade eficazmente la verdad» (B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, intr. di J. M. Ayala, ed. e note di C. Peralta, J. M. Ayala e J. M. Andreu, Zaragoza, Larumbe, 2004, disc. LV, p. 564). Sulle forme brevi in narrativa, si vedano, anche, fra gli altri: M. Curcio, *Le forme della brevità*, Milano, Franco Angeli, 2014 e E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019. Le diverse tipologie di testo sono così distribuite fra i *realces* del *Discreto*: Elogio (I), Ragionamento o Discorso accademico (II e V), Allegoria (III), Memoriale (IV), Crisi (VI), Epistola (VII, XII, XXII), Dialogo (VIII e XII), Satira (IX, XI e XX), che denomina anche «Satyricon» (XVI), Encomio (X), Apologo (XIII), Invettiva (XIV), Problema (XV), Finzione eroica (XVIII), Apologia (XIX), Emblema (XXI), Favola (XXIII), Panegirico (XXIV) e Colta ripartizione (XXV) (traduzione mia).

¹⁵ A. Egido, *Introducción*, cit., p. 42.

¹⁶ D. Janik, *El arte de la prosa en «El Discreto»*, cit., p. 43; si veda anche: S. Neumeister, *Visualización verbal en El Discreto de Gracián*, in I. Arellano Ayuso, C. Pinillos Salvador, M. Vitse, F. Serralta (a cura di), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, vol. III, Pamplona, Universidad de Navarra-GRISO, 1996, pp. 355-367, https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_3_025.pdf [15-12-2025]. Sul concetto di «agudeza

L'apologo del pavone

Nell'ampio ventaglio di forme brevi proposte nel *Discreto* ci concentreremo sull'apologo narrato nel XIII *realce*, «Hombre de ostentación», titolo che rivela chiaramente il tema o, meglio, la qualità trattata. Prima di approdare al testo, però, è opportuno soffermarsi sul pensiero di Baltasar Gracián, espresso nella sua *Agudeza y arte de ingenio*, riguardo a questa specifica tipologia di scritto:

Son las verdades mercaduría vedada, no las dejan pasar los puertos de la noticia y desengaño; y así han menester tanto disfraz para poder hallar entrada a la razón, que tanto las estima. Para esto se inventaron también los apólogos, que desengañan mucho y dulcemente. Parece vulgar su enseñanza, mas su artificio no lo es [...]. Propónese pasar entre los irracionales brutos, árboles y otras cosas inanimadas, por ficción, lo que entre los racionales por realidad. Consiste también el fundamento de su artificio en la semejanza¹⁷.

Gracián sottolinea, dunque, la capacità dell'apologo di educare e trasmettere lezioni morali attraverso un travestimento narrativo (la «semejanza» fra animali, piante e oggetti inanimati, da un lato, ed esseri razionali, dall'altro) che maschera la verità per renderla più accettabile e piacevole («enseñan dulcemente»). Questo artificio narrativo, dotato di una forte utilità morale, è molto gradito al nostro autore, che fa largo uso di apologhi e favole nelle sue opere, sia attingendo direttamente alla tradizione favolistica classica, sia inventandone di originali come un moderno Esopo¹⁸. Da qui la scelta di concentrarci sul *realce* XIII del *Discreto*, che si inserisce proprio nella linea dell'invenzione di racconti zoomorfici sul modello esopiano, con protagonisti animali parlanti, «esempio di comportamento»¹⁹. Si tratta di un racconto allegorico che

compuesta fingida», si veda, ad esempio: M. Rodríguez Pequeño, *Verdad y ficción en literatura: la agudeza compuesta fingida de Baltasar Gracián*, in «Revista de Literatura», 59, 118, 1997, pp. 399-422.

¹⁷ B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, cit., disc. LVI, pp. 575-577.

¹⁸ Secondo Aurora Egido, Gracián ambiva a diventare «el Esopo de su tiempo» (cfr. B. Gracián, *El Discreto*, cit., p. 259, nota 226); sul debito di Gracián verso i moralisti antichi, fra cui lo stesso Esopo, si veda: F. Perugini, *Baltasar Gracián lettore dei moralisti antichi*, in E. Canone (a cura di), *Bibliothecae Selectae. Da Cusano a Leopardi*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 525-530.

¹⁹ «L'animale esempio di comportamento esplica la propria funzione in opere, legate alla favolistica di matrice esopiana, in cui agli animali parlanti protagonisti non spetta

affronta i temi della vanità, dell'invidia e dell'ostentazione, utilizzando come protagonisti una serie di uccelli che, attraverso le proprie azioni e comportamenti, incarnano vizi e virtù umane.

Protagonista dell'apologo è il «Pavón de Juno», la cui straordinaria bellezza suscita l'invidia di altri volatili, fra i quali la cornacchia, il corvo e la gazza. In realtà, non è tanto la bellezza del pavone a provocare malcontento quanto la sua ostentazione e, in particolare, il modo in cui l'animale mostra orgogliosamente la sua ruota di piume cercando l'ammirazione degli altri. Questo sfoggio di bellezza è motivo di fastidio per la «república ligera»²⁰, tant'è che, istigati dalla cornacchia spelacchiata di esopiana memoria, un gruppo di uccelli vola fino al Palazzo della Bellezza, residenza del pavone, per confrontarsi con lui e ordinargli di smettere di esibire la sua magnificenza²¹. Ha inizio, così, una discussione sulla vanità e sull'importanza dell'apparire oltre che dell'essere, che sfocia in un violento attacco al pavone. Alle sue grida stridule accorrono, allora, altri animali, fra i quali il leone, che affida alla volpe il compito di pronunciarsi sulla questione. La volpe, pur riconoscendo al pavone il diritto di sfoggiare la propria bellezza, stabilisce che ogni volta che egli spiegherà al vento lo splendore del suo piumaggio, dovrà anche abbassare lo sguardo verso la bruttezza dei propri piedi «de modo que el levantar sus plumajes y el bajar los ojos todo sea uno»²². L'esemplare giudizio della volpe introduce una lezione di moderazione: il rico-

altro ruolo che quello di [...] ombre di un mondo proiezione di quello umano che agisce e si esprime con uno scopo prevalentemente morale o dimostrativo; e l'animale diviene esempio di comportamento nella misura in cui, per gradi diversi, perde la propria caratterizzazione zoologica in funzione di una progressiva umanizzazione [...]» (cfr. M. Lecomte, *La poesia degli animali parlanti. La Fontaine e l'animale esempio di comportamento*, in «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», 12, 1995, p. 52).

²⁰ B. Gracián, *El Discreto*, cit., p. 263.

²¹ Si noti che Gracián fa un distinguo gerarchico tra gli uccelli: all'attacco del pavone si recano solo i volatili meno nobili e portatori di malaugurio, quali corvo, cornacchia e gazza, «con otras deste porte», mentre gli altri si astengono: «el Águila, por lo grave; la Fénix, por lo peligroso y el Cisne, por lo callado [...]» (B. Gracián, *El Discreto*, cit., p. 263).

²² B. Gracián, *El Discreto*, cit., p. 271; sull'utilizzo del genere favolistico da parte del gesuita si veda il saggio panoramico di M. P. Cuartero Sancho, *La fábula en Gracián*, in A. Egido, F. Gil Encabo, J. E. Laplana (a cura di), *Baltasar Gracián, IV Centenario (1601-2001). Actas del I Congreso Internacional «Baltasar Gracián: pensamiento y erudición»* (Huesca, 23-26 de mayo de 2001), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Gobierno de Aragón, 2003, pp. 135-174.

noscimento del valore dell'apparenza non deve mai prescindere dalla consapevolezza dei propri limiti. In perfetta coerenza con la *discreción* graciana, l'atto del mostrarsi deve essere sempre accompagnato da un esercizio di controllo e autocoscienza, per evitare che l'ostentazione degeneri in vanità.

Il motivo del pavone fra ostentazione e disinganno

Il motivo del pavone, e in particolare l'immagine del pavone che abbassa lo sguardo sulle sue estremità sgraziate, è molto presente nella letteratura dei secoli d'oro, impiegato dai più grandi ingegni dell'epoca: da Cervantes a Quevedo, da Góngora a Tirso de Molina²³. Sebbene le sue origini possano essere rintracciate, come osserva Giulia Poggi²⁴, nella tradizione classica, prima con Ennio e poi con Ovidio, che ne racconta la metamorfosi²⁵, è nel Medioevo che il motivo del pavone acquisisce connotazioni morali e si arricchisce di contenuti edificanti, soprattutto nei bestiari moralizzati e, più precisamente, nella versione del *Physiologus* attribuita a Sant'Epifanio e diffusa in Spagna nel XV

²³ «Mírate a los pies y desharás la rueda», dice Scipión a Berganza nel *Coloquio de los perros* (cfr. M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. di J. García López, Barcelona, Crítica, 2005, p. 663), riprendendo un detto a cui faremo allusione più avanti e, analogamente, lo ripeterà Don Quijote a Sancho nel capolavoro cervantino (*Quijote*, II, 42); nella «Sátira de don Francisco de Quevedo a un amigo suyo», il poeta offre un esplicito riferimento al motivo del pavone umiliato dalla bruttezza delle sue zampe: «más que al pavón humilde a su belleza, / mirándose los pies con garras feas» (F. de Quevedo, *Poesía original completa*, ed., intr. e note di J. M. Blecuá, Barcelona, Planeta, 1981, p. 679, vv. 76-77); nel *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina (ed. di H. Brioso, Madrid, Alianza, 1999, II atto, vv. 487-493) la pescatrice Tisbea paragona le vele di una nave che sta per inabissarsi alla coda del pavone: «como hermoso pavón / [la nave] hace las velas colas [...] / y ya su orgullo y pompa / casi la desvanece»; alla presenza del pavone nella poesia di Góngora si farà riferimento più avanti. Sul motivo del pavone in epoca barocca, si veda il saggio fondamentale di J. Rousset, *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, Bologna, Il Mulino, 1985; qui l'autore interpreta la maga Circe e il pavone come simboli emblematici del barocco: la prima incarna la trasformazione incessante, la fluidità e l'instabilità; il secondo rappresenta l'autocelebrazione e l'elemento ornamentale. Considerato uno degli studi più completi e documentati sull'argomento, il saggio, che offre una sintesi efficace dello spirito dell'epoca, ha influenzato profondamente gli studi successivi sulla letteratura barocca introducendo un approccio innovativo, capace di integrare dimensioni estetiche, culturali e storiche.

²⁴ G. Poggi, *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, Alinea, 2009, p. 127.

²⁵ Nelle *Metamorfosi* (I, 720-723) si legge che Giunone, dopo aver privato il pastore Argo dei suoi cento occhi per non aver saputo vegliare come doveva, li traspose sulla coda del pavone.

secolo. La tradizione medievale introduce la presa di coscienza del pavone riguardo alla bruttezza delle proprie zampe, spostando così l'attenzione «dalla sfera dell'*admiratio* esteriore a quella dell'esame interiore»²⁶. La sua diffusione è tale che penetra anche nella lingua comune, come testimonia un proverbio registrato da Correas: «miraos a los pies, desharéis la rueda»²⁷. Inoltre, il motivo trova espressione visiva nella letteratura emblematica dell'epoca: un esempio significativo è l'*empresa* di Juan Francisco Villava intitolata «Del vanaglorioso», che raffigura un pavone con la ruota aperta e lo sguardo lievemente abbassato sulle sue estremità deformi. L'immagine è accompagnata dal motto «Deformes oblita pedes» e da un'ottava reale il cui contenuto si avvicina molto alle riflessioni formulate da Gracián sul tema:

Haze la rueda con gallarda pompa
la ave de Juno, y en soberbia se arde
y cual quien oye belicosa trompa,
de su bello plumaje haze alarde.
Mas mírese a los pies y el hilo rompa,
deshaga el cerco y su altivez retarde,
para que así se humille quien se ufana
viendo el remate de la vida humana²⁸.

A questa tradizione attinge Gracián per l'apologo del *Discreto*, ma non si tratta di un caso isolato nella sua produzione letteraria: il gesuita sviluppa, infatti, un percorso tematico ideale sull'opportunità di ostentare o meno le proprie doti, che si snoda dall'*Héroe* fino al *Criticón*. Nell'*Héroe* e nell'*Oráculo manual* l'autore esplora il tema dell'ostentazione delle virtù o dei meriti, senza, però, ancora fare riferimento al

²⁶ G. Poggi, *op. cit.*, p. 130. La tradizione medievale si dota anche di connotazioni religiose, per cui gli occhi della ruota del pavone diventano occhi reali con cui il cristiano dovrà contemplare se stesso e i propri peccati.

²⁷ G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1627], ed. di L. Combet rivista da R. Jammes e M. Mir Andreu, Madrid, Castalia, 2000, n. 1055, p. 526.

²⁸ *Empresas espirituales y morales compuestas por el maestro Juan Francisco de Villava*, Baeza, por Fernando Díaz de Montoya, 1613, II, 27 p. 52, <https://patrimonioidigital.ucm.es/s/patrimonio/item/578877> [12/2/2025], si veda Figura 1; analoga immagine è riprodotta nell'emblema «Nosce te ipsum» di Peter Isselburg (cfr. *Emblemata politica, in aula magna curiae Noribergensis depicta*, Nurembergae, 1617, p. [24], <https://archive.org/details/emblematapolitico00isel/page/2/mode/2up> [12/2/2025], si veda Figura 2).

pavone né adornare il motivo con la narrazione favolistica: nel *primor* XVII della prima opera, «Toda prenda sin afectación», l'autore insiste sulla necessità che l'uomo eroico disponga di molte qualità senza però doverle ostentare, mentre nell'apologo 277 dell'*Oráculo*, che porta lo stesso titolo dell'apologo del *Discreto*, «Hombre de ostentación», sottolinea come l'opportunità e la temperanza siano essenziali per una corretta ostentazione delle virtù. Il motivo si ripresenta anche nell'*Agudeza y arte de ingenio*, dove Gracián evoca per la prima volta il pavone, seppur indirettamente, ossia citando un sonetto funebre di Góngora dedicato al tumulo della regina Margherita d'Austria. Qui l'ambizione umana è comparata, appunto, al pavone prudente che mostra orgoglioso la sua coda per poi ripiegarla quando scorge i suoi piedi imperfetti:

¡Ay, ambición humana,
prudente pavón hoy con ojos ciento,
si al desengaño se los das, y al llanto!²⁹

Oltre alla sua presenza nell'apologo del *Discreto*, di cui ci occuperemo più avanti, il motivo del pavone riemerge nel *Criticón*, con almeno un'apparizione per ciascuna *Parte*, a conferma dell'interesse costante di Gracián verso questa figura simbolica: nella *crisi* nona della prima parte, pur senza menzionare esplicitamente l'animale, Gracián evoca ancora l'atto di volgere lo sguardo verso i propri piedi come gesto di umiltà teso a mitigare la vanità («mírese también a los pies, hollando su vanidad»³⁰). Un'esortazione analoga compare nella prima *crisi* della seconda parte («que no se vayan mirando a sí mismos ni por sombra, so pena de mal vistos, ni los pies, que no es bien pavonearse. Plumas y cintas de colores, se les vedaron»), dove si coglie anche un'allusione velata al sonetto gongorino citato nell'*Agudeza*: «Estos ojos humerales abro yo primero muy bien [...], que el abrirlos después no sirve sino para la desesperación o para el llanto»³¹. Infine, nella quinta *crisi* della terza parte, Gracián torna esplicitamente all'immagine del pavone, il

²⁹ B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, cit., disc. IX, pp. 119-120.

³⁰ B. Gracián, *El Criticón*, a cura di S. Alonso, Madrid, Cátedra, 1990, I, 9, p. 192; da notare come all'inizio di questa *crisi* Gracián insista sul monito «conosci te stesso», che, come abbiamo visto, coincide con il motto dell'emblema del pavone di Peter Isselburg (vedi nota 27).

³¹ B. Gracián, *El Criticón*, cit., II, 1, p. 305 e p. 291.

cui orgoglio è stemperato dall'afflizione alla vista delle sue brutte estremità: «Al pavón [il Desengaño] le acordaba el potro de sus pies [...]»³².

Il motivo letterario del pavone acquista un valore paradigmatico in Gracián: l'animale diventa figura esemplare del processo di disinganno, simbolo della tensione tra apparenza e verità, tra vanità e consapevolezza del limite.

La morale: l'arte di ostentare con moderazione

Gracián si serve, dunque, ampiamente del motivo del pavone – che sembra voler studiare in chiavi diverse a seconda del tipo di opera in cui lo inserisce – per trattare la questione dell'essenza e della sostanza. Nell'apologo sono i diversi uccelli, con le loro obiezioni, a riprodurre il dilemma sociale dell'apparire e dell'essere. Se l'ostentazione della magnificenza da parte del pavone è condannabile e all'origine di un vizio, l'invidia, che acceca gli animi altrui (l'autore la compara a un basilisco), è pur vero che la sua bellezza non avrebbe alcun valore senza quell'ostentazione. Lo dimostra efficacemente lo stesso pavone nel discorso che pronuncia in sua difesa, dai toni molto gongorini e suggellato dalla *recolección* finale di tre elementi chiave con cui si compara, ovvero, sole, rosa e diamante:

Si el sol no amaneciera haciendo lucidísimo alarde de sus rayos;
si la rosa, entre las flores, se estuviera siempre encarcelada en
su capullo y no desplegara aquella fragante rueda de rosicleres;
si el diamante, ayudado del arte, no cambiara sus fondos, visos
y reflejos, ¿de qué sirvieran tanta luz, tanto valor y belleza si la
ostentación no los realzara? Yo soy el sol alado, yo soy la rosa de
pluma, yo soy el joyel de la naturaleza, y pues me dio el cielo la
perfección, he de tener también la ostentación³³.

Occorrerà giungere a un compromesso, quindi, per risolvere la spinosa questione, che nell'apologo è affidata, come detto, alla mediazione politica della volpe, chiamata a risolvere la disputa. Il rimedio proposto, «tan fácil como eficaz»³⁴, non sarà quello di eliminare l'ostentazio-

³² B. Gracián, *El Criticón*, cit., III, 5, p. 636.

³³ B. Gracián, *El Discreto*, cit., p. 266.

³⁴ *Ibid.*, p. 271.

ne, ma piuttosto di moderarla. Il pavone, infatti, potrà ancora sfoggiare la bellezza delle sue piume, ma compiendo un atto di umiltà: mentre mostra la sua ruota di piume dovrà abbassare lo sguardo alla bruttezza dei suoi piedi, così da temperare la sua vanità con un gesto di modestia.

La sentenza astuta e pragmatica della volpe, sul cui sfondo si intravede la tradizione medievale del pavone, trasmessa da un proverbio e dagli emblemi, rispecchia il principio gracianiano della *discreción*, secondo cui l'uomo saggio deve adottare un comportamento equilibrato, esibendo i propri meriti con moderazione, senza cadere nell'eccesso. La politica della *discreción*, dunque, è quella che favorisce il rispetto, non l'adorazione basata sulla vanità. Il responso della volpe, infatti, vuole intendere che l'ostentazione ha valore solo se è usata con misura e nei contesti appropriati. L'ostentazione e la sua gestione, secondo Gracián, sono un'arte che va dosata con intelligenza affinché la vanità non sia percepita come un difetto: così come l'apparenza può aggiungere valore a una persona o a una cosa quando ben controllata, se eccessiva, essa diventa una pecca che allontana gli altri.

L'apologo del pavone nelle prime traduzioni italiane

A questo punto, risulta interessante gettare uno sguardo sulle prime traduzioni italiane del *Discreto* per comprendere come l'apologo del XIII *realce* sia stato proposto al lettore italiano di inizio Settecento. Le traduzioni in questione, infatti – tre, più una copia della prima –, rientrano tutte in un arco temporale che va dal 1704 al 1725, ma presentano una rilevante differenza fra loro: le prime due (rispettivamente del 1704 e 1709 e ad opera di F. Domenico de la Crux, la prima, e di Fernando Innocenzio Civalieri, la seconda) sono condotte direttamente a partire dal testo spagnolo; la terza, invece, anonima, è realizzata a partire dalla traduzione francese del padre Joseph de Courberville del 1723³⁵. Il con-

³⁵ La prima traduzione del *Discreto* esce a Vienna nel 1704: IL SAVIO / POLITICO / CORTEGGIANO. / *Umilmente consecrato al Gran / Merito di Sua Altezza Emi- / nentissima* / GIOVANNI / FILIPPO / DI / LAMBERG, / ... / DAL PADRE / F. DOMENICO DE LA CRUX, / ... / [Doppio filetto] / VIENNA d'AUSTRIA. / Appresso ANDREA HEYINGER, Stamp. Accad. 1704 [8°]; è poi rieditata a Napoli nel 1709: IL SAVIO / POLITICO / DI / BALDASSAR / GRATIANO. / CONSEGRATO / ALL'ILLUSTR. ET ECCELL. SIG. / IL SIGNOR / D. ROCCO / STELLA / ... / In Nap. Per Carlo Porsile Regio Stamp. 1709. / Con licenza de' Superiori. / [Filetto] / A spese di Gio: Battista Decimo [8°]. Sempre nel

fronto fra il testo spagnolo e le diverse traduzioni mostra interessanti discrepanze, non solo rispetto all'originale, ma anche fra le traduzioni stesse, mettendo in evidenza approcci spesso diversi e personali nella resa del testo³⁶.

Una peculiarità della prima traduzione emerge già dall'indice, dove ogni *realce*, qui semplicemente denominato 'capitolo', è privo del riferimento alla forma breve impiegata di volta in volta da Gracián, mentre è spesso seguito da un breve commento in cui si indica un personaggio dell'epoca del traduttore che incarnerebbe la qualità trattata. Il titolo di ogni capitolo è condensato in una sola parola che indica la qualità affrontata. Nel caso del XIII *realce*, «Ostentazione», si legge: «Ammirata nell'Eccellentissimo Sig. Errico Francesco Conte di Mansfeld, Cameriere Maggiore di S. M. C.». Alla fine dell'apologo il traduttore fa corrispondere a questa breve epigrafe una lunga

1709 esce a Pavia una nuova traduzione ad opera di Fernando Innocenzo Civalieri, già traduttore dell'*Héroé* (Venezia, 1706; cfr. F. Gambin, *Eroe e dintorni: a proposito di una traduzione settecentesca di Gracián*, in A. Baldissera, G. Mazzocchi, P. Pintacuda (a cura di), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como-Pavia, Ibis, 2011, pp. 495-510): IL DISCRETO, / O' SIA IL SAVIO / DI LORENZO GRAZIANI. / Portato dal Linguaggio Spagnuolo / all'Italiano, / DA / FERDINANDO / INNOCENZO / CIVALIERI. / ... / CONSAGRATA / ALL'ECCELSE MERITO / Dell'Illustriss. Signore, il Sig. Conte / DON LVCA / PERTVSATI / ... / IN PAVIA, MDCCIX. / [Filetto] / Per Pietro Anton. Magri, dirimpetto alle Reg. Scuol. / Con licenza de' Superiori [12°]. Infine, nel 1725, a Venezia viene pubblicata l'ultima delle prime traduzioni: L'UOMO / UNIVERSALE / O SIA / IL CARATTERE / DELL'UOMO PERFETTO / DI BALDASSARE / GRAZIANO. / Tradotto dalla Lingua Spagnuola nella Francese / E dalla Francese nell'Italiana. / A S. ECCELL. / IL SIG. PIETRO / GRADENIGO / ... / IN VENEZIA, / APPRESSO ANGELO GEREMIA / al Ponte del Lovo a S. Salvatore. / [Filetto] / M.DCCXXV. / Con Licenza de' Superiori, e Privilegio [8°].

³⁶ Omettiamo dal commento l'edizione di Napoli del 1709, essendo la stessa del 1704. Per comodità di lettura, indichiamo a fine citazione il riferimento all'opera con le seguenti sigle: D, per il testo spagnolo del *Discreto* (cit.), SP per la prima traduzione, DS per la traduzione di Civalieri e UU per l'ultima, condotta sulla versione francese; le sigle delle traduzioni saranno seguite anche dall'anno di pubblicazione. Nel caso delle traduzioni modernizziamo la punteggiatura e le maiuscole secondo l'uso attuale. Il corsivo è sempre mio. Sul concetto di traduzione fra 600 e 700, si vedano, tra gli altri, l'ormai classico saggio di C. Greppi, *Sulla traduzione letteraria nel Seicento italiano*, in «Sigma», 31, 1971, pp. 52-67 e la più recente miscellanea di P. Burke e R. Po-chia Hsia, *Cultural Translation in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007; si vedano anche i seguenti studi, di più ampio respiro: G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 2006 e S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993.

digressione moraleggiante, assente in Gracián, in cui è menzionato, quale esempio concreto di un'ostentazione consapevole e ponderata, il citato conte di Mansfeld³⁷.

Oltre a questa aggiunta, il primo traduttore dell'apologo, pur mostrando un certo impegno nel riprodurre la *brevitas* gracianiana, cede più volte alla tentazione di rielaborare il testo sciogliendone la sintassi o aggiungendo elementi nuovi alla scrittura scarna tipica del gesuita:

Holgóse mucho el Pavón de su llegada, que logra las ocasiones de ostentarse (D, p. 264).	Rallegrossi molto il Pavone della loro venuta, perché prende <i>volentieri</i> l'occasione d'ostentare <i>le sue bellezze</i> (SP, 1704, p. 95).
--	--

Altre volte inserisce volutamente brevi commenti moralistici, come nel seguente passo:

Comenzó la Corneja a malear, como más vil [...] Íbase de unas a otras [aves], solicitándolas a todas: ya las Águilas en sus riscos [...] (D, p. 260)	Indi cominciò la Cornacchia, come la più vile, a brontolare [...]; andava da uno all'altro volatile sollecitando tutti, <i>e mettendo avanti gl'occhi di essi il pericolo, e l'affronto. (Sempre i più vili fan più rumore)</i> . Cercò l'Aquila nelle sue balze [...] (SP, 1704, p. 92)
--	--

Non mancano, infine, errori, anche grossolani, che tradiscono apertamente l'opera originale: a parte il caso del nome travisato di alcuni uccelli – le «lechuzas» (gufi) vengono tradotte come «pipistrelli», mentre la «picaza» (gazza), all'inizio viene resa erroneamente con «pichio», per essere corretta in seguito con «pica» –, mi riferisco all'errore macroscopico commesso dal traduttore nel passo in cui Gracián cita,

³⁷ «[...] la vera e virtuosa ostentazione nel prudente deve sondarsi nell'abbassamento della propria persona, ma non così affatto che non dee mostrare le proprie prerogative, quasi per negligenza: dev'esser dissimulato, ma far che nella mede[si]ma dissimulazione conoscan tutti il suo merito; con questo si rende immune il Savio della viziosa ostentazione delle sue virtù ed entra nel credito singolare appresso degl'uomini. Non è da tutti tener celato il merito proprio, solo si scorge, fra gli altri, nell'Ecc.ma persona del Sig. Enrico Franco Conte di Mansfeld, ecc. ecc. [...]» (SP, 1704, p. 105).

quale esempio negativo di ostentazione, il personaggio di Fabulla, una giovinetta evocata nell'epigramma 64, I, di Marziale³⁸:

Hermosa era Fabula, donairosa y entendida, y, sobre todo, muchacha, mas todo lo dejó de ser – cantó el cisne de BÍlbilis – cuando trató de engreírse (D, p. 261).	Bellissima era Fabula, graziosa, ed ingegnosa, ma alla fine rimase in niente. <i>Cantò il Cigno quando che volle insuperbirsi; e perdé la vita</i> (SP, 1704, p. 95).
---	---

Qui il traduttore non comprende la definizione «Cisne de BÍlbilis» riferita a Marziale, per cui omette il richiamo alla città natale del poeta latino aggiustando la traduzione con un'aggiunta che non è pertinente e toglie senso al passo. Inoltre, cosa ancor più grave, attribuisce l'inorgoglimento («engreírse») al cigno, anziché a Fabulla, un errore, quest'ultimo, che si è trasmesso fino alla traduzione moderna di Antonio Gasparetti: «Fabula [sic] era bella, graziosa e saggia e, quel che più conta, giovinetta. Il cigno di Bilbili si mise a cantare quando volle inorgogliersi»³⁹.

In quanto alla seconda versione, di Innocenzo Civalieri, accanto al titolo di ogni capitolo, che qui è tradotto per intero⁴⁰, compare di nuovo il nome della forma breve utilizzata. Inoltre, questa traduzione presenta una caratteristica distintiva rispetto alle altre due contemporanee: l'inserimento di note a pie di pagina in cui il traduttore offre spiegazioni o commenti al pensiero di Gracián. Talvolta le note servono a chiarire il nome di un personaggio evocato implicitamente, come nel caso di Marziale, richiamato, come detto, nell'espressione «il Cigno di Bilbili» e qui interpretato correttamente (DS, 1709, p. 77). In altre occasioni Civalieri aggiunge in nota degli aforismi che integrano i concetti morali espressi nel testo, lo vediamo nel passo che recita: «In questa maniera [la Cornacchia] non si arrestava di seminare invidia, e molto più in piccioli cuori, che d'ogni cosa si riempiono facilmente» (DS, 1709, pp. 77-78), così commentato in nota: «Il dir male in confidenza, par che stringa l'amicizia [...]» (DS, 1709,

³⁸ Questo il testo di Marziale: «Bella es, novimus, et puella, verum est, / et dives, quis enim potest negare? / Sed cum te nimium, Fabulla, laudas, / nec dives neque bella nec puella es».

³⁹ B. Gracián, *Il saggio*, in B. Gracián, *L'eroe. Il saggio*, trad. it., intr. e note di A. Gasparetti, Parma, Guanda, 1962, p. 116.

⁴⁰ Nel caso del capitolo preso in esame, aggiunge un aggettivo «Uomo di savia ostentazione» (DS, 1709, p. 76).

p. 78). In altri frangenti, Civalieri si prende la libertà di spiegare in nota le teorie di Gracián sulla *discreción*, come nel passo che segue: «A guisa di basilisco, il suo mirare [dell'Invidia] è uccidere e, benché non soglia affascinar la bellezza, qui l'irritò più; e cambiando gli applausi in aggravi, vilmente infuriati gli dissero [...]», che viene così chiosato: «Il Savio non si scompone, nonché non s'infuria» (DS, 1709, p. 80).

In generale, in questa seconda versione dell'apologo si nota un maggiore impegno, rispetto alla traduzione precedente, nel preservare il laconismo di Gracián, al punto da riprodurre spesso i costrutti sintattici originali con scelte traduttive che pregiudicano la scorrevolezza dell'italiano⁴¹; è il caso del seguente frammento:

Fueron a hacerle [al pavone] el cargo, [...] el Cuervo, la Corneja y la Picaza, con otras deste porte; que las demás todas se escusaron: el Águila, por lo grave; la Fénix, por lo retirado; la Paloma, por lo sencillo; el Faisán, por lo peligroso y el Cisne, por lo callado [...] (D, p. 263).	Furono a dargli l'aggravio [...], il Corvo, la Cornacchia e la Gazza, con altri di simile qualità; ché si scusarono gli altri tutti: l'Aquila per il grave, La Fenice per il ritirat[o]; la Colomba per lo sincero; il Fagiano per lo rischioso; il Cigno pel taciturno [...] (DS, 1709, p. 79) ⁴² .
--	---

Oltre a una soluzione sintattica calcata sullo spagnolo e, dunque, innaturale in italiano, il brano citato evidenzia un errore nell'interpretazione del verbo *escusarse*, che qui ha valore di 'defilarsi' o 'sottrarsi' e non di 'giustificarsi' come intende Civalieri.

⁴¹ Civalieri, nel prologo «Il Traduttore a chi Discreto leggerà», dichiara di aver tradotto l'opera di Gracián in dieci giorni, «a penna corrente», ossia di getto, per cui doveva essere consapevole dell'eccessiva soggezione della sua versione al modello linguistico dell'originale, tant'è che scrive: «Se voi foste critico circa la purità della lingua toscana, io non vi piacerò, sì perché io non sono stato qui su tale osservazione, avendo io tradotta quest'operetta a penna corrente; sì, ancora, perché a certe voci, che mi sono parute espressive nel modo che le ho poste, io non avrei saputo sostituirne altre migliori, equivalenti nella forza del significato» (DS, 1709, p.s.n.).

⁴² La versione del 1704 evidenzia lo stesso errore nel tradurre letteralmente il verbo spagnolo *escusarse* con 'scusarsi', mentre il valore semantico del verbo nell'originale è 'defilarsi', 'sottrarsi'; anche in questo caso Gasparetti mantiene l'errore delle prime due traduzioni settecentesche («infatti tutti gli altri uccelli si scusarono»; cfr. B. Gracián, *Il saggio*, cit., p. 117).

E questo non è certo l'unico errore che merita di essere segnalato: se è vero che Civalieri traduce correttamente il passo dedicato a Fabulla sia cogliendo il riferimento a Marziale come Cigno di Bilbili, sia attribuendo opportunamente l'atto di *engreírse* alla fanciulla, altrettanto lo è la confusione nel tradurre certi nomi di uccelli («lechuzas», per esempio, è reso con «nottole», che non indica i gufi, bensì una specie di pipistrelli) o il mancato riconoscimento del doppio senso del termine «airones» – che può alludere alle garze o al «penacho de plumas»⁴³ che adorna la loro testa («ni la Garza tremola sus airones», D, p. 265) –, per cui semplifica la traduzione causando la perdita di una parte del significato originale: «né la Garza rende tremoli i suoi moti» (DS, 1709, pp. 80-81). Non mancano, infine, le omissioni, come nel caso della digressione moraleggiante sull'ostentazione rivolta dagli uccelli invidiosi al pavone, che non si ritrova nella traduzione:

Siempre fue vulgar la ostentación, nace del desvanecimiento, solicita la aversión y con los cuerdos está muy desacreditada. El grave retiro, el prudente encogimiento, el discreto recato, viven a lo seguro, contentándose con satisfacerse a sí mismos; no se pagan de engañosas apariencias, ni las venden. Bástase a sí misma la realidad, no necesita de extrínsecos engañados aplausos. Y, en una palabra, tú eres el símbolo de las riquezas; no es cordura, sino peligro, el publicarlas (D, pp. 265-266).

La traduzione del 1725 costituisce un caso a sé rispetto alle prime due, non solo perché è condotta su una versione francese precedente, ma anche perché quest'ultima è di per sé più una riscrittura che una vera e propria traduzione. Da subito notiamo che il traduttore elimina il sottotitolo del *realce* che indica il tipo di forma breve impiegato, mantenendo invece il titolo che annuncia l'argomento trattato, reso, però, in modo piuttosto libero: «Hombre de ostentación» diventa, infatti, «La realtà e la dimostrazione».

In linea di massima questa traduzione tende a rielaborare sistematicamente il testo, anche in maniera piuttosto invasiva, attraverso diversi approcci: aggiungendo o omettendo frasi o interi passi di testo, modificando liberamente il contenuto o, ancora, parafrasando il testo spagno-

⁴³ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. [versione 23.8 online], s.v.: «airón», <https://dle.rae.es> [13/2/2025].

lo. Inoltre, mentre le due precedenti traduzioni evidenziavano una certa attenzione per la sobrietà stilistica e sintattica di Gracián, la versione del 1725 non sembra curarsi troppo del suo tipico laconismo. Per comprendere il modo di tradurre che regola questa versione riporteremo un unico esempio, ma significativo, in quanto sembra riunirne in sé tutte le peculiarità: si tratta, di nuovo, del passo dedicato a Fabulla. Nella traduzione scompare del tutto il riferimento alla giovinetta, mentre resta l'espressione «Cigno del Bilbili», che però qui non è riferita al poeta latino:

Hermosa era Fabula, donairosa y entendida, y, sobre todo, muchacha, mas todo lo dejó de ser – cantó el Cisne de Bilibilis – cuando trató de engreírse (D, p. 260)	Il Cigno del Bilbili <i>non parlò, cantò e le sue voci furono tanti encomi al suo orgoglio, che è il vizio più insopportabile</i> (UU, 1723, p. 88).
---	--

Il traduttore interpreta «el Cisne de Bilibilis» come un mero riferimento all'animale, alterando quindi il senso del testo, dopodiché, perseverando nell'errore, finisce per stravolgere del tutto il testo originale:

Deste suerte no paraba de sembrar envidia [la Corneja], y más en pequeños corazones, que de todo se llenan fácilmente. Es la Envidia pegajosa, siempre halla de qué asir, hasta de lo imaginado (D, p. 262)	<i>Cantò il Cigno molto tempo su l'istesso tono, perché quelli che a lui somiglianti si compiacciono più a tacersi non saprebbero finire, quando una volta hanno rotto il silenzio. Il Cigno, dunque, riuscì in eccitare l'Invidia nello spirito de' suoi compagni e ancor maggiormente ne' più deboli, che tutto ferisce facilmente, stante che l'Invidia trova sempre a che appigliarsi, per farlo sua preda o in un modo o nell'altro</i> (UU, 1725, p. 89).
---	---

A questa distorsione del contenuto segue una nuova digressione morale sull'invidia, assente nell'opera:

Il male, il bene, il falso, il vero, il chimerico, il reale, ella affer-
ra tutto ugualmente; cioè, il cattivo per rallegrarsene e render-
lo peggiore, il buono per avvelenarlo e per nodrirne il suo fiele.
Bizzarra passione, che fa dell'altrui felicità e suo nodrimento e
supplizio tutto assieme! (UU, 1725, p. 89).

Dagli esempi addotti si evince come, di fronte alle innegabili difficoltà poste dalla lingua concisa e sentenziosa di Baltasar Gracián, i primi traduttori del *Discreto* abbiano adottato approcci e soluzioni spesso differenti. L'autore della traduzione del 1704, malgrado un certo impegno nel mantenere l'essenzialità del linguaggio del gesuita, con il suo uso di periodi brevi e di un lessico fortemente connotato, tende spesso a rielaborare il testo per renderlo più naturale in italiano, non senza incorrere in errori anche grossolani. Nella versione del 1709, che pure non è scevra da errori, si nota un maggiore sforzo da parte del traduttore nel rimanere aderente alla *brevitas* tipica di Gracián, tanto da risultare spesso troppo assoggettato alla sintassi originale, con soluzioni traduttive che suonano forzate in italiano. Infine, la traduzione del 1725, che si basa su una versione francese precedente, rappresenta una riscrittura molto più libera dell'opera. Il traduttore francese aveva già compiuto una mediazione culturale che in molti casi aveva prodotto uno stravolgimento del testo spagnolo, completamente riscritto, al punto che risulta difficile riconoscere, in filigrana, dietro la traduzione, la trama sintattica originale.

Conclusioni

L'apologo «Hombre de ostentación», che, come abbiamo visto, affonda le sue radici in una favola mitologica moralizzata nel Medioevo e poi divulgata in proverbi ed emblemi, è una riflessione filosofica e sociale sull'equilibrio tra l'apparenza e la sostanza, tra l'autoaffermazione e la discrezione. Gracián, attraverso il suo stile laconico, aforistico e allegorico, offre una lezione morale che, pur contestando la vanità eccessiva, riconosce un ruolo all'ostentazione nel mondo sociale, ma solo se temperata da intelligenza e *discreción*: la capacità di 'gestire' il proprio valore esteriore diventa un'arte che richiede saggezza e prudenza.

La conclusione dell'apologo, con la soluzione proposta dal personaggio della volpe, che si innesta in una tradizione letteraria molto presente nella produzione dei Secoli d'Oro, mette in luce la necessità di ostentare opportunamente e con moderazione. In una società, come quella spagnola barocca, che troppo spesso valorizza l'apparenza, sono l'intelligenza e la saggezza le chiavi per navigare le relazioni sociali evitando che l'ostentazione generi invidia o disprezzo.

In quanto alle prime traduzioni italiane dell'apologo, gli ostacoli linguistici imposti dallo stile aforistico di Gracián e l'impossibilità

di replicarne pienamente la forza e l'incisività delle scelte linguistiche pregiudicano, seppur in gradi diversi, la resa complessiva dell'apologo sul pavone. Ciononostante, al di là delle inevitabili imprecisioni, delle piccole o grandi omissioni, delle aggiunte e delle digressioni, tutte le versioni prese in esame sembrano concordare almeno negli obiettivi e nella lezione morale che l'ingegnoso apologo di Gracián intende trasmettere.

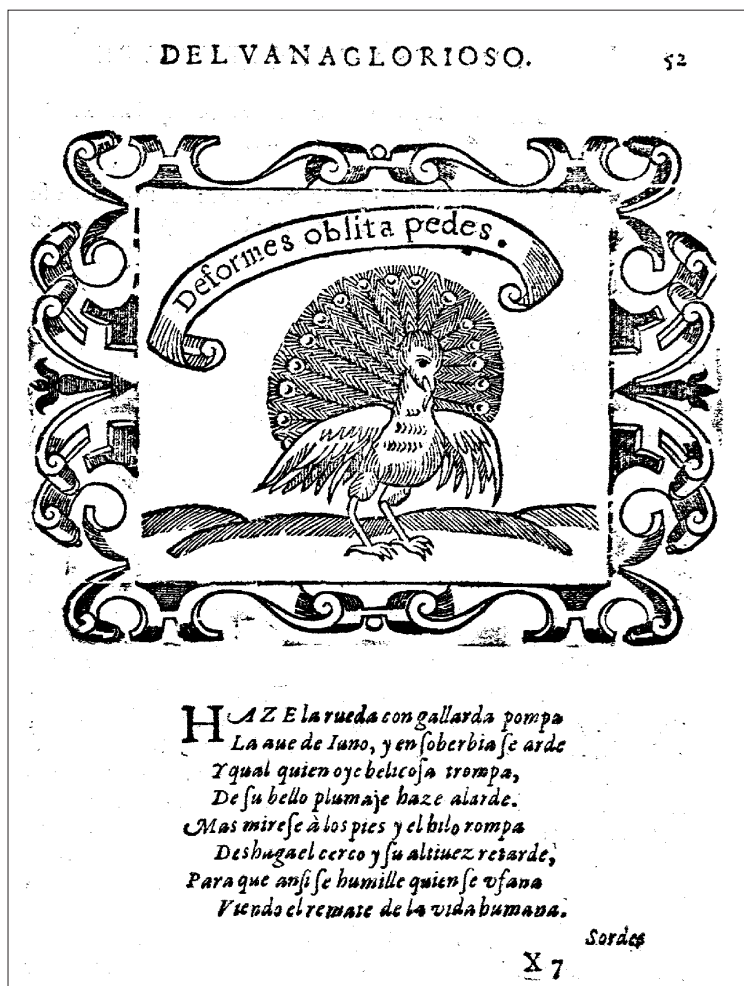


Figura 1.

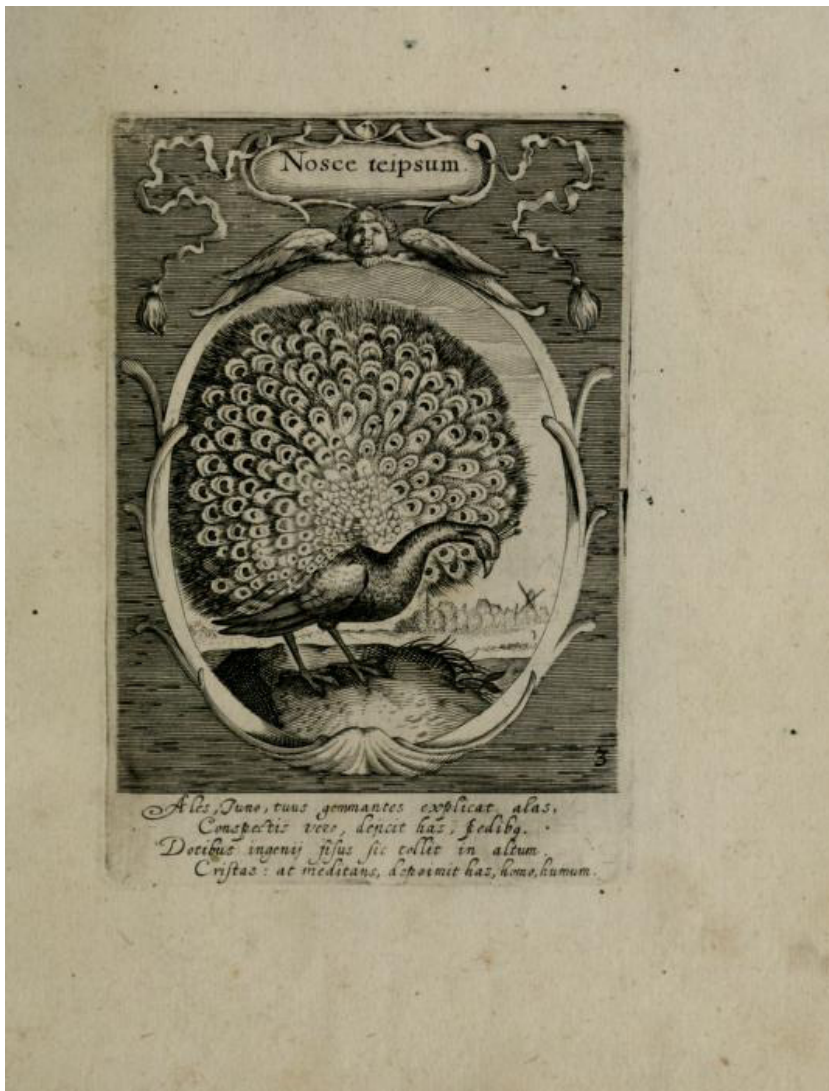


Figura 2.



PIERO TOFFANO
Università degli studi di Urbino "Carlo Bo"

COMPARAZIONI TRA AMBITO MORALE E AMBITO FISICO NELLE *MAXIMES* DI LA ROCHEFOUCAULD

Riassunto

Il lavoro ha per oggetto le comparazioni tra ambito morale e ambito fisico nelle *Maximes* di La Rochefoucauld. Partendo dai casi più semplici, sono esaminate le metafore *in praesentia* in cui un metaforizzato di ambito morale si accompagna ad un metaforizzante di ambito fisico, talvolta con effetti di personificazione. Si passa quindi alle vere e proprie comparazioni (rette da *comme* o simili). Molte di queste comparazioni tendono ad annullare la potenziale antonimia tra morale e fisico, assimilando i due termini, con effetto spesso demistificante, oppure la comparazione fisica conferma, verifica l'osservazione morale: la psicologia si specchia, per così dire, nei fatti naturali. Più precisamente, in alcune massime il rapporto tra morale e fisico assume la forma del rapporto tra *esprit* (o *âme*) e *corps*, suggerendo una analogia o un'implicazione tra i due termini. Nelle *Maximes* ambito morale e ambito fisico non sono opposti, ma anzi sono presentati come solidali; si suggerisce inoltre una specie di priorità o supremazia del fisico sul morale, accreditando l'ipotesi di una presenza di una sorta di materialismo nel pensiero di La Rochefoucauld. In conclusione sono esaminate massime che hanno per oggetto non rapporti tra morale e fisico, ma rapporti intrapsichici tra sentimenti alti assiologicamente e sentimenti che appartengono al fondo dell'anima, gusti, umori, pulsioni non volontarie e non controllate. Queste risultano sempre valorizzate nei confronti dei sentimenti di superficie e di facciata, e considerate quanto di più vero e autentico c'è in noi, caratterizzando come avventizio, esteriore e falso quanto proviene dallo sforzo intellettuale volontario, che viene a risultare in definitiva una copertura, un autoinganno di natura apologetica, se non una vera e propria menzogna.

Parole chiave: La Rochefoucauld, *Maximes*, morale e fisico, materialismo

Abstract

This work compares the moral and physical spheres in La Rochefoucauld's *Maximes*. Starting with the simplest cases, it examines metaphors *in praesentia* in which a metaphorised moral sphere is accompanied by a metaphorising physical sphere, sometimes with personification effects. It then moves on to actual comparisons (governed by *comme* or similar). Many of these comparisons tend to cancel out the potential antonymy between moral and physical, assimilating the two terms, often with a demystifying effect, or the physical comparison confirms and verifies the moral observation: psychology is reflected, so to speak, in natural facts. More precisely, in some maxims, the relationship between moral and physical takes the form of the relationship between *esprit* (or *âme*) and *corps*, suggesting an analogy or implication between the two terms. In the *Maximes*, the moral and physical spheres are not opposed, but rather presented as interdependent; moreover, a kind of priority or supremacy of the physical over the moral is suggested, lending credence to the hypothesis of a sort of materialism in La Rochefoucauld's thought. In con-

clusion, maxims are examined that do not deal with the relationship between the moral and the physical, but rather with intrapsychic relationships between feelings that are axiologically elevated and feelings that belong to the depths of the soul, tastes, moods, and involuntary and uncontrolled impulses. These are always valued over superficial and outward feelings, and considered to be the truest and most authentic part of ourselves, characterising as adventitious, external and false anything that comes from voluntary intellectual effort, which ultimately turns out to be a cover, a self-deception of an apologetic nature, if not an outright lie.

Keywords: La Rochefoucauld, *Maximes*, moral and physical, materialism

Ormai molti anni fa ho scritto un libro¹ in cui cercavo di mostrare come nelle *Maximes* di La Rochefoucauld un particolare tipo di antitesi (esemplarmente, quella della massima-epigrafe: «Nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés», con la sua paradossale equiparazione dei contrari *vertus-vices*) possa essere considerato una forma privilegiata della scrittura aforistica di La Rochefoucauld, come conferma la sua frequenza stessa (circa il 70% delle massime contiene una o più antitesi). Questa forma quasi archetipica subisce nelle *Maximes* una serie di variazioni e di trasformazioni, che avevo cercato di elencare (virtù che sono vizi, vizi che hanno effetti virtuosi, passioni che hanno effetti contraddittori, o un effetto contrario a quello atteso, che si originano da cause contraddittorie, massime con due o più coppie di antitesi, opposizioni di termini non antonimi, tautologie con effetto paradossale...). Al termine di quell'analisi le antitesi paradossali o ossimoriche mi apparivano non il solo, ma certamente uno dei principali procedimenti con cui La Rochefoucauld conferisce un taglio aforistico al suo pensiero.

Pur rimanendo ancora oggi convinto della validità di quella tesi, vorrei adesso provare a correggerne l'unilateralità (il suo appuntarsi esclusivamente ai termini morali-psicologici e alla logica del discorso di La Rochefoucauld: «paradosso etico e scandalo logico», come scrivevo allora²) esaminando un altro procedimento presente nelle *Maximes*, convinto che esso possa anche gettare maggior luce sull'uso delle anti-

¹ P. Toffano, *La figura dell'antitesi nelle massime di La Rochefoucauld*, Fasano, Schena, 1989.

² È il titolo del capitolo II. Trovavo una giustificazione a tale unilateralità nell'affermazione di Sartre, secondo la quale «l'image de l'homme classique est purement psychologique»: J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1976 (1948), p. 118.

tesi paradossali (alle quali talvolta si accompagna e talvolta è indipendente da esse). Intendo parlare delle comparazioni (in senso ampio) tra l'ambito morale e l'ambito fisico³ (anche questi in senso ampio). Procedimento certo usatissimo in ogni letteratura e in ogni tempo, e all'epoca di La Rochefoucauld probabilmente molto impiegato in sermoni e nel perimetro dell'omiletica. Resta interessante vedere la sua funzione nelle *Maximes*.

Prima però vorrei partire da un esempio che ci mostri che cosa *non* c'è nelle *Maximes*, da una sorta di esempio *a contrario*. Scrive La Bruyère nei *Caractères* (sezione *Du mérite personnel*, 17):

Certains hommes, contents d'eux-mêmes, de quelque action ou de quelque ouvrage qui ne leur a pas mal réussi, et ayant ouï dire que la modestie sied bien aux grands hommes, osent être modestes, contrefont les simples et les naturels : semblables à ces gens d'une taille médiocre qui se baissent aux portes, de peur de se heurter⁴.

Qui la comparazione («semblables à...») di un atteggiamento morale, la modestia affettata, con un gesto fisico, il chinarsi passando una porta, ha il potere di evocare ai nostri occhi una scenetta minima, e irresistibilmente comica. Crea, come spesso avviene nei *Caractères*, un tipo, e lo mette in scena. Questo fa sì che un personaggio per esempio come Ménalque, il distratto, assomigli tantissimo nelle sue disavventure a Mister Magoo, e a molti altri protagonisti delle comiche del film muto. Nelle *Maximes* invece La Rochefoucauld non crea mai dei tipi, ma usa soltanto categorie, anche quando paragona il morale al fisico. Gli oratori, i tiranni, gli adulatori che incontreremo tra poco non hanno nulla che li caratterizzi personalmente; non sono, appunto, tipi, ma semplici categorie umane. Le massime, a differenza dei caratteri, generalizzano.

³ Segnalo che Lanson indica tale procedimento come una delle «regole» («recettes») per la composizione delle massime: «Prenez deux objets, l'un dans le monde moral, l'autre dans le monde physique, et associez-les»: G. Lanson, *L'Art de la prose*, Paris, Librairie des Annales, 1909, p. 135.

⁴ J. de La Bruyère, *Les Caractères*, Paris, Garnier, 1962, p. 101.

Torniamo dunque a La Rochefoucauld e partiamo dal caso più semplice e forse più banale di comparazione tra morale e fisico: le metafore *in praesentia* in cui un metaforizzato di ambito morale si accompagna ad un metaforizzante di ambito fisico.

La flatterie est une fausse monnaie... (158)⁵

La sévérité des femmes est un ajustement et un fard... (204)

La jeunesse est une ivresse... (271)

La plupart des honnêtes femmes sont des trésors cachés... (368)⁶

Queste metafore si moltiplicano, assieme alle comparazioni, nella lunga massima soppressa sull'amor proprio, confermando la fama di barocchismo di questa massima: «ses raffinements [passent] ceux de la chimie», «la profondeur», «les ténèbres de ses abîmes», «mille insensibles tours et retours», «cette nuit qui le couvre», «cette obscurité épaisse», «la mer en est une image sensible» (1 s). Talvolta la metafora ha l'effetto di personificare il termine metaforizzato:

L'intérêt parle toutes sortes de langues, et joue toutes sortes de personnages... (39)

Les passions sont les seuls orateurs... (8)

La vieillesse est un tyran... (461)

L'amour-propre est le plus grand de tous les flatteurs. (2)

Osserviamo fin qui il desiderio di rendere più concreto, più evidente, più sensibile l'oggetto della propria riflessione, e niente di più. Teniamo comunque presente questo desiderio di concretezza, se non altro per mettere in dubbio la scarsezza di sostantivi concreti nelle *Maximes*, l'astrattezza del loro lessico, rilevate da qualche studioso⁷.

⁵ I numeri e le citazioni si riferiscono all'edizione delle massime di Jacques Truchet: F. de la Rochefoucauld, *Maximes*, Paris, Garnier, 1967. Indico con s le massime sopprese, con p le massime postume.

⁶ *In cauda venenum*: «...qui ne sont en sûreté que parce qu'on ne les cherche pas»; si tratta di una *métaphore filée*. Eccone un'altra: «Quelque découverte que l'on ait faite dans le pays de l'amour-propre, il y reste bien des terres inconnues» (3); e un'altra ancora: «...la paresse [...] c'est la rémora qui a la force d'arrêter les plus grands vaisseaux, c'est une bonace...» (54 s).

⁷ Vedi, per esempio, C. Rosso, *La Rochefoucauld: lo schermo, la lente, l'ipotesi*, in Id., *Il serpente e la sirena*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1972, p. 36, e M. F. Zeller, *New Aspects of Style in the Maxims of La Rochefoucauld*, Washington, The Catholic University of America Press, 1954, p. 92.

Passiamo alle vere e proprie comparazioni (rette da *comme*) tra ambito morale e ambito fisico.

Il est de la reconnaissance comme de la bonne foi des marchands : elle entretient le commerce... (223)

Les vertus se perdent dans l'intérêt, comme les fleuves se perdent dans la mer. (171)

L'accent du pays où l'on est né demeure dans l'esprit et dans le cœur, comme dans le langage. (342)

La plupart des hommes ont comme les plantes des propriétés cachées, que le hasard fait découvrir. (344)

Il faut gouverner la fortune comme la santé... (392)

La modération est comme la sobriété : on voudrait bien manger davantage, mais on craint de se faire mal. (4 s)

...les richesses [...] nourrissent et accroissent les vices, comme le bois entretient et augmente le feu... (3 p)

Les vices entrent dans la composition des vertus comme les poisons entrent dans la composition des remèdes... (182)

Mi sembra che in queste massime l'assimilazione del morale al fisico abbia una forza maggiore che nel caso delle metafore: mi sembra che l'autore suggerisca che essa esista *in re*, non solo nella sua inventiva. L'analogia acquista un valore conoscitivo, spesso demistificante (per esempio nelle massime 223, 4s, 171); la similitudine fisica getta luce sull'osservazione morale, in qualche modo la verifica. Questo diventa particolarmente chiaro quando sono il paradosso etico e lo scandalo logico ad essere confrontati con fenomeni fisici:

L'absence diminue les médiocres passions, et augmente les grandes, comme le vent éteint les bougies et allume le feu. (276)

Il paradosso costituito dal fatto che l'assenza possa avere sulle passioni effetti opposti è quasi giustificato e provato dall'analogia con gli effetti opposti del vento.

Una sorta di equivalenza o di interrelazione reciproca tra morale e fisico suggeriscono anche le seguenti massime, dove la psicologia umana si specchia, per così dire, nei fatti naturali:

La durée de nos passions ne dépend pas plus de nous que la durée de notre vie. (5)

L'amour aussi bien que le feu ne peut subsister sans un mouvement continuel... (75)

Le mérite des hommes a ses saisons aussi bien que les fruits. (291)

Notre sagesse n'est pas moins à la merci de la fortune que nos biens. (323)

[I rimedi contro la paura della morte] font pour nous assurer ce qu'une simple haie fait souvent à la guerre... (504)

La plus juste comparaison qu'on puisse faire de l'amour, c'est celle de la fièvre... (59 s)

Dieu a mis des talents différents dans l'homme comme il a planté de différents arbres dans la nature... (9 p)

In altre massime il rapporto tra morale e fisico si precisa e si specifica come rapporto tra *esprit* (o *âme*) e *corps*, rapporto all'interno del quale l'abituale opposizione tra questi due termini è annullata e si rivela una (paradossale) analogia, se non una vera e propria coincidenza⁸.

Les défauts de l'esprit augmentent en vieillissant comme ceux du visage. (112)

Il y a des folies qui se prennent comme les maladies contagieuses. (300)

Il n'y a guère de personnes qui dans le premier penchant de l'âge ne fassent connaître par où leur corps et leur esprit doivent défaillir. (222)

Les défauts de l'âme sont comme les blessures du corps... (194)

...dans les maladies de l'âme, comme dans celles du corps... (193)

La santé de l'âme [...] celle du corps... (188)

La force et la faiblesse de l'esprit sont mal nommées ; elles ne sont en effet que la bonne ou la mauvaise disposition des organes du corps. (44)⁹

Come si vede già nell'ultima massima citata, ancora un passo e questa analogia diventa un vero e proprio influsso del fisico sul morale, una preminenza e anteriorità del fisico, in un certo modo una visione materiali-

⁸ E infatti nel mio libro sulle antitesi paradossali nelle *Maximes* un paragrafo toccava questo argomento: vedi P. Toffano, *op. cit.*, cap. II, par. 1.1.7.

⁹ Alcune di queste massime hanno la forma, osservata da Lanson, *op. cit.*, p. 135, della proporzione matematica: «La bonne grâce est au corps ce que le bon sens est à l'esprit» (67); «La sagesse est à l'âme ce que la santé est pour le corps» (42 p); vedi anche le massime 21, 274, 401, 13 s.

stica, nella quale Antoine Adam trova echi della spiegazione naturalistica, corporea delle passioni di un Descartes e di un Cureau de la Chambre¹⁰.

Toutes les passions ne sont autre chose que les divers degrés de la chaleur, et de la froideur, du sang. (2 s)

Les humeurs du corps ont un cours ordinaire et réglé, qui meut et qui tourne imperceptiblement notre volonté... (297)

Le calme ou l'agitation de notre humeur ne dépend pas tant de ce qui nous arrive de plus considérable dans la vie, que d'un arrangement commode ou désagréable de petites choses qui arrivent tous les jours. (488)

Mi sembra emerga con evidenza alla fine di questo inventario come, analogamente a quanto accade nelle massime con antitesi, una relazione se non di vera e propria antonimia, almeno di possibile opposizione, come quella tra morale e fisico, sia da La Rochefoucauld trattata, con diverse gradazioni, come analogia, solidarietà e reciproca implicazione, e finalmente come equivalenza e rapporto di causa-effetto; nel mio libro di molti anni fa mi limitavo ad osservare questo; credo sia possibile ora precisare come queste massime suggeriscano una sorta di priorità del fisico sul morale, un'antioriorità che è anche una sorta di supremazia, garanzia di maggior valore e validità e verità.

Vorrei concludere con un ulteriore gruppo di massime, non riconducibili al rapporto morale-fisico, poiché hanno per oggetto rapporti intrapsichici, ma che credo possano concorrere a meglio determinare certe caratteristiche dell'antropologia di La Rochefoucauld emerse finora.

Ces grandes et éclatantes actions qui éblouissent les yeux sont représentées par les politiques comme les effets des grands desseins, au lieu que ce sont d'ordinaire les effets des humeurs et des passions... (7)

Notre amour-propre souffre plus impatiemment la condamnation de nos goûts que de nos opinions. (13)

On renonce plus aisément à son intérêt qu'à son goût. (390)

¹⁰ Vedi A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Domat, 1948, p. 106. Vedi anche R. Mercier, *L'esprit et le cœur. Aux origines d'un débat psychologique et littéraire*, in «Travaux de linguistique et de littérature», XIII, 2, 1975, p. 342: «La Rochefoucauld [...] suppose même une action du physique sur le moral...».

L'attachement ou l'indifférence que les philosophes avaient pour la vie n'était qu'un goût de leur amour-propre, dont on ne doit non plus disputer que du goût de la langue ou du choix des couleurs. (46)
 Il y a plus de défauts dans l'humeur que dans l'esprit. (290)
 S'il y a un amour pur et exempt du mélange de nos autres passions, c'est celui qui est caché au fond du cœur, et que nous ignorons nous-mêmes. (69)

Passioni, gusti, umori, sentimenti nascosti: alludendo tutte più o meno a quella tematica del «fond du cœur» studiata da Benedetta Papasogli¹¹, queste massime operano una distinzione tra sentimenti per così dire 'alti' (sia topologicamente che gerarchicamente) e sentimenti più profondi (ma anche meno elevati in senso assiologico, più basilari e irriflessi), i primi di facciata e i secondi più nascosti, ma che sono la vera causa delle nostre azioni e la vera radice della nostra vita affettiva; tanto più invincibili quanto più profondi e nascosti. Al rapporto tra *esprit* e *corps* si sostituisce ora il rapporto tra *esprit* e *cœur*.

L'esprit est toujours la dupe du cœur. (102)
 Chacun dit du bien de son cœur, et personne n'en ose dire de son esprit. (98)
 L'esprit ne saurait jouer longtemps le personnage du cœur. (108)
 Tous ceux qui connaissent leur esprit ne connaissent pas leur cœur. (103)

Come il corpo e la materia riflettono, accompagnano e guidano l'attività psichica, c'è nel nostro animo qualcosa che si radica nel profondo e sfida la conoscenza, ed è ciò che è più vero e autentico in noi, e c'è qualcosa di avventizio, di esteriore, e finalmente di falso, che è senza potere nei confronti di ciò che sta nel profondo.

Ecco perché La Rochefoucauld si può infine rivelare (e non è forse questo il minore dei suoi paradossi) un partigiano della natura e della spontaneità contro l'arte e l'affettazione:

Il arrive souvent que des choses se présentent plus achevées à notre esprit qu'il ne les pourrait faire avec beaucoup d'art. (101)

¹¹ Vedi B. Papasogli, *Il "fondo del cuore". Figure dello spazio interiore nel Seicento francese*, Pisa, Goliardica, 1991.

...tout ce qui est contrefait déplaît avec les mêmes choses qui charment lorsqu'elles sont naturelles. (43 s)

On n'est jamais si ridicule par les qualités que l'on a que par celles que l'on affecte d'avoir. (134)

Nous gagnerions plus de nous laisser voir tels que nous sommes, que d'essayer de paraître ce que nous ne sommes pas. (457)



BENEDETTA PAPASOGLI
Università LUMSA

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

Riassunto

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

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

Abstract

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

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

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

In una prima versione del fr. 197¹, invece che «pour jamais» Pascal aveva scritto «pour l'éternité», forzando ancora di più il contrasto tra l'effimero dello spettacolo e l'irreversibilità del baratro che non ha con esso comune misura. «Éternité» conferiva una densità quasi teologica alla perpetuità della situazione tragica, o viceversa, ambigualmente, con un sospetto di nichilismo, l'eternità stessa veniva ad assomigliare al nulla che è una rappresentazione teatrale quando è finita. Pascal ha dunque optato per una locuzione avverbiale di tempo, «per sempre», tempo insieme esterno ed interno alla tragedia se non altro perché come sua condizione, come suo limite, la fonda. Rimane tutta la problematicità di un ultimo atto brutale e inatteso che la forma potentemente ellittica del frammento carica di interrogativi irrisolti.

Di quale tragedia si tratta? «Comédie» ha naturalmente il doppio significato di spettacolo comico e tragico, e non è affatto escluso che qui si tratti dell'uno e dell'altro, visto che «Rien n'est simple de ce qui s'offre à l'âme [...]». De là vient qu'on pleure et qu'on rit d'une même chose» (fr. 87) e visto che l'intreccio del comico e del tragico è una delle grandezze dell'opera di Pascal. Del resto secondo la ricostruzione di Pol Ernst² il frammento di cui parliamo era contiguo al frammento su Scaramouche nei fogli ancora indivisi dell'avantesto delle *Pensées*. Ma c'è una suprema serietà che nasce dal contesto dei frammenti della liassa *Commencement* in cui il fr. 197 ha preso posto come penultimo: tutti frammenti predisposti per un ipotetico inizio dell'opera apologetica, col compito di afferrare il lettore, percotendolo, *images agentes* di una memoria della condizione umana nei cui confronti i destinatari dell'opera sembrano soffrire di amnesia. Prima del «dernier acte sanglant», il «cachot»: «Un homme dans un cachot [...]» (fr. 195), subito dopo, a chiudere la liassa, si materializza il precipizio: «Nous courons sans souci dans le précipice après que nous avons mis quelque chose devant nous pour nous empêcher de le voir» (fr. 198). Poco prima, quella «cosa» a schermo del precipizio, spaventosamente tenue, era nientemeno che la vita («Entre nous et l'enfer ou le ciel il n'y a que la vie entre-deux, qui est la chose du monde la plus fragile»,

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

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

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

È l'occasione di cogliere una inflessione che la forma breve e il frammento assumono quando sono chiamati appunto a dire, usiamo termini anacronistici, un sentimento tragico dell'esistenza. Il frammento pascaliano, che ha carattere di semenza, «grano di polline»³ più che di rottame e rovina («semences»⁴ è espressione usata dai primi editori di Pascal, quelli che si sono trovati di fronte alla massa di «pensées détachées»⁵; da parte sua, Jean Mesnard è giunto a stabilire attraverso analisi e confronti che in Pascal la forma più breve di un pensiero, vedi «Le nez de Cléopâtre»⁶, è sempre la prima rispetto alle ulteriori elaborazioni, annuncia in queste formulazioni il carattere dell'apofrasi, quale si è progressivamente distinto dalla massima o dalla sentenza: «fragment cohérent» (Schlegel), «sentence renfermant un grand sens en peu de mot» (Littre), matrimonio sorprendente dell'enunciazione formulare e del pensiero soggettivo⁷. Oltre alla scelta dello *style coupé* colpisce l'estrema densità figurale, che con un po' di audacia si potrebbe estendere anche alla *dispositio* dei frammenti e al loro rapporto col titolo stesso della liassa, sempre ricordando la strana funzione di queste filze di pensieri nel processo di costruzione dell'opera. Chissà se il «commencement» avrebbe puntato sulla prigione, o sul «dernier acte», o sul precipizio: tutti questi inizi virtuali prendono posto nello spazio invece che nella temporalità di un'argomentazione, tutti possibili, tutti presenti, tutti autosufficienti, e al tempo stesso conoscono tra loro un legame e una

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

⁴ Approbation de G. de Choyseuil, édition de Port-Royal (1670).

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

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

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

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

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

*

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

⁸ Nella introduzione a Pascal, *Pensées*, Paris, Classiques Garnier, 1991, p. 77.

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

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

alla tradizione di Port-Royal¹¹. Tuttavia Pascal non usa mai la metafora del *theatrum mundi*, lui che pure fa suo l'altro *topos* calderoniano «la vita è sogno» («...la vie est un songe, un peu moins inconstant», fr. 653), se non attribuendola ad Epitteto nell'*Entretien avec M. de Sacy*:

Souvenez-vous, dit-il ailleurs [Epitteto], que vous êtes ici comme un acteur, et que vous jouez le personnage d'une comédie, tel qu'il plaît au maître de vous le donner. S'il vous le donne court, jouez-le court ; s'il vous le donne long, jouez-le long ; [...]. C'est votre fait de jouer bien le personnage qui vous est donné ; mais de le choisir, c'est le fait d'un autre¹².

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

Per un'altra influenza, certamente più vicina, Pascal raccoglie dall'immaginario del *theatrum mundi* essenzialmente l'idea di un rapporto dell'uomo alla morte¹⁵. Nell'*Entretien avec M. de Sacy* egli rinvia *dos à dos* Epitteto e Montaigne, ma è ben noto quanto gli *Essais* siano stati suo *livre de chevet* e quanto il dialogo con Montaigne sia costitutivo del pensiero di Pascal. Proprio il fr. 197 fa eco a un passo degli *Essais*,

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

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

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

¹⁴ B. Pascal, *Pensées opuscules et lettres*, cit., p. 726.

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

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

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

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

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

¹⁷ *Les Caractères*, «De la Cour», 99 (5).

finisce col contrapporre nella *remarque* di La Bruyère la propria concezione di caratteri morali e dinamiche sociali sostanzialmente immobili, in cui non è in gioco alcun destino; alla morte cruda (sangue e terra) che, come il sole, non si può guardar fisso¹⁸, la morte per sottrazione, morte dolce (sparire, svanire) che viene a piccoli passi veloci – le piccole frasi paratattiche – e nemmeno si fa vedere. Sembra così consumata la transizione, di cui ha tanto scritto Louis Van Delft, dal tema di un teatro totale al disincanto dello sguardo «moraliste», secolarizzato, sullo spettacolo del vivere sociale¹⁹. È ben vero che proprio Van Delft in saggi ormai classici, esplorando la possibilità di un approccio tematico al genere della moralistica (quando altri privilegiavano dei criteri formali), aveva individuato nel *theatrum mundi*, oltre che il suo scenario profondo, una delle sue problematiche fondatrici: ma la distanza percorsa dallo studioso nell'arco della sua opera può misurarsi a partire dal rilievo dato al teatro come tema e metafora in *Le Moraliste classique*²⁰, il libro che cercava una definizione del moralista, fino al capovolgimento operato col titolo stesso del volume del 2005 *Les spectateurs de la vie* (ancora una volta una citazione di Montaigne); l'attenzione passava dall'oggetto del discorso moralista alla postura del soggetto, alla modalità dello sguardo, che ha in sé il potere di trasformare tutto in spettacolo – «al balcone», come Sainte-Beuve scriveva di La Bruyère²¹ – decentrando illimitatamente la «comédie à cent actes divers / Dont la scène est l'univers»²².

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

¹⁸ Cfr. La Rochefoucauld, max. 26.

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

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

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

²² La Fontaine, *Fables*, V, 1, *Le Bûcheron et Mercure*.

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

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

*

Laurence Plazenet in un articolo dedicato a *Pascal dramaturge ?* liquida il fr. 197²⁴ leggendo in esso l'ovvio invece della sorpresa, l'antico *topos* invece del suo trattamento nuovo. E in effetti, tutto il suo saggio va in un'altra direzione: in attesa che esploda a Port-Royal la *querelle* sulla moralità del teatro, Pascal stesso può mostrarsi impregnato di una cultura teatrale che piega il dialogo filosofico – fondamento presunto delle parti dialogiche delle *Provinciales*, della natura dialogica di molti frammenti delle *Pensées* – verso movenze di commedia cui sarà sensibile un uomo di teatro, il giovane Racine²⁵. E da questa rilettura di una dimensione scenica e drammaturgica nella scrittura di Pascal²⁶, la studiosa deriva una considerazione che contraddice le tendenze della ricezione pascaliana dal Romanticismo al XX secolo: il Pascal tragico, l'«effrayant génie», visto nelle dinamiche della sua scrittura è assai più un Pascal comico, che usa con ogni duttilità l'arma dell'ironia, e che dalle dinamiche teatrali ha imparato soprattutto la leggerezza.

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

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

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

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

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

²⁷ Si può consultare lo stato del frammento nelle diverse edizioni, compresa l'edizione di Port-Royal, nel portale www.penseesdepascal.fr, creato da D. Descotes e G. Proust.

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

Nelle sue brevissime parabole della condizione umana Pascal ama tagliare il legame col referente, col figurato, che i suoi primi editori tendono a ripristinare. Tutti sanno che il famoso frammento su «un nombre d'hommes dans les chaînes» (fr. 686), in attesa del proprio turno per l'esecuzione capitale, *non* terminava nel manoscritto di Pascal con la *legenda* chiarificatrice «C'est l'image de la condition des hommes», aggiunta nell'edizione di Port-Royal²⁹ (e senza la quale, notiamolo, tutto un pezzo di letteratura del Novecento, a partire dal romanzo eponimo di Malraux, sarebbe venuto meno). Così nel fr. 197 l'assenza del *toujours* equivale a un taglio, non solo col referente (la condizione umana) ma anche con la tradizione che ha identificato il mondo ad un teatro e la vita ad una *pièce*, scritta da un Autore che ne conduce sapientemente le fila e giudica il modo in cui l'attore ha recitato la propria parte. Il tempo di un frammento, Dio insieme con l'uomo esce di scena: un *topos* millenario chiede di essere totalmente ripensato. Il frammento esprime tutta la sua energia nel contrasto fra una retorica dell'evidenza, che mette sotto gli occhi l'atto concreto di un invisibile «fossoyeur», e la natura solo implicita del referente, al culmine di un accurato lavoro di omissione e cancellazione.

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

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

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

perché non piace. Inattesa stilisticamente la creaturalità del gesto del «fossoyeur» (tutto fuorché un personaggio tragico), che induce a vedere la morte dal punto di vista della sepoltura, ignota al teatro francese del Seicento (sappiamo quanto siano lontani Shakespeare e l'*Amleto*; sappiamo, d'altra parte, quanto il mistero della sepoltura conti per la spiritualità di Pascal³¹). Raffinato il gioco fra una metonimia, «tête» (per uomo; al tempo stesso una sineddoche, per corpo) e una metalessi («on jette enfin de la terre» per alludere alla sepoltura) e soprattutto inattesa l'allitterazione fra «terre» e «tête» che umilia, con la menzione dell'elemento materiale più basso, ciò che figura nell'uomo la dignità del pensiero, ossia quanto egli ha di più alto. È anzitutto con le caratteristiche generiche della tragedia – soggetto illustre, stile elevato – che il frammento stride e si pone in contrapposizione.

Aggiungiamo che il *dénouement* di una tragedia non è necessariamente funesto, spesso non lo è nel teatro di Corneille che è quello con cui Pascal sembra confrontarsi di più. E anche negli scioglimenti funesti, per il fatto stesso di ristabilire un ordine, ogni *dénouement* ha qualcosa di «heureux», tant'è vero che si è potuto parlare di un «lieto fine della *Phèdre*»³² (solo nel Novecento conosceremo il tragico come espressione dell'assurdo, autenticamente inconsolabile). Il concetto di catarsi ha vita difficile nel Seicento francese, specie nel raggio di influenza di Port-Royal ove, agostinianamente, non si concede al teatro la capacità di purgare le passioni che ha suscitato³³, ma i difensori della moralità del teatro avranno buon gioco a sottolineare l'intrinseca esemplarità della tragedia e la sua virtualità pedagogica. Inatteso, infine, un «dernier acte» cui non segua quel tributo di lacrime che costituiva, ci viene detto, il più intimo piacere dello spettacolo tragico.

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

³¹ Cfr. il bellissimo fr. 467 sulla sepoltura di Cristo.

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

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

di modello, messa a punto da Louis Marin in un saggio fondatore³⁴ e poi da Laurent Thirouin³⁵, risulta straordinariamente operativa nella lettura delle *Pensées*: Pascal è alla ricerca di modelli più che di metafore, s'interessa a strutture e regole di funzionamento e per questa via si può parlare di una sua drammaturgia implicita, di cui tuttavia il fr. 197 finisce con l'essere la negazione. L'interessante e complesso fr. 637, non classificato, appartenente ai dossier di *Pensées mêlées*, mette a frutto effettivamente il modello della «comédie» per la comprensione di aspetti fondamentali della umana esperienza:

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

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

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

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

sta prospettiva tutta la filosofia di Pascal³⁶ – che ha appunto nel modello della «comédie» la sua ultima e riassuntiva illustrazione.

Questo modello si regge sulla tensione dei contrari, che produce una sorta di equilibrio e rifugge dagli estremi: sappiamo fin troppo, da altri frammenti³⁷, come il «milieu» sia la precaria dimora dell'umano, senza essere per l'uomo né un fine né un centro. La «comédie», o piuttosto la tragedia, urto di passioni sotto gli occhi di spettatori, è come un laboratorio nel quale far durare una sospensione che non sopporta le soluzioni brutali, così come non è compatibile con la virtù tranquilla e la contentezza. Pascal dialoga segretamente con il teatro di Corneille, e le «sévérités âpres» rinviano forse a quel personaggio di Horace che in un altro frammento egli definisce «inhumain» (fr. 448). Ma il suo vero interlocutore potrebbe essere qui l'abbé d'Aubignac, il quale in un brano della *Pratique du théâtre* rende al meglio gli effetti drammaturgici di quel principio d'inquietudine che Pascal ha introdotto in filosofia e che governa la rappresentazione dell'umano nelle *Pensées*:

[...] le théâtre étant le lieu des actions, il faut que tout y soit dans l'agitation, soit par les événements qui de moment à autre se contredisent et s'embarrassent ; soit par des passions violentes qui de tous côtés naissent du choc, et du milieu des incidents, comme les éclairs et le tonnerre du combat, et du sein des nuées les plus obscures : en sorte que personne ne vient presque sur la scène qui n'ait l'esprit inquiété, dont les affaires ne soient traversées, et qu'on ne voie dans la nécessité de travailler, ou de souffrir beaucoup ; et enfin c'est où règne le démon de l'inquiétude, du trouble et du désordre ; et dès lors qu'on y laisse arriver le calme et le repos, il faut que la pièce finisse, ou qu'elle languisse autant de temps que les actions cesseront, ou se ralentiront³⁸.

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

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

³⁷ Cfr. fr. 230.

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

ai moralisti ostili al teatro (Nicole³⁹) e motivi di pessimismo ai moralisti che ricorrono all'immaginario teatrale («Quel fond à faire sur un personnage de comédie !» abbiamo letto in la Bruyère), ma su una più moderna cultura dell'inquietudine, tradotta in immagini di movimento e combattimento, peraltro già al centro di poetiche teatrali come quelle di d'Aubignac o di La Mesnardière: «[Le spectateur] Il ressent que son cœur est comme un champ de bataille, où la science du poète fait combattre quand il lui plaît mille passions tumultueuses, et plus fortes que la raison»⁴⁰. Se la «comédie» è vana e riflette l'universale «vanité», d'altra parte la «comédie» è inquieta e riflette la tensione dei contrari, che porta a tendere al «repos» attraverso il tumulto⁴¹: la sua natura è il movimento e anche per essa il «repos entier est la mort»⁴².

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

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

⁴⁰ H. de La Mesnardière, *Poétique*, Paris, Sommaille, 1640, p. 74.

⁴¹ Cfr. fr. 168.

⁴² Cfr. fr. 529 bis.

maturgicamente inutili, le «extrêmes misères sans espérance». Pascal non si prende il tempo di dirci come dovrebbe finire una *pièce* teatrale per lasciare lo spettatore soddisfatto e non disgustato, o annoiato; forse, semplicemente, non dovrebbe finire, tenuto conto del seme di violenza che alberga in essa⁴³, o non può finire, tenuto conto della carica di inquietudine e di speranza che si è presa il compito di rappresentare. La risposta all'umana inquietudine, alla ricerca della ricerca, si colloca, agostinianamente, su un piano che il «modèle de la comédie», apparentemente inconcluso secondo il fr. 637, non è in grado di mettere in opera.

*

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

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

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

⁴⁴ Fr. 480.

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

frattura. Il nostro frammento è costituito da due frasi grammaticalmente e semanticamente autonome. Per quanto tra loro conseguenti, è possibile tagliare ancora, scinderle e manifestare che esse appartengono a piani diversi. Con la «terre sur la tête» siamo usciti, di fatto, dalla metafora del *theatrum mundi*; a meno che non vi sia una tragedia che s'inveri sotto gli occhi dello spettatore, un palcoscenico su cui si svolga una sepoltura reale e, guarda caso, lo spettatore la riconosca come la propria. Il sangue del «dernier acte» non è sangue scenico come quello dei tempi di Hardy, ma vero sangue, perché la morte, in qualunque forma venga, è sempre violenta e perché oggetto del frammento è l'interruzione del gioco e il brusco passaggio dal piano della metafora a quello dell'esistenza⁴⁶.

Molte riflessioni sono state dedicate alla problematica della metafora in Pascal, all'interno della «querelle de la métaphore» che accompagna, con l'affermarsi delle nuove scienze, il declino del mondo della somiglianza⁴⁷. Pascal giovane scienziato ha lottato contro la metafora che maschera il reale; si è acclimatato ad essa a certe condizioni di rapporto col vero, che egli stesso mette in opera nelle *Pensées*; l'ha trattata come una iperbole⁴⁸, per un maggiore coinvolgimento affettivo ed esperienziale. Nel fr. 197, rinunciando a filare la metafora della «comédie», rinunciando in filigrana alla sufficienza figurale del *theatrum mundi*, rinuncia a delle «parole» perché le «cose» tornino al centro.

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

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

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

⁴⁸ Cfr. L. Susini, *op. cit.*, p. 559.



BARBARA PIQUÉ
Università degli Studi della Toscana

MADELEINE DE SCUDÉRY MORALISTE. VERS UNE REMISE EN QUESTION DE LA FIGURALITÉ ?

Résumé

Les cadres de quelques conversations de Madeleine de Scudéry présentes dans les recueils publiés de 1680 à 1692 décrivent des demeures, lieux moraux qui coïncident avec le caractère du propriétaire, ou lieux de la mise en scène éphémère et plaisante d'un vice. Certains éléments de deux cadres en particulier, et la comparaison entre les résultats de l'argumentation mise en œuvre dans les conversations qu'ils enchâssent, pourraient être interprétés comme un témoignage des nouveaux rapports qu'à la fin du XVII^e siècle l'émergence du champ littéraire instaure avec la rhétorique, du passage d'une figuralité à visée persuasive à une figuration délectable s'harmonisant avec la *doxa* mondaine.

Mots clés : Scudéry, conversation, rhétorique, esthétique mondaine

Abstract

The settings of some of Madeleine de Scudéry's conversations in the collections published between 1680 and 1692 describe residences, moral places that coincide with the character of the owner, or places where vice is staged in a fleeting and pleasant manner. Certain elements of two settings in particular, and the comparison between the results of the arguments used in the conversations they frame, could be interpreted as evidence of the new relationship that the emergence of the literary field established with rhetoric at the end of the 17th century, from a persuasive figurativeness to a delightful figuration in harmony with worldly *doxa*.

Keywords: Scudéry, conversation, rhetoric, social aesthetics

L'existence de Madeleine de Scudéry (1607-1701) recouvre tout le XVII^e siècle. Cette longévité s'alliant avec une remarquable sensibilité à l'évolution des modes littéraires, au fil des décennies l'illustre Sapho adapte sa production aux attentes renouvelées du public. Délaissant les longs romans où elle s'était distinguée dans les années 50, à partir de 1661 elle s'essaye à ces « petites narrations »¹ que Mme de La Fayette consacre en 1662 avec *La Princesse de Montpensier*. Enfin, de 1680 à 1692, attentive à l'essor de la litté-

¹ L'expression est de Charles Sorel, *Bibliothèque française* [Paris, 1664], Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1667, p. 178.

rature morale et à ses différentes expressions – maximes, réflexions, fragments ou pièces détachées (fables, conversations, entretiens, promenades etc.) –, elle publie cinq volumes, en dix tomes, de *Conversations*².

Ces recueils rassemblent des textes disparates, à la fois par la forme adoptée et par le sujet abordé. La forme : mélangés aux conversations, d'autres genres de discours apparaissent – nouvelles, aperçus historiques (« Histoire de la Morale », « Histoire de la Coquetterie ») ou récits curieux (« Histoire de deux caméléons »), réflexions diverses (« Sur les papillons », « Des fleurs et des Fruits »³). Le sujet : d'une part le domaine de l'éthique – vices et vertus, passions, sentiments, inclinations, états d'esprit –, de l'autre normes esthétiques et préceptes mondains⁴. En outre, un système d'emboîtements est parfois mis en place : la conversation « De la gloire » enchâsse, par exemple, l'« Histoire du comte d'Albe »⁵ ; dans « De l'Hypocrisie » une structure narrative à tiroirs propose un agencement complexe de pièces différentes : l'échange conversationnel encadre une « Histoire de la Morale » qui comprend les « Sentiments de Confucius sur différents sujets » qui, à leur tour, introduisent une « Description de Saint-Cyr »⁶. Par ailleurs,

² *Conversations sur divers sujets*, Paris, Barbin, 1680 ; *Conversations nouvelles sur divers sujets*, Paris, Barbin, 1684 ; *Conversations morales*, Paris, Sur le quai des Augustins, 1686 ; *Nouvelles Conversations de Morale*, Paris, Veuve Mabre-Cramoisy, 1688 ; *Entretiens de Morale*, Paris, J. Anisson, 1692. Dans les pages qui suivent je me propose de revenir brièvement, en en rectifiant quelques perspectives, sur les analyses que j'avais amorcées il y a plus de vingt ans des cadres de ces conversations. Voir B. Piqué, *Les cadres allégoriques dans les conversations de Madeleine de Scudéry*, in D. Denis et A.-É. Spica (éds.), *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII^e siècle*, Arras, Artois Presses Université, 2002, pp. 59-67.

³ Respectivement in : *Nouvelles conversations de Morale*, cit., t. I, 1-279 ; *Conversations nouvelles sur divers sujets*, cit., t. II, pp. 496-541 et *ibid.*, pp. 755-844 ; *Entretiens de Morale*, cit., t. II, pp. 303-333, et t. I, pp. 265-336.

⁴ Une grande partie des conversations portant sur l'esthétique galante et les pratiques mondaines, tirées des romans ou éditées dans les recueils des années 1680, a été publiée et savamment commentée par Delphine Denis. Voir D. Denis (éd.), *'De l'air galant' et autres conversations (1653-1684)*. Pour une étude de l'archive galante, Paris, Champion, 1998.

⁵ *Conversations nouvelles sur divers sujets*, cit., t. II, en particulier : « De la Gloire », pp. 555-593, « Histoire du comte d'Albe », pp. 595-998. De même, la conversation « Des Impertinens », in *Entretiens de Morale*, cit., t. II, pp. 66-94, revêt une fonction de prologue à l'« Histoire du Prince Ariamène », pp. 95-295, et aux « Observations sur les Papillons ».

⁶ *Nouvelles conversations de Morale*, cit., t. I, 1-279 ; en particulier : « Histoire de la Morale », pp. 33-246, « Sentiments de Confucius sur différents sujets », pp. 191-246, « Description de Saint-Cyr », pp. 247-279.

ces conversations sont tantôt inédites tantôt extraites des romans. Dans ce dernier cas, elles sont souvent remaniées et dotées d'un cadre.

C'est d'abord sur quelques-uns de ces dispositifs d'encadrage, qui recourent à la figuralité mais également à la figurabilité –, que je voudrais m'arrêter ici⁷.

Le texte « Du Mensonge », tiré de *Clélie* et remanié⁸, apparaît, en 1684, au premier tome des *Conversations nouvelles sur divers sujets*⁹. Il est pourvu d'un cadre narratif conventionnel : un groupe d'amis est invité dans une maison de campagne par le maître des lieux. Une promenade permet de faire le tour du propriétaire, demeure et jardins : la « belle Troupe » est ainsi conviée à s'extasier devant des perspectives « redoublant le lointain », des trompe-l'œil, des décorations, de faux orangers en fleurs, des jasmins faussement parfumés, des jeux de miroirs... une collation s'ensuit, qui consiste en d'« admirables » – mais déceptifs – fruits de cire. Les lieux, à l'exception, on le verra, des jardins, sont savamment aménagés par l'hôte, « préparé à les [amis] recevoir depuis longtemps », afin de seconder une « Dame ennemie du mensonge » dont le dessein est de persuader la belle Climene, qui « ne le hait pas »¹⁰, à lui préférer la vérité. Le dispositif, qui convoque le lecteur en tant que complice, est à la fois simple et complexe. Trompe-l'œil, fausses fleurs, faux fruits offrent à la vue l'apparence d'objets réels. Ce décor fictif donne à voir non pas une représentation d'ensemble du thème moral dont il est question mais le simulacre de quelques-uns de ses attributs. Chacun de ces fragments constitue l'un des symboles possibles du mensonge, l'un des signes reliant métonymiquement l'image et l'idée – rappelons l'étymologie du mot « symbole » : *sumballein*, « rassembler ».

Ces représentations à valeur symbolique mettent sous les yeux des visiteurs l'illusoire vérité du mensonge, mais le maître des lieux et son

⁷ J'entendrai le mot *figuralité* à la fois dans le sens de recours aux figures de rhétorique et dans celui de « mise en figure(s) » où « figure » renvoie au latin *figura*, « forme », « représentation visuelle ». Pour l'idée de figurabilité on se reportera à J. Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique* [1989], Paris, Flammarion, 1999, p. 108.

⁸ M. de Scudéry, *Clélie. Histoire romaine*, Cinquième partie (Paris, 1660), éd. par Ch. Morlet-Chantalat, Paris, Champion, 2005, pp. 51-63.

⁹ *Conversations nouvelles sur divers sujets*, cit., t. I, pp. 393-455.

¹⁰ *Ibid.*, p. 394.

amie ennemie du vice ne les décrivent pas, se limitant à les montrer : la marque visuelle se substitue à la parole. Deux niveaux descriptifs s'imbriquent ici en une sorte de mise en abyme : si l'hypotypose – voire parfois l'ecphrasis – en tant que figure de rhétorique s'adressant au lecteur est prise en charge par l'auteur Scudéry, à l'intérieur du récit-cadre le réseau d'indices allusifs destinés aux personnages ne s'appuie pas sur une pratique verbale mais sur un spectacle, une mise en images. Les intervenants en sont les dupes, ce que le lecteur, complice du narrateur-moraliste, ne peut pas être ; ils s'en émerveillent, ils l'admirent : l'exhibition de l'univers fictionnel est une réussite. Réussite qui sert à signaler un clivage.

Voici les différentes hypotyposes qui ponctuent le cadre.

Le vestibule :

En entrant au Vestibule cette Dame fit remarquer à la jeune Climene, qui s'accomodoit mieux du mensonge qu'elle, une perspective admirable qui redoubloit le lointain [...] & luy faisant lever les yeux vers le haut du Dome, elle crut qu'il estoit à ciel ouvert, tant les nûes & les rayons du Soleil, & plusieurs oyseaux volans estoient bien représentés [...] ¹¹.

Les jardins :

Ils allerent d'abord dans les Jardins, où ils trouverent des perspectives à chaque bout d'allée, & beaucoup de figures rustiques représentées au naturel en plusieurs endroits d'un bois fort agréable qui estoit à la droite du Parterre ; comme un Berger qui jouïoit de la Cornemuse avec un chien auprès de luy, une Jardinie-re avec une Corbeille de fruits à la main, un cerf couché à l'ombre & autres semblables figures qui embellissoient fort les endroits où elles estoient placées. Les Fontaines mesme estoient redoublées par l'art, de sorte que ce Jardin luy devoit autant qu'à la nature ¹².

La salle et la chambre :

Climene fut fort surprise de voir cette Salle environnée d'Orangers & de Jasmins tous couverts de fleurs artificielles, mais si bien imitées qu'elles trompoient les yeux : on sentoit mesme une odeur de

¹¹ *Ibid.*, pp. 394-395.

¹² *Ibid.*, pp. 395-396.

fleur d'Orange qui aidait à les tromper [...]. De la Salle ils passèrent dans la Chambre où des glaces de Miroirs estant placées avec art à l'opposite de beaux paysages faisoient un effet merveilleux, car de partout on voyoit des objets trompeurs & divertissans¹³.

La chronologie de la visite – vestibule, jardins, salle, chambre – met en évidence la ligne de crête qui sépare l'artifice de l'art. Du vestibule au dôme peint en trompe l'œil aux jardins, règnes de l'art, à la salle et à la chambre, règnes de l'artifice. Si le même champ lexical de la beauté qualifie par des hyperboles les deux espaces – « admirable », « bien représentées », « fort agréable », « embellissoient fort », « redoublées par l'art », « si bien imitées », « beaux paysages », « merveilleux » – le polyptote « naturel » / « nature », appliqué aux jardins, lieux extérieurs dont l'art et la nature concourent à l'agrément¹⁴, s'oppose, dans le dernier passage cité, à celui « tromper » / « trompeurs ». L'opposition ne se transforme toutefois pas en antithèse. La ligne de crête entre les deux versants reste floue : le leurre est « divertissant »¹⁵, l'artifice suscite du plaisir, et la bravoure d'illusionniste du maître des lieux propose un décryptage ludique qui ne manque pas de charmes et annonce les nuances et les négociations¹⁶ auxquels parviendront les devisants de la conversation qui va suivre. Car il est des « petits mensonges de civilité qu'on ne peut s'empescher de faire [...] », ainsi que « des mensonges de générosité [...] dont il est quelques fois fort à propos de se pouvoir servir »¹⁷.

Cependant, les acteurs de l'échange verbal ne sont pas les personnages qui apparaissent dans le récit-cadre, mais les devisants d'une conversation « contre le mensonge admirablement bien écrite à la main,

¹³ *Ibid.*, pp. 396-397.

¹⁴ Patrick Dandrey a justement parlé de la « réversibilité entre nature et culture que suppose l'art des jardins » (P. Dandrey, *Présentation*, in AA.VV., *De l'imaginaire du jardin classique*, in « XVII^e siècle », n° 209, Paris, PUF, oct-déc 2000, pp. 563-600, p. 576.

¹⁵ L'idée de divertissement suscité par les représentations du mensonge sera reprise plus loin.

¹⁶ Sur ces « stratégies discursives » dans les conversations de Madeleine de Scudéry, on consultera D. Denis, *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 1997, pp. 151-153. Je renvoie à cette étude pour une analyse ponctuelle des conversations scudériennes dans les romans.

¹⁷ *Conversations nouvelles sur divers sujets*, cit., t. I, p. 407.

& bien reliée »¹⁸, que l'hôte donne à lire à ses invités. Cette conversation n'est autre que celle contenue dans *Clélie* et qui est ici remaniée. Le mensonge de l'auteur Scudéry, qui à travers les paroles du maître des lieux cache la vérité en affirmant qu'il s'agit d'un manuscrit, n'échappa sans doute pas aux anciens lecteurs du roman doués d'une bonne mémoire, qui durent reconnaître sans difficulté les noms des héros (Plotine, Amilcar etc.). Le clin d'œil pourrait répondre à une intention ironique, que semble d'ailleurs suggérer l'auto-célébration hyperbolique (« admirablement bien écrite ») : Madeleine de Scudéry souligne l'écart entre l'ignorance du maître des lieux et la culture romanesque du public des années 50 ; ce qui évoque, encore une fois, une forme de divertissement par le mensonge, destinée maintenant au lecteur. De plus, la ligne de fuite qui fait du lecteur du texte de 1684 le lecteur, ou re-lecteur, du texte lu par les invités du récit-cadre, implique l'enchaînement de différentes scènes d'énonciation : celle où se situe l'auteur ; celle qui inscrit les personnages dans un récit-cadre qui devient à son tour le cadre de la lecture de la conversation tirée de *Clélie* ; celle où se positionne l'auteur présumé anonyme (mais reconnaissable par un certain public) ; celle, enfin, où prennent la parole les devisants du texte transposé, que valide désormais son caractère d'œuvre à part entière (« bien reliée »). On le voit : Madeleine de Scudéry procède par amplifications successives visant à donner de la profondeur à la conversation insérée et à en solliciter par là le succès pédagogique.

On remarquera, pour terminer, une dernière problématique ressortissant non pas au discours moral mais à celui plus proprement « littéraire ». Comme l'a montré Chantal Morlet-Chantalat, les ajouts à la conversation de 1684 « pourraient consacrer la rupture de Madeleine de Scudéry avec le roman »¹⁹ – tout comme, d'ailleurs, les trois nouvelles insérées dans les recueils des années 80²⁰. Dans *Clélie*, une négociation entre les devisants finissait par admettre comme « mensonges innocens [les mensonges] que l'on donne pour mensonges, c'est-à-dire toutes ces ingénieuses fables des

¹⁸ *Ibid.*, p. 403.

¹⁹ Ch. Morlet-Chantalat, *La Clélie de Madeleine de Scudéry. De l'épopée à la gazette : un discours féminin de la gloire*, Paris, Champion, 1994, p. 545.

²⁰ M.-G. Lallemand, *La moraliste et la romancière : étude des trois dernières nouvelles de Mademoiselle de Scudéry*, in D. Denis et A.-É. Spica (éds.), *op. cit.*, pp. 79-91.

Poètes »²¹ ; à l'acceptation des fictions romanesques, à condition « qu'elles aient l'apparence de la vérité », le texte remanié accompagne un éloge des histoires sans « mensonges flatteurs » : ce sont les œuvres des historiens, qui se doivent de « pénétrer les motifs des événements »²².

« De la Paresse », publié pour la première fois en 1686²³, adopte un mécanisme figural – et figuratif – différent. Le rituel est le même, une partie de campagne dont le rôle est d'encadrer l'échange verbal. Ici, le récit-cadre et la conversation sont présentés sous forme de lettre, « A Madame *** ». Dès les premières lignes, le destinataire anonyme déclare son intention de « rendre un conte exact d'un petit voyage [...], & sur toutes choses de vous rapporter fidelement une Conversation dont on vous a parlé »²⁴. La conversation dont il sera question est donc déjà connue, du moins par un bouche-à-oreille, relatée peut-être par l'un des participants au « petit voyage ». La fiction épistolaire inscrit d'emblée le destinataire, sa correspondante et les futurs devisants – ainsi que les lecteurs de Madeleine de Scudéry – dans une situation de sociabilité mondaine.

Une présentation des participants – sous forme de préterition – précède la description de l'espace où ils sont réunis. Mais alors que la demeure décrite dans « Du Mensonge » évoquait les agréments d'un *locus amœnus* aménagé en fonction d'un déchiffrement amusant, il en va autrement de la résidence de Clarinte dans « De la Paresse ». L'endroit est d'une « solitude » qui jamais « ne fut plus solitaire que celle-là » (sur laquelle insiste le polyptote) ; en arrivant « on ne rencontre personne » ; le chemin « n'est pas fort large » ; la maison, située dans un « valon peu profond », est « bastie sans beaucoup de magnificence » ; dans une avant-cour se trouve « une fontaine qui ne jalit pas » ; le vestibule est « sans grands ornemens » ; pour rejoindre la compagnie la visiteuse entre « dans une allée fort sombre & fort agreable, croisée de plusieurs autres, toutes avec des veuës solitaires & mélancoliques à chaque bout », et même la journée d'été est « sans pluie, sans vent, & sans grande obscurité » ; les statues qui ornent le jardin – qui est en fait

²¹ M. de Scudéry, *Clélie. Histoire romaine*, cit., p. 58.

²² *Conversations nouvelles sur divers sujets*, cit., t. I, p. 452.

²³ *Conversations morales*, cit., t. I, pp. 149-234.

²⁴ *Ibid.*, p. 149.

un bois – représentent le « Dieu du silence », « une Venus couchée negligemment », des « petits Amours endormis », Morphée et les songes, un « berger appuyé à un arbre, avec les moutons couchés à l'ombre et le chien endormi »²⁵. Les négations en cascade, qui vont s'accumuler dans toute la partie descriptive du texte, traduisent des absences : mouvement, lumière, bruits, ornements... ; les statues du jardin illustrent, *via* la Fable, quelques effets et quelques manifestations de la paresse. Suivant un procédé déjà exploité dans les descriptions romanesques, la demeure reflète les inclinations du propriétaire : le *locus genii* se fait miroir du *genius loci*, le « lieu moral », le « caractère », coïncide avec le « lieu » physique, que les « lieux » de la rhétorique – descriptions, hypotyposes, ekphraseis, antonomases, polyptotes, symboles... – se chargent de mettre en « figures »²⁶. Ici « tout [...] parle de l'humeur de celui qui avoit fait bastir cette maison »²⁷.

Or, c'est à un personnage du passé que correspond le lieu physique. Comme l'a remarqué Chantal Morlet-Chantalat, « le château n'est [...] un mérite pour son propriétaire que si sa construction est récente »²⁸ – et j'étendrai le mot château à toute demeure de plaisance. Celui qui se plut à concevoir le séjour à son image était un aïeul de l'actuelle propriétaire, un courtisan désabusé qui « laissa des marques de son aversion pour le monde, & de son inclination pour tout ce qui peut avoir rapport à l'oisiveté »²⁹. Sa descendante, Clarinte – dont le prénom même est une métonymie reliant la personne à une dimension morale en antithèse avec l'obscurité des lieux et à l'impression de mélancolie qu'ils transmettent – se veut tout au contraire une ennemie de la paresse et de la misanthropie qui s'y associe ; c'est à elle que revient le « mérite » d'avoir fait de cette demeure un espace de la civilité, de la sociabilité, de l'enjouement : voici alors des « vases de porcelaine remplis de fleurs », un repas qui « loin d'estre négligé fut propre, delicat & magnifique », des jeux, des

²⁵ *Ibid.*, pp. 151-155.

²⁶ Je prends ici l'expression « lieu moral » au sens que lui donne L. Van Delft, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Puf, 1993, p. 51.

²⁷ *Conversations morales*, cit., t. I, p. 153.

²⁸ *Les châteaux dans la Clélie*, « XVIIe siècle », n. 118-19, janv.-juin 1978, pp. 103-111, p. 106 pour la citation.

²⁹ *Conversations morales*, cit., t. I, 153-154.

parties d'échecs, une musique dont l'effet est « charmant »³⁰ ... Passé et présent s'opposent, tout comme, en parallèle, s'opposent sur la question morale, par leurs comportements et leurs propos, les protagonistes de l'interaction verbale. Le remodelage des lieux grâce à des détails qui les modernisent suscite un contrepoint qui met finalement en accord, et au goût du jour, esthétique et éthique : le réaménagement d'un espace aux significations désormais périmées, renvoyant à des qualités qui transgressent les normes de la *doxa* mondaine, sa reconfiguration en un lieu de l'honnête sociabilité, justifient au préalable les propos des ennemis de la paresse, endiguent déjà, par contraste, la fascination que ce vice peut exercer, et captent l'adhésion d'un public dont l'auteur donne comme acquis l'usage du monde : l'amour du beau et de l'agréable, la pratique de l'art de plaire, le respect des vertus sociales et galantes³¹.

L'importance de l'actualisation des « lieux » opérée par la jeune Clarinte appelle quelques réflexions. Dans les cadres de ces deux conversations, la figure de la description exhibe des images qui, si elles ne sont pas sans rappeler la symbolique humaniste, bien connue et réutilisée au XVII^e siècle³², elles en dénoncent néanmoins le côté éphémère ou la nature surannée : les « signifiants » du mensonge ne sont au fond qu'un décor de théâtre, les effigies de la paresse témoignent d'un passé révolu. Lieux moraux ou moralisés, les anciens procédés de figurativité des concepts abstraits semblent avoir perdu l'énergie persuasive que leur assignait l'ancienne emblématique. Il est significatif, en ce sens, que Madeleine de Scudéry, s'inclinant aux normes de la *doxa* mondaine et galante, n'affecte pas son « iconologie » des traits affreux dont Cesare Ripa, par exemple, avait chargé les images et les portraits des vices³³. Par le biais d'un décodage enjoué et non plus savant des figures, le moraliste se veut écrivain moderne.

³⁰ *Ibid.*, pp. 165-168.

³¹ Il s'agit peut-être aussi d'un hommage au règne de Louis XIV, d'où sont bannies solitude, mélancolie, inactivité.

³² Sur le legs de la symbolique humaniste et son déclin progressif au cours du XVII^e siècle, on consultera avec profit la précieuse étude d'Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique humaniste. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Champion, 1996.

³³ C. Ripa, *Iconologia* [1593, Roma, eredi G. Osmarino, éd. sans illustrations ; 1603, Roma, L. Facii, éd. avec les illustrations], Milano, Tea, 1992.

Dans les deux conversations, les cadres relèvent de l'*inventio* : ils fournissent l'argument de l'échange, dont l'issue dépendra de la maîtrise des lieux de l'argumentation que possèdent les interlocuteurs partisans des vertus – et l'auteur du texte –, de leur habileté à *movere*, *docere* et *delectare*. Issue parfois positive, parfois incertaine. Après avoir lu la conversation sur le mensonge – texte daté, à l'exception des ajouts – « Climene promet à Belise de ne n'aimer plus le mensonge qu'en perspectives & en peinture »³⁴ ; dans « De la Paresse », les propos à visée persuasive n'aboutissent pas à une véritable conversion : les devisants paresseux ne s'engagent pas à se corriger, mais « ils en auront du moins quelque envie »³⁵. Le texte ancien persuade, les lieux de l'argumentation ont accompli leur mission persuasive ; le nouveau texte n'y parvient qu'en partie.

La conversation « De la Paresse », je le rappelle, fut publiée en 1686 ; celle proposée dans « Du Mensonge » remonte en grande partie au dernier volume de *Clélie* (1660). Au cours des vingt-six années qui séparent les deux textes, le pouvoir de la parole persuasive semble s'être affaibli. À la fin du siècle, le champ littéraire est en passe de s'affranchir du domaine du rhétorique, la figuralité de ses finalités persuasives, le *delectare* du *docere*. Madeleine de Scudéry avait sans aucun doute perçu ce processus d'émancipation, ce qui lui assurait le statut et la dignité d'écrivain et de moraliste moderne.

³⁴ *Conversations nouvelles sur divers sujets*, cit., t. I, p. 403.

³⁵ *Conversations morales*, cit., t. I, p. 234.



GINO RUOZZI
Università di Bologna

MORALITÀ AFORISTICHE NEL NOVECENTO ITALIANO: PREZZOLINI, LONGANESI, FLAIANO, PONTIGGIA

Riassunto

Il saggio presenta le opere di quattro moralisti italiani del Novecento vissuti dall'inizio alla fine del secolo. Una loro comune caratteristica è di avere utilizzato in prevalenza la forma aforistica e di averlo fatto soprattutto sui giornali, in un diario in pubblico che ha caratterizzato il loro contributo etico ed estetico.

Parole chiave: aforismi, Giuseppe Prezzerolini, Leo Longanesi, Ennio Flaiano, Giuseppe Pontiggia

Abstract

The essay presents the works of four Italian moralists of the twentieth century who lived from the beginning to the end of the century. One of their common characteristics is to have predominantly used the aphoristic form and to have done so above all in newspapers, in a public diary which characterized their ethical and aesthetic contribution.

Keywords: aphorisms, Giuseppe Prezzerolini, Leo Longanesi, Ennio Flaiano, Giuseppe Pontiggia

Il più noto «moralista» della letteratura italiana è Renzo Tramaglino. Anche se è detto con quel tanto di penetrante sarcasmo che è tipico di Manzoni, che lo dice e non dice in modo diretto, attribuendo il giudizio alla moglie Lucia Mondella. Siamo nella parte finale dell'ultimo capitolo dei *Promessi sposi*, prima che l'opera si riapra con la *Storia della colonna infame*. È quindi tempo di bilanci, di «sugo di tutta la storia», che deve perciò essere sintetico e istruttivo (quanto basta, naturalmente).

Il «furioso» Renzo, che finalmente ha capito che nella vita bisogna portar pazienza e sapere «aspettare» (non più di tanto, comunque), enumera alla moglie una serie di «gran cose che ci aveva imparate, per governarsi meglio in avvenire»:

«Ho imparato,» diceva, «a non mettermi ne' tumulti: ho imparato a non predicare in piazza: ho imparato a guardar con chi parlo: ho imparato a non alzar troppo il gomito: ho imparato a non tenere in mano il martello delle porte, quando c'è lì d'intorno gente che ha la

testa calda: ho imparato a non attaccarmi un campanello al piede, prima d'aver pensato quel che ne possa nascere.» E cent'altre cose.

Renzo snocciola una lista di avvertimenti, di «ricordi» guicciardiniani, di precetti di prudenza tutti introdotti da un eloquente «non». Ha imparato che forse talvolta è meglio non fare che fare, o per lo meno riflettere di più. Ed è indubbiamente contento del traguardo esistenziale raggiunto.

Non trova però nella moglie una sponda altrettanto persuasa e positiva («ma quando mai!» avrebbe esclamato Dino Risi):

Lucia però, non che trovasse la dottrina falsa in sé, ma non n'era soddisfatta; le pareva, così in confuso, che ci mancasse qualcosa. A forza di sentir ripetere la stessa canzone, e di pensarci sopra ogni volta, «e io,» disse un giorno al suo moralista, «cosa volete che abbia imparato? Io non sono andata a cercare i guai: son loro che son venuti a cercar me. Quando non voleste dire,» aggiunse, soavemente sorridendo, «che il mio sproposito sia stato quello di volervi bene, e di promettermi a voi».

C'è di che scoraggiare anche il più agguerrito moralista; e senza dubbio Renzo, benché «imparato» e confortato dall'esperienza, non lo era. Oltre che Manzoni ci mette del proprio, con parole e pensieri come «dottrina» e «moralista» che assai difficilmente erano del vocabolario di Lucia; ma certo del suo sì. Proseguendo su quella linea dell'ironia che lo distingue, per esempio giocando sul contrasto tra «dottrina» (quasi Renzo avesse illustrato un sistema) e l'elenco aforistico delle «gran cose» necessariamente frammentario. Quindi adatto a un «moralista»: benché Manzoni sapesse assai bene che non esisteva solo questa tipologia di moralisti e il suo gran cardinale Federigo Borromeo, lettore «di tutti i libri che ci sono», era lì a dimostrarlo.

Renzo forse moralista più moderno? Più al passo coi tempi? Probabilmente sì; e pure nella scia millenaria dei dicitori di aforismi, massime, sentenze, apoftegmi, motti, dai «memorabili» di Socrate e Valerio Massimo, di Pitagora e Plutarco, di Boccaccio e Machiavelli al contemporaneo Filippo Ottonieri. Accanto a loro, altrettanto scultorei (tranne che per la moglie) i «detti memorabili» di Renzo.

Ma vista la reazione perplessa di Lucia, sottolineata da quel falsamente candido e invece toccante e pungente «soavemente sorridendo»,

Renzo deve scendere dal suo empireo sentenzioso e cercare una morale condivisa. Che infine arriva:

Dopo un lungo dibattere e cercare insieme, conclusero che i guai vengono bensì spesso, perché ci si è dato cagione; ma che la condotta più cauta e più innocente non basta a tenerli lontani, e che quando vengono, o per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce, e li rende utili per una vita migliore. Questa conclusione, benché trovata da povera gente, c'è parsa così giusta, che abbiām pensato di metterla qui, come il sugo di tutta la storia¹.

Il «lungo dibattere» è nella linea del «grave aforismo» di Niccolò Tommaseo, frutto di lunga e meditata serie di «osservazioni, esperimenti, pensieri», come recita la definizione del suo *Dizionario della lingua italiana*. Alla fine della storia e del romanzo, benché «senza idillio», Renzo e Lucia sembrano trovare un «costrutto morale» riassuntivo. Sono «povera gente» ma il significato dell'esistenza appartiene a loro come a Napoleone: sono sullo stesso piano, nelle mani di Dio e della Storia.

Nel 1930 nella collana «Scrittori d'Italia» dell'editore Laterza diretta da Benedetto Croce esce il volume *Politici e moralisti del Seicento. Strada – Zuccolo – Settala – Accetto – Brignole Sale – Malvezzi*, a cura di Benedetto Croce e Santino Caramella. Nel 1961 nella collana «Saper tutto» di Garzanti esce la raccolta *I moralisti classici. Da Machiavelli a La Bruyère* di Giovanni Macchia (poi acquisita da Adelphi e ristampata con continuità nei decenni successivi). Nel 1969 nella collana «La letteratura italiana. Storia e testi» dell'editore Ricciardi, diretta da Raffaele Mattioli, Pietro Pancrazi e Alfredo Schiaffini, esce il primo tomo di *Storici, politici e moralisti del Seicento*, dedicato alle *Opere* di Paolo Sarpi; nel 1982 seguirà il secondo tomo dedicato a *Storici e politici veneti del Cinquecento e del Seicento*.

I tre libri documentano un interesse per i «moralisti» che si attesta tra Cinque e Seicento, non a caso anche il secolo di svolgimento del romanzo di Manzoni. Secondo Croce, tra loro si respira una significativa aria di famiglia che consente di indicare e condividere temi e generi. Per Macchia il «mondo dei moralisti è un mondo mobile per eccellenza», il cui princi-

¹ A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di F. De Cristofaro, G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi, N. De Blasi, Milano, Bur, 2014, p. 1116.

pale nucleo tematico è la vita civile e politica. Sul piano espressivo la mobilità del «balletto» corrisponde alla «varietà delle forme» che attestano la «straordinaria ricchezza di contenuti» del Cinquecento e del Seicento:

Il moralista, come si viene configurando attraverso Machiavelli e Guicciardini, può non essere un creatore o un massacratore di sistemi filosofici (egli che non ha del filosofo la serena distanza mentale), ma è certamente un massacratore di miti. Lì è il suo coraggio e la sua ragione. Il moralista non si applica, con furore simmetrico, alla costruzione di un mondo di pensiero: si limita a notare la contraddittorietà dell'esistere, le luci e le ombre di tutto ciò che ha sotto gli occhi².

Il moralista «massacratore di miti» si esprime con forme che tendono alla spezzatura del discorso e dell'insieme, dai *frammenti* romantici dell'«Athenaeum» agli *aforismi* di Nietzsche, passando per le *note*, le *schegge* e le *idee* di Goethe, di Friedrich Schlegel, di Novalis, i *pensieri* di Leopardi e di Tommaseo, le *note azzurre* di Dossi. In questo processo di approssimazione al Novecento aforistico, specialmente italiano, una funzione decisiva è stata svolta dalla riscoperta a fine Ottocento dei *frammenti* di Leonardo da Vinci, che secondo Giuseppe Prezolini «appartengono piuttosto al nostro tempo»³ che al suo.

In questo contributo mi soffermerò in particolare sui moralisti che hanno scritto per forme brevi, che significano soprattutto aforismi, epigrammi, apologhi, favole, bestiari. Il discorso sarebbe ampio e vi ho dedicato quarant'anni di ricerche, confluite in parecchi libri e interventi saggistici. Qui mi concentrerò su alcuni autori e le loro forme aforistiche, tenendo presente la tradizione che in Italia ha un riferimento imprescindibile nei cinquecenteschi *ricordi* di Francesco Guicciardini.

Prezolini è senz'altro uno di questi, anche perché con la sua centenaria biografia (1882-1982) attraversa quasi l'intero Novecento e ne è testimone dall'inizio. È inoltre uno sperimentatore di forme, a cominciare dall'uso e dalla fondazione di riviste, con le quali alcuni autori hanno

² G. Macchia, *I moralisti classici*, Milano, Garzanti, 1961, pp. 7-8.

³ G. Prezolini, *Storia tascabile della letteratura italiana* (1976), Roma, Biblioteca del Vascello, 1988, p. 72.

tentato un rinnovamento morale dell'Italia. Mi riferisco alla rivista «Il Leonardo», fondata nel 1903 con Giovanni Papini, e ancora di più alla rivista «La Voce», fondata nel 1908 e diretta fino al 1914. A queste due pionieristiche riviste va aggiunta «Lacerba», fondata nel 1913 da Giovanni Papini, Ardengo Soffici, Aldo Palazzeschi e Italo Tadolato. Queste riviste sono state contenitori privilegiati di aforismi, favorendo il dibattito morale e lo sviluppo del genere aforistico, come è accaduto per la rivista «Die Fackel» di Karl Kraus.

Nella sua vasta produzione letteraria di moralista per lo più saggista e giornalista, la fedeltà alla scrittura aforistica è stata per Prezzolini una costante: «scrivere aforismi è da grande signore, come è da grande signore regalare bottiglie di vino; sarebbe da contadino regalare una botte», afferma nel 1906 nella raccolta di aforismi *Il Centivio*, i cui testi sono così descritti nell'aforisma di apertura:

Schizzi senza chiaroscuro, disegni e progetti restati sulla carta; domande senza risposta e risposte senza domanda; capitoli di romanzo, paragrafi di trattato, passi di libello; idee sbazzate, tentativi abbandonati, principi senza fine, programmi non eseguiti; saggi che non svolsi, prove mal riuscite, germi troppo verdi, semi già secchi; affermazioni senza prove, deduzioni da premesse che mancano; punti interrogativi, lineette, ammirazioni, preludi, sinfonie, intermezzi; - ecco quel che contiene questo libro⁴.

L'aforisma di Prezzolini è formato da gruppi di enumerazioni che tendono a dare l'idea di oggetti in movimento, tutt'altro che definiti. La prospettiva principale è quella del progetto e delle possibilità. Posto ad apertura del libro, con il proprio elenco descrittivo l'aforisma introduce alla qualità e alla varietà dei testi presentati: l'aforisma come forma potenziale di conoscenza, anche contraddittoria, fondata su concetti in evoluzione e su ambivalenti giochi di parole («domande senza risposta e risposte senza domanda», «principi senza fine»). L'aforisma come forma aperta e germinale, sul modello dei *pollini* di Novalis, dei *pensieri in seme, in fiore, in frutto* di Carlo Dossi, della *collezione di idee* di Gio Ponti.

⁴ G. Prezzolini, *Il Centivio*, in G. Ruozzi (a cura di), *Scrittori italiani di aforismi. Il Novecento*, vol. 2, Milano, Mondadori, coll. «I Meridiani», 1996, p. 13.

È evidente la predilezione per il carattere frammentario e incompiuto dei testi, che si ritroverà nel celebre *Introibo* programmatico e per aforismi della rivista «Lacerba» (1 gennaio 1913):

Noi siamo inclini a stimare il bozzetto più della composizione, il frammento più della statua, l'aforisma più del trattato, il genio mancato e disgraziato ai grand'uomini olimpici e perfetti venerati dai professori.

Il più noto e citato dei libri di aforismi di Prezzeroli è *Codice della vita italiana*, pubblicato dalla casa editrice La Voce nel 1921 e nel 1923 (e riproposto nel *Meglio di Prezzeroli* nel 1957 e nel 1981). «In esso», scrive l'autore introducendolo nel *Meglio*, «si rivela la predilezione del Prezzeroli per lo stile icastico, concentrato, epigrammatico. Gli altri han dipinto dei quadri: Prezzeroli ha disegnato delle frecce indicative».

Alcune di queste «frecce» sono ragguardevoli e tracciano «quadri» dell'Italia di chiarezza e durata esemplare:

I cittadini italiani si dividono in due categorie: i *furbi* e i *fessi*.
I furbi non usano mai parole chiare. I fessi qualche volta.

I fessi hanno dei principi. I furbi soltanto dei fini.

L'Italia va avanti perché ci sono i fessi. I fessi lavorano, pagano, crepano. Chi fa la figura di mandare avanti l'Italia sono i furbi che non fanno nulla, spendono e se la godono.

In Italia nulla è stabile, fuorché il provvisorio⁵.

Codice della vita italiana è un trattato essenziale sulla vita italiana, un «opuscolo», un «ghiribizzo» machiavelliano per aforismi; centrato sul realismo del paradosso, che in Italia non è gioco ma realtà. Il capovolgimento del luogo comune non è ironico ma grottesco e tragico. Prezzeroli gioca sì con le parole e mostra tutta la propria maestria linguistica, lessicale, morale; ma le parole fotografano caratteri e situazioni che già in sé denunciano lo stato malato delle cose, il destino di un paese che pur uscito vittorioso dalla Grande Guerra non sa

⁵ G. Prezzeroli, *Codice della vita italiana*, in *ibid.*, pp. 25-27.

progettare un solido futuro. La realtà sprona la letteratura, il moralista osserva e registra, fissa in una frase e in un'immagine potente e lapidaria un intero universo: che tutti abbiamo sotto gli occhi ma che lui sa dirci con illuminante e disincantata precisione.

Prezolini ha continuato a scrivere aforismi per tutta la vita, in una linea ideale «controcorrente» in cui si sono riconosciuti Leo Longanesi, Ennio Flaiano, Indro Montanelli. Gli ultimi aforismi e giudizi sulla vita e sulla società sono dei primi anni Ottanta, ancora una volta pubblicati sui giornali. Questa volta si tratta delle *Bruschette ticinesi* uscite sulla «Gazzetta Ticinese» tra il 1978 e il 1981. La bruschetta *Filosofia del Nulla* (13 dicembre 1980) è una delle più intense e radicali:

Se l'uomo scoprisse la verità non ci sarebbe più vita sulla terra: tutti si ammazzerebbero, se sapessero che la vita è un gioco nel quale nessuno vince.

La verità è sempre la correzione di un errore; e quindi l'errore fa parte della verità⁶.

Un'altra delle modalità della scrittura aforistica di Prezolini è quella del diario («questo quaderno»). Che è naturalmente una delle vie privilegiate. Basti pensare ai *Cahiers* di Joseph Joubert e ai *Quaderni di appunti* di Elias Canetti. Del proprio diario Prezolini ha stampato in vita due volumi (*Diario 1900-1941* e *Diario 1942-1968*, Rusconi 1978 e 1980); un terzo volume (1968-1982) lo ha curato e stampato il figlio Giuliano (Rusconi 1999). Da quest'ultimo ricavo due pensieri:

O tutto è spirito, o tutto è materia. Incomprendibile che vivano insieme. (10 marzo 1974)

Nessuno è pronto per quello che avviene, perché quel che avviene, avviene sempre diversamente. (8 gennaio 1978)⁷

Al diario e ai giornali si affida anche il più giovane Leo Longanesi (1905-1957), eccezionale editore, fondatore di riviste innovative e di pri-

⁶ G. Prezolini, *Filosofia del Nulla*, in *ibid.*, pp. 29-31.

⁷ G. Prezolini, *Diario 1968-1982*, a cura di G. Prezolini, pref. di I. Montanelli, Milano, Rusconi, 1999, pp. 111, 141.

mario rilievo culturale. Ancora giovanissimo, nel 1926 dà vita a Bologna a «L'Italiano», «rivista settimanale della gente fascista», che in diversi formati e con varia periodicità uscirà fino al 1942. Alla grintosa rivista del ventenne Longanesi collaborano nomi che diventeranno portanti nella cultura del Novecento: Cardarelli, Bacchelli, Soffici, Maccari, Ungaretti, Morandi, Comisso, Moravia, solo per citarne alcuni. Alla rivista egli associa l'omonima casa editrice, base delle future edizioni Longanesi, e nel 1927 rileva pure le edizioni della Voce di Prezolini. Nel 1937 fonda «Omnibus», «settimanale di attualità politica e letteraria», modello dei successivi rotocalchi popolari. Durante il secondo conflitto mondiale matura lo stacco dal fascismo, che avviene dopo il 25 luglio 1943.

Per Prezolini, Longanesi è il primo «folle» della letteratura italiana contemporanea (il secondo è Flaiano), «ma pieno d'una saggezza superiore e lontana», «un piccolo uomo di genio, animatore di riviste originalissime, dove il suo spirito di caricaturista gareggiava con frizzi e con sgorbi, con spunti e con profili che inchiodavano uomini politici e borghesi dominatori»⁸. Nel dopoguerra fonda la casa editrice Longanesi (1946) e il quindicinale «Il Borghese» (1950), a cui collaborano tra gli altri Ansaldo, Montanelli, Spadolini, Prezolini. In questi anni pubblica i libri *Parliamo dell'elefante* (1947), in cui rievoca la fuga per l'Abruzzo e verso Napoli dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943; *In piedi e seduti* (1919-1943) (1948), *Il mondo cambia. Storia di cinquant'anni* (1949), *Il destino ha cambiato cavallo* (1951), *Ci salveranno le vecchie zie?* (1953). Postumo uscirà il taccuino *La sua signora* (1957), in parte ricavato dalle rubriche aforistiche del «Borghese» (*Notes, Quotazioni, Il vetro rotto, Il dèmone quotidiano*). Longanesi è moralista per forme brevi e per forme lunghe, per aforismi e per saggi, giornalismo e memorialistica, spesso intrecciando nello stesso volume i differenti modi, come è in *Parliamo dell'elefante*.

Da questo libro è tratto uno degli aforismi più belli e incisivi del Novecento:

Vissero infelici perché costava meno.

⁸ G. Prezolini, *Storia tascabile della letteratura italiana*, cit., p. 147.

Contiene la morale di un intero grande romanzo. Di un universo familiare e sociale. In cinque misurate imprescindibili parole. Come in quest'altro, che racchiude il «sugo» di un'intera autobiografia:

Sono un carciofino sott'odio⁹.

In una lettera all'amico e collaboratore Camillo Pellizzi del gennaio 1926 aveva scritto che lo «scrivere 250 righe su un argomento, ti posso assicurare essere inutile, quando con un bell'aforisma, o una battuta si può dire le stesse cose»: «preferisco due parole a 100, purché in quelle 2 parole sian racchiuse le altre 100» e «perché sotto l'aforisma si può velare meglio certe critiche e certi malcontenti»¹⁰.

La prospettiva è netta. È quella indicata dall'elogio della brevità condensato in alcuni storici testi aforistici, tra i quali la «scorribanda» 51 del *Crepuscolo degli idoli* di Nietzsche, secondo cui «l'aforisma, la sentenza, in cui per primo sono maestro tra i Tedeschi, sono le forme dell'eternità»; la mia ambizione è dire in dieci frasi quello che chiunque altro dice in un libro, – quello che chiunque altro *non* dice in un libro...»¹¹. Ripreso in chiave capovolta da Karl Kraus in un aforisma non meno sarcastico e “numerico” di *Detti e contraddetti*: «Ci sono certi scrittori che riescono a esprimere già in venti pagine cose per cui talvolta mi ci vogliono addirittura due righe»¹². Perché, come sosteneva Čechov, «la brevità è la sorella del talento» (lettera dell'11 aprile 1889 ad Aleksandr Čechov)¹³. Per essere brevi occorre concentrazione mentale e lessicale, tensione all'essenziale; è un esercizio difficile, che richiede tempo e sacrificio. Sembra una contraddizione ma è così. Lo aveva detto in modo impeccabile Pascal nella sedicesima lettera *provinciale*: «Ho fatto questa [lettera] più lunga perché non ho avuto il tempo di farla più corta» («Je

⁹ L. Longanesi, *Parliamo dell'elefante*, in G. Ruozi (a cura di), *Scrittori italiani di aforismi. Il Novecento*, vol. 2, cit., pp. 436-37.

¹⁰ *Ibid.*, p. 389.

¹¹ F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*, in *Umano, troppo umano, Così parlò Zarathustra, Al di là del bene e del male, Crepuscolo degli idoli, L'Anticristo e Ecce Homo*, intr. di F. Desideri, Roma, Newton Compton, 2011, p. 1813.

¹² K. Kraus, *Detti e contraddetti*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1987, p. 136.

¹³ A. Čechov, *L'arte di scrivere. Regole per aspiranti scrittori*, a cura di L. Coco, Torino, Aragno, 2024, p. 7.

n'ai fait celle-ci plus longue que parce que je n'ai pas eu le loisir de la faire plus courte»)¹⁴.

Alla morale dei significati si aggiunge e coniuga quella della lingua, perché l'una e l'altra sono inscindibili. Non c'è spreco di parole. Non solo: si insegna e si apprende la straordinaria ricchezza delle possibilità espressive, per cui basta cambiare una sola lettera (la «d» al posto della «l» nell'aforisma autoritratto di Longanesi) e si modifica del tutto l'universo di senso, pur conservando e sottolineando il valore ironico della citazione e del «riuso». In ottica morale e di conseguenza didattica (anche sul piano scolastico).

Un altro autorevolissimo modello, che riguarda pure l'architettura complessiva dell'opera, è nel *ricordo* 210 di Guicciardini:

«Poco et buono», dice el proverbio. È impossibile che chi dice o scrive molte cose non vi metta di molta borra; ma le poche possono essere tucte bene digeste et stringate. Però sarebbe forse stato meglio scerre di questi ricordi uno fiore che accumulare tanta materia.

Commenta Giuseppe Pontiggia: «Ammirevole la *e* copulativa che unisce il poco e il buono. Noi l'abbiamo sostituita con un *ma* avversativo e questo ci insegna qualcosa sulla nostra idea dello stile, nonché del lettore»¹⁵. A cui si possono aggiungere i centoquattordici «assiomi o dignità così filosofiche come filologiche» del primo dei cinque libri della *Scienza nuova* di Giambattista Vico (1730). Le *Dignità* sono i «primi principi» dei «principi», gli «elementi» essenziali su cui fondare la «scienza nuova» e straordinario esempio di «densità aforistica» (Andrea Battistini)¹⁶.

¹⁴ B. Pascal, *Opere complete*, a cura di M. V. Romeo, Milano, Bompiani, 2020, pp. 1264-65.

¹⁵ F. Guicciardini, *Ricordi*, a cura di M. Palumbo, edizione critica di G. Palumbo e di P. Jodogne, Torino, Einaudi, 2023, p. 470; G. Pontiggia, *L'aforisma come medicina dell'uomo*, in G. Ruozi (a cura di), *Scrittori italiani di aforismi. I classici*, vol. 1, a cura di G. Ruozi, Milano, Mondadori, coll. «Meridiani», 1994, pp. xiii-xxii. Specifica Matteo Palumbo nell'edizione einaudiana dei *Ricordi* ora citata che lo «scrittore non enuncia massime, che illuminino una volta per tutte l'agire degli uomini. Non c'è nessuna regola che si possa applicare senza incertezze e rispettare nella sua universalità. Al contrario, solo un ragionamento analitico, preciso nei passaggi logici, risolve la questione che ha innanzi. Disponibilità mobile, adeguata alla morfologia frastagliata delle vicende, la discrezione è il sapere consapevole della varietà delle circostanze» (p. xvii).

¹⁶ A. Battistini, *Commento alle Dignità*, in G. B. Vico, *Opere*, a cura di A. Battistini, 2 voll., Milano, Mondadori, 1990, 2, pp. 1518-43.

Nelle annotazioni laconiche e sovente beffarde del taccuino *La sua signora* Longanesi pone l'accento sulla condizione di solitudine dell'uomo contemporaneo, che coincide storicamente con il periodo del cosiddetto boom economico (e della corrispettiva «vita agra» di Luciano Bianciardi). Con «l'occhio» lucido e implacabile del proprio «dèmone quotidiano» Longanesi registra l'amaro destino della storia e la dittatura sconsolante di tipi e caratteri umani che sembrano eternamente vincenti: simulatori, affaristi, burocrati, voltagabbana. Nel ritrarre nel baleno di un aforisma personaggi e umori del tempo Longanesi è magistrale, inimitabile (pur rappresentando un modello per molti). I suoi maestri sono gli aforisti spietati della società: La Rochefoucauld, La Bruyère, Renard, Kraus. Perdute le illusioni e le fughe giovanili, egli approda al funesto scetticismo di chi non crede possibile alcun vero cambiamento, senza tuttavia accantonare il gusto della facezia e lo sguardo affilato dell'irrisione:

Nulla si difende con tanto calore quanto quelle idee a cui non si crede.

La sua ombra, signora, non porta le mutande.

Eppure, è sempre vero anche il contrario.

Buoni a nulla, ma capaci di tutto.

Una vita: Marcia reale, marcia nuziale, marcia funebre.

«Non ci posso credere!»

«Ci creda, ci deve credere, perché lei è credente.»

Descrivere il vago con estrema esattezza¹⁷.

Longanesi fotografa i paradossi della vita, nei quali un'apparente contraddizione linguistica e semantica inchioda invece una verità. Nell'ultimo aforisma citato il merito sta nell'accostare due termini e contenuti antitetici, «vago» ed «esattezza», dai quali scaturisce una pro-

¹⁷ L. Longanesi, *La sua signora*, in G. Ruozzi (a cura di), *Scrittori italiani di aforismi. Il Novecento*, vol. 2, cit., pp. 449, 451, 452.

spettiva inattesa. D'altra parte l'«esattezza», ha scritto Giuseppe Pontiggia, «è sempre misteriosa»¹⁸.

L'anno prima della morte di Longanesi e della pubblicazione postuma del taccuino aforistico *La sua signora*, Ennio Flaiano (1910-1972) esce da Bompiani con il libro *Diario notturno* (1956). L'opera raccoglie articoli pubblicati su vari giornali negli anni Quaranta e Cinquanta e prende il titolo dall'omonima rubrica apparsa tra il 1954 e il 1956 sul «Mondo» di Pannunzio. Rispetto agli originali, gli articoli confluiti nel volume vennero tagliati, ricopiati e in parte riscritti da Flaiano, che ne mutò la natura imprimendo loro il carattere unitario dell'opera.

Nonostante il titolo, il volume nel complesso è più un'opera aforistica che un diario. Esso presenta solo a tratti la progressione cronologica del diario e riflette la configurazione frammentaria del libro di aforismi. *Diario notturno* nasce dalla contaminazione, dichiarata dallo stesso Flaiano, tra quella particolare forma di diario in pubblico che è il diario su giornale e scritti di altra natura, quelli che Flaiano chiama «appunti, aneddoti, viaggi e raccontini immaginari». *Diario notturno* si presenta come un contenitore di testi eterogenei e capricciosi, accostati l'uno all'altro secondo «varietà e stravaganza», per usare il binomio impiegato da Montaigne nella descrizione delle grottesche e, per analogia, dei propri saggi.

La «varietà» aforistica di *Diario notturno* si manifesta soprattutto nella differente natura delle scritture. Il libro si apre con la narrazione di un viaggio immaginario, il *Supplemento ai Viaggi di Marco Polo*, composto di nove capitoli, e prosegue con una serie di racconti: al centro si collocano le due sezioni più propriamente aforistiche: la prima si intitola *La saggezza di Pickwick*; la seconda, più ampia, è quella che dà il nome al volume. Così composto il libro si distingue per una doppia connotazione aforistica: frammentario in generale, per quanto concerne la visione d'insieme; e frammentario nel particolare, per quanto riguarda la natura specifica di alcune sezioni, tra cui *La saggezza di Pickwick*, che è una raccolta di pensieri e di moralità.

La dickensiana «saggezza di Pickwick» consiste nell'opposizione al pensiero comune, nel collocarsi altrove rispetto agli altri. È uno dei processi distintivi della scrittura moralistica e aforistica: affermare la

¹⁸ G. Pontiggia, *I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici*, Milano, Mondadori, 1998, p. 85.

propria diversità, che è anche la consapevolezza di una sostanziale condanna alla solitudine. Il moralista e l'aforista in particolare sono «malpensanti», come il Filippo Ottonieri delle *Operette morali* di Leopardi. L'alterità rispetto al mondo si basa per Flaiano sulla categoria dell'«errore», intesa come rivendicazione di un personale modo di pensare, non importa se giusto o sbagliato, conta che sia libero. Asserisce Pickwick in un aforisma rappresentativo: «I posteri giudicheranno certo assai meglio le nostre questioni ma se noi non sbagliassimo sarebbe la fine. Sia ben chiaro che per saggezza intendo la capacità di agire in armonia coi miei errori preferiti»¹⁹. Flaiano cerca testardamente la verità, eppure sa che è imprendibile, relativa, anche se alcune certezze negative sembrano avvicinarla. In un appunto del 1965 scrive che «ogni verità può avere per contrario un'altra verità, altrettanto valida, e l'errore un altro errore». Asserendo di volere «agire in armonia coi miei errori preferiti», Flaiano chiede il diritto di potere sbagliare; di affrancarsi dalla prigionia delle convenzioni sociali; e, «soprattutto», di distinguere la propria «dalle facce soddisfatte degli altri carcerati»²⁰. Per esempio, di dichiarare con soddisfatta e spavalda fermezza:

Ho una sola opinione, anzi passione storica, ed è questa: ho sempre parteggiato per i cartaginesi²¹.

Rispetto alla *Saggezza di Pickwick* la sezione *Diario notturno*, che è la più consistente del libro, si presenta assai più mossa e variegata. Si compone di sei taccuini, le cui date vanno dal 1946 al 1956, per lo più provenienti dall'omonima rubrica del «Mondo» (1954-1956). Seguono i due racconti più noti: *Un marziano a Roma* e *Fine di un caso*, vertici del Flaiano moralista. Il primo era stato pubblicato sul «Mondo» il 2 novembre 1954; il secondo il 18 gennaio 1955²².

La figura del «marziano a Roma» ha connotati quasi cristologici. Sceso dal cielo, all'inizio è stato adorato e in molti hanno quasi creduto che

¹⁹ E. Flaiano, *Diario notturno*, in *Opere 1947-1972*, a cura di M. Corti e A. Longoni, Milano, Bompiani, 1990, p. 356.

²⁰ E. Flaiano, *Diario degli errori*, in *Opere. Scritti postumi*, a cura di M. Corti e A. Longoni, Milano, Bompiani, 1988, p. 364.

²¹ E. Flaiano, *Diario notturno*, cit., p. 354.

²² *Ibid.*, pp. 473-504.

fosse il Salvatore. Il marziano si rivela un ottimo personaggio mediatico, un'opportunità consumistica, un "mostro da baraccone". La continuazione del suo soggiorno terrestre si trasforma però in un degradante sberleffo, siglato da una oscena e notturna «salve di suoni, prolungata, scoppiettante come un atroce fuoco d'artificio» ad opera di un gruppo di «giovinastri». L'arrivo del marziano era stato salutato da altisonanti riconoscimenti e da eclatanti e gioiose manifestazioni di entusiasmo collettivo, paragonabili a quelle che avevano accompagnato la notizia della caduta del fascismo il 25 luglio 1943: «La speranza 'che tutto cambierà'»; «Tutto da capo!» esclama un emozionato e «favorevolissimo» Mario Soldati. È una prospettiva salvifica, che accentua ancora di più la delusione e lo smacco dell'onta finale. Tutto è talmente carico di attese che lo sviluppo rovinoso suona come una beffa ancora più offensiva.

La storia dunque si ripete, immancabilmente. L'entusiasmo e la speranza hanno vita corta, un breve arco di tempo, qui misurato nel periodo che va dal 12 ottobre al seguente 6 gennaio: due date emblematiche, la scoperta dell'America e l'Epifania. «Ogni cosa ci appare in una nuova dimensione», scrive con «inebriante felicità» il narratore delle cronache marziane; «Quale il nostro futuro? Potremo allungare la nostra vita, combattere le malattie, evitare le guerre, dare pane a tutti? Non si parla d'altro. Più ancora che nei giorni precedenti sentiamo che qualcosa di nuovo si prepara. Non è la fine del mondo, ma *il principio del mondo*».

E invece no. L'apologo del *Marziano a Roma* è la prova che niente cambia e cambierà. Il marziano è un messia abortito, una speranza malamente e goffamente fallita. Gli uomini hanno sconfitto i marziani e l'umanità ha azzerato ogni pretesa divina. Per pungente paradosso, il tutto è ancora una volta avvenuto nella città eterna e santa di Roma, a un tempo papale e becera, abituata a macinare ogni cosa, come ha sempre fatto e continua tuttora a fare. Il narratore confida di avere «sorriso, pensando a questa dolce Roma che mischia i destini più diversi in un giro materno e implacabile».

Un altro tassello di questa Roma profana è il racconto *Fine di un caso*. L'apologo è dedicato alla morte della giovane Wilma Montesi, uno dei casi giudiziari misteriosi e irrisolti dell'Italia del secondo dopoguerra. Il testo era stato pubblicato sul «Mondo» del 18 gennaio 1955 con il titolo significativamente interrogativo *Fine del caso Montesi?* Nel passaggio a *Diario notturno* il punto interrogativo scompare trasformandosi in un punto fermo, in rassegnata certezza. Il rinvio all'episodio forse più celebre e dram-

matico della dolce vita romana è esplicito; anche il fatto che a un anno di distanza, nel passaggio dall'articolo al libro l'eliminazione del punto interrogativo sancisca con evidenza la chiusura definitiva del caso e la sua assunzione a simbolo della corruzione della discutibile «società del caffè».

Il caso giudiziario di Wilma Montesi, la ragazza romana di 21 anni trovata morta sulla spiaggia di Torvaianica l'11 aprile 1953 (come il mostro marino del celebre finale della *Dolce vita*), è tuttora insoluto. Non si sa la causa precisa della morte; si ignora se fu morte naturale, suicidio, assassinio. Le ultime ore della ragazza restano oscure, non si conosce con chi e dove le passò. Al caso Montesi furono date solo momentanee soluzioni, alcune delle quali scossero pesantemente il mondo politico, provocando illustri dimissioni nel partito della Democrazia Cristiana.

Il brano che Flaiano riserva al caso Montesi è ironico, drammatico, paradossale, grottesco, sul modello del prediletto Swift. Quando lo pubblica sul «Mondo» sono passati quasi due anni dai fatti (1953-1955): «Questo Caso, come è noto, dura ormai da tre anni, non accenna a concludersi e si è talmente diramato che è ormai difficile non solo poterlo giudicare ma soltanto esporre».

L'opinione pubblica ha seguito con curiosità e avidità mediatica il succedersi delle vicende mondane e giudiziarie. Il caso da episodio specifico è diventato "caso" nazionale, nel quale si specchia la società italiana degli anni Cinquanta, quella della ricostruzione post-bellica e del boom economico, della speculazione edilizia, del potere democristiano e dell'anticomunismo, del cinema e della televisione. Roma si sta trasformando rapidamente e attrae quantità di persone in cerca di successo, soprattutto nel cinema, che è la mecca dei sogni.

Flaiano ambienta il testo-racconto a «un coca-party in casa di un tale che chiamerò Pallicca». Un coca-party, uno scaltro arrivista in affari e in politica, ospiti di varia specie, tra cui alcuni intellettuali, compreso l'io narrante, chiamati a innalzare il livello culturale della serata. La droga è un ingrediente fondamentale dell'incontro, chiaro riflesso di una situazione abituale; la cocaina serve da eccitante generale e provoca effetti inattesi e talora comici. Flaiano smitizza le cose, dalla cocaina al mondo della cultura. Mette tutto in un unico grande minestrone in cui gli elementi si mescolano e perdono di identità, divenendo un vuoto ed esemplare gioco di società. Ciò che accade appare futile; invece, come sottolinea più volte l'autore, è purtroppo molto serio; riflette la realtà,

irriverente e volubile, vacua e svilita. Anche il caso Montesi diventa uno dei tanti passatempi mondani e la sua tragicità si ribalta in irridente commedia. Per assurdo chiudere il caso sarebbe un grave errore, prima di tutto economico, dato l'altissimo numero di persone a cui la vicenda procura lavoro. Lo spiega senza mezzi termini lo smaliziato e motteggiante Pallicca rivolgendosi ai propri interlocutori e rispondendo indirettamente all'appello sulla «questione morale» lanciato da Pietro Ingrao in un editoriale sul caso Montesi pubblicato sulla prima pagina dell'«Unità» domenica 7 febbraio 1954.

La contro morale di Pallicca (che in questo “caso” specifico diventerà l'insabbiatrice morale dominante) è netta, lineare, senza equivoci: «La morale s'inchina sempre all'economia, se le cose vanno bene»; e citando il Thomas De Quincey di *L'assassinio come una delle belle arti* (1827) afferma con perentorietà: «Quando il male è fatto, se ne tragga almeno un utile».

Il racconto del coca-party è una scena teatrale, una farsa dai connotati diabolici, che riflette l'inclinazione naturale al teatro, allo stile della conversazione, al dialogo mondano della saggistica e della narrativa di Flaiano. Il party è dominato dalla noia, che è una costante, forse la più assidua, dei testi di Flaiano; per vincere la noia si fa di tutto, «estreme astuzie» oppure nulla, perché in verità non funziona nessun antidoto, neppure quello di «far saltare le valvole della luce» per creare mistero e scompigliare le carte dei contatti regolari e clandestini, invitare a tentativi audaci e osceni. Le conversazioni si snodano stancamente da un tema all'altro, piene di doppi sensi, false indignazioni, ammiccamenti sessuali, giochi di parole per una durata imprecisata di ore, dalla sera alle luci dell'alba.

Ogni tanto si affaccia la letteratura, che è un gradito riferimento civile quando lo scrittore è l'amato Alessandro Manzoni, citato, con brillante e spassosa imperfezione, da Pallicca:

«E non dimenticate, voi che accusate il caso di incipiente burocrazia, ciò che ha scritto un altro tale che dell'Italia ne capiva più di Ernesto Rossi. Voglio dire: Alessandro Manzoni. Cos'ha scritto Alessandro Manzoni? Ve lo dico io. Cito a memoria. Ha scritto: I guai vengono spesso, ma la condotta più cauta e più innocente non basta a tenerli lontani, e quando vengono, o per colpa o senza colpa, la burocrazia li raddolcisce e li rende utili per una vita migliore». «Non la burocrazia – ho corretto – Manzoni dice: la fiducia in Dio.» Pallicca mi ha guardato, un po' sospettoso. «Ne

«è sicuro?» ha detto. Poi ha ripreso: «Comunque, praticamente è la stessa cosa»²³.

Cosa avrebbe detto Lucia di questo nuovo improvvisato e audace «moralista»?

La sovrapposizione della voce di Pallicca a quelle di Renzo e di Lucia nel passaggio risolutivo della «conclusione» e del «sugo di tutta la storia» è tra le tante delizie canzonatorie di Flaiano, che mette in campo uno degli autori che apprezza di più; Manzoni è lo scrittore dell'Italia e degli italiani per eccellenza, quello che ha colto e descritto lo spirito autentico del paese e dei suoi abitanti (accanto all'altro grande lombardo Carlo Emilio Gadda). Lo dichiara apertamente nell'intervista rilasciata a Giulio Villa Santa (che è anche l'ultima intervista da lui concessa), in cui ricompare il motivo fondamentale della burocrazia come chiave per capire l'Italia:

Manzoni, per me, resta il più grande di tutti i nostri narratori moderni, e di gran lunga. Ma ci rendiamo conto che *I promessi sposi* sono la storia italiana fissata per sempre, la sua tipologia eterna, una specie di calendario perpetuo, lo zodiaco coi suoi segni inevitabili? Ci saranno sempre, da noi, due che non possono sposarsi o restare amici perché ci si mette di mezzo l'apparato pubblico italiano coi suoi burocrati, le sue squadracce, la miseria, la peste, la guerra, l'ipocrisia, la paura, il disordine. Manzoni ci abbraccia tutti, i suoi detrattori compresi, e ci spiega a noi stessi. Se il nostro libro nazionale non è un altro, è colpa nostra: i libri bisogna meritarseli. Noi non meritiamo, come specchio nazionale, il *Don Chisciotte* o *Guerra e pace* o *I masnadieri*. Non ci riconosceremmo, con le nostre bassezze e anche con la nostra grandezza, in quelle storie²⁴.

A un sistematico ed efficace *diario in pubblico* è tornato Giuseppe Pontiggia (1934-2003) negli anni Novanta con l'*Album* pubblicato sul supplemento domenicale del «Sole 24 Ore», dopo avere nel 1991 stampato con la casa editrice il Mulino il volume aforistico – satirico *Le sabbie immobili*. Pontiggia aveva iniziato la collaborazione con il «Sole 24 Ore»

²³ *Ibid.*, p. 501.

²⁴ E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, cit., pp. 1217-8. Sulle qualità della scrittura morale di Flaiano v. in particolare E. Giammattei, *Flaiano e lo stile del moralista*, in *La lingua laica. Una tradizione italiana*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 163-87 (e in precedenza il volume di A. Palermo, E. Giammattei, *Solitudine del moralista. Alvaro e Flaiano*, Napoli, Liguori, 1986).

con il numero del 29 dicembre 1996: con l'articolo in prima pagina *La storia non si ripete, si assomiglia*, invitato da Armando Torno, fondatore del supplemento culturale «Domenica». Un mese dopo, con il numero del 2 febbraio 1997, iniziò la pubblicazione dell'*Album*, che uscì con assoluta regolarità ogni prima domenica del mese fino al 1° giugno 2003, nell'ideale terza pagina del supplemento.

L'*Album* è stata un'opera letteraria e giornalistica unica nel nostro panorama culturale contemporaneo, di straordinario rilievo per qualità, densità, continuità e volume dell'impresa: un fondamentale colloquio di intelligenza e civiltà, di «etica ed estetica», secondo il binomio assai caro a Pontiggia. Come dichiara l'occhiello di presentazione, l'*Album* è il «diario in pubblico di uno scrittore alla ricerca degli avvenimenti del mese passato», di «riflessioni» sul «malcostume italiano», «su frasi fatte e fissazioni». Da moralista Pontiggia scende quindi sul difficile terreno dell'attualità, operazione rischiosa eppure decisiva per misurare la tenuta stilistica ed etica di uno scrittore.

L'*Album* comincia con questo aforisma di millimetrica e acuta ironia:

1 gennaio. Vita nuova. Domani. Oggi è ancora festa.

Gli aforismi di una o poche righe si alternano con considerazioni più estese, nelle quali alla perentorietà illuminante dell'affermazione succede l'equilibrata sintassi del confronto e della discussione. La struttura complessiva ha caratteristiche di genere simili al *Giornale di bordo* di Ardengo Soffici (1915), al *Diario notturno* di Ennio Flaiano (1956), al *Diario in pubblico* di Elio Vittorini (1957), a *Nero su nero* di Leonardo Sciascia (1979), a *Diario* di Piergiorgio Bellocchio e Alfonso Berardinelli (1985-1993); e all'inarrivabile e venerato modello del *Journal* di Jules Renard (1887-1910), «asceta dello stile, stilista della perfezione»²⁵.

Dall'*Album* nel 2002 nacque il volume mondadoriano *Prima persona*, composto di 180 «capitoli» abilmente variati tra aforismi, dialoghi, racconti, apologhi, ritratti, saggi brevi. Nell'allestimento del libro Pontiggia attuò un profondo lavoro di revisione e montaggio, procedendo non per successione cronologica ma per nuclei tematici. Dall'*Album* sul giornale a quello del libro, per necessità editoriali Pontiggia dovette tagliare parecchi pezzi;

²⁵ G. Pontiggia, *Prima persona*, Milano, Mondadori, 2002, p. 116.

restarono inoltre chiaramente esclusi i testi pubblicati dopo l'uscita di *Prima persona*, i tredici *Album* apparsi dal 2 giugno 2002 al 1° giugno 2003, alle soglie della morte. Si tratta quindi di un ampio e preziosissimo materiale leggibile soltanto nei numeri originali del domenicale del «Sole 24 Ore».

A noti pensieri e aforismi pubblicati sul domenicale e poi confluiti in *Prima persona* («*La diversità dei normali* – Abituarsi alla diversità dei normali è più difficile che abituarsi alla diversità dei diversi») ne sono seguiti altri altrettanto lapidari e magistrali:

A volte, scrivendo, dici cose diverse da quelle che pensi. Spesso sono le migliori. (2 giugno 2002)

La paura delle catastrofi è per alcuni la paura che non vengano. (7 luglio 2002)

Quelli che ti chiedono che difetto ha il loro racconto e tu glielo dici e loro ti dicono che era proprio l'effetto che cercavano. (1° settembre 2002)

L'attualità – Mi interessa quando è passata. (3 novembre 2002)

Guerra preventiva – Il Papa ha trovato il sinonimo: guerra ingiusta. Non è giusto per il dizionario. Ma è giusto. (2 marzo 2003)

Nella scia della grande linea lombarda di Parini, Porta, Manzoni e Gadda, il nesso virtuoso tra stile e morale è il punto forte dell'opera letteraria di Pontiggia, fedelmente rispecchiato nei sei anni di durata dell'*Album*. Egli ha proposto e dibattuto una quantità di argomenti con libertà e rispetto, rigore e autorevolezza. Nell'*Album di maggio 2003* (uscito il 1° giugno e risultato purtroppo l'ultimo), Pontiggia si è congedato dai lettori con un bellissimo ritratto di Giorgio La Pira (*Santi veri e finti*), in cui elogia la determinazione di La Pira nel contesto di una situazione familiare nella quale molti avrebbero fatto più comodamente eccezione. Atteggiamento che consente a Pontiggia di formulare quest'altro pungente e brillante aforisma

L'assolutezza ci piace, purché faccia una eccezione per noi.

Indicando un esempio di «comportamento così coerente» che «se è già raro nei santi, è ancora più raro nei politici» e negli italiani.



NUNZIO RUGGIERO

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa

«NO, LA BREVITÀ NON BASTA». APPUNTI SU LUGLI MORALISTA E ANTOLOGISTA

Riassunto

L'opera di Vittorio Lugli sollecita qualche rilievo sul suo contributo alla moralistica italiana novecentesca. Nella sua assidua ricerca della forma breve, in difficile equilibrio tra scrittura autobiografica e pedagogica, il Lugli antologista riuscì ad attuare una originale convergenza delle forme del discorso morale con le pratiche dell'attività saggistica e bibliografica, e con l'esercizio della sintesi funzionale ai progetti di alta divulgazione, all'insegna del limite inteso come disciplina del vivere. Una vocazione riconducibile al retaggio umanistico di un critico che ben conosceva le *Institutiones* della Repubblica delle Lettere europea della prima età moderna, ma era altresì consapevole della necessità di adeguare il suo mestiere alle sollecitazioni indotte dalla nascente società dei consumi. In tal senso la sua è una ricerca intesa come modalità del discorso critico-saggistico che riceve impulso non dalla sola opzione intellettuale, ma anche dalle condizioni storiche in cui il saggista visse e operò.

Parole chiave: antologia, autobiografia, umanesimo, industria editoriale, storia della cultura

Abstract

Vittorio Lugli's work warrants some comment on his contribution to 20th-century Italian moralism. In his assiduous pursuit of the short form, striking a difficult balance between autobiographical and pedagogical writing, Lugli the anthologist succeeded in achieving an original convergence of moral discourse with the practices of essay writing and bibliography, and with the exercise of functional synthesis for projects of high dissemination, under the banner of limitation understood as a discipline of living. This vocation can be traced back to the humanistic heritage of a critic who was well acquainted with the *Institutiones* of the European Republic of Letters of the early modern age, but was also aware of the need to adapt his craft to the demands of the nascent consumer society. In this sense, his research is understood as a form of critical-essayistic discourse that is driven not only by intellectual choice, but also by the historical conditions in which the essayist lived and worked.

Keywords: anthology, autobiography, humanism, publishing industry, cultural history

La forma breve tra pedagogia e autobiografia

Ci sono poi le età meglio fatte per gli scritti brevi e acuti, quelle in cui domina lo spirito, l'intelligenza che solo concentrandosi si accende, sfavilla, tocca un fervore quasi lirico. Il Rabelais del Settecento, tutto diverso dal Cinquecentista, dal torrenziale creatore

del *Gargantua*, è Voltaire, non quello che dal secolo precedente vuol riprendere le forme auliche, solenni, la tragedia, il poema o il vasto discorso, ma lo scrittore dei romanzi e racconti filosofici: la migliore saggezza del secolo in succinti apologhi che fanno intero il giro della vita¹.

L'intervento *Libri brevi*, edito da Vittorio Lugli sul «Resto del Carlino» del 26 maggio 1955, reca qui lo spunto per qualche rilievo su una tipica e non convenzionale attitudine del saggista emiliano alla sintesi di ampio respiro sui modelli della prosa morale e i maestri francesi della forma breve. Al nesso tra invenzione del *conte philosophique* ed età della crisi, ben presente ai direttori dell'*Encyclopédie* che affinavano gli strumenti utili alla comprensione del reale e all'esercizio del pensiero laico, si aggiunge quello non meno importante tra sensibilità estetica e pedagogia civile dell'insegnante di lungo corso: dall'elzeviro, alla recensione, alla scheda bibliografica, dal taglio antologico, alla voce d'enciclopedia, fino al medaglione e al ritratto in scorcio, la ricerca della forma breve assume una funzione insieme pedagogica e militante, indirizzata a educare i nuovi pubblici dell'Italia repubblicana, nel tempo dell'omologazione culturale indotta dalla società di massa².

L'articolo era sollecitato dall'uscita dell'antologia *Romanzi e racconti filosofici* di Voltaire, edita nello stesso anno da Casini nella collana "I Grandi Maestri Illustrati" e curata da Giovan Battista Angioletti, con il quale Lugli era in contatto anche come collaboratore de «L'Approdo»³. Non per caso, nella prima serie de «L'Approdo», Adriano Seroni – che del programma radiofonico e del periodico era *magna pars* – aveva elogiato un'altra sua antologia: quella degli scritti di Jules Renard, *Lo stile e il gusto*, edita l'anno prima nella collana "Portico" di Bompiani, diretta da Celestino Capasso⁴.

¹ V. Lugli, *Libri brevi*, in «Il Resto del Carlino», 26 mag. 1955, rist. in Id., *Bovary italiane e altri saggi*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1959, pp. 47-52.

² Sul decisivo periodo editoriale compreso tra guerra e dopoguerra si veda ora il fondamentale studio di A. Antonello e N. Paladin (a cura di), *Il decennio delle antologie (1941-1951). Repertori letterari e logiche editoriali*, Milano, LED, 2023.

³ Cfr. M. Baldini, T. Spignoli (a cura di) e A. Dolfi (dir.), *L'Approdo: copioni, lettere, indici*, Firenze, Firenze University Press, 2007.

⁴ J. Renard, *Lo stile e il gusto*, trad. it. di V. Lugli, Milano, Bompiani, 1951. La scheda di Seroni uscì nella rubrica "Segnalazioni", in «L'Approdo», I, 1, gen.-mar. 1952, p. 96; cfr. M. Baldini, T. Spignoli (a cura di) e A. Dolfi (dir.), *op. cit.*, p. 118.

libro composto di pensieri «dati in poche righe, a volte addirittura brevissimi e incisivi aforismi che il raccoglitore ha raccolto intorno a titoli quanto mai indicativi e suggestivi», ai quali seguiva «la sezione dedicata a brevi giudizi sui maestri e compagni dello scrittore [...] detti per aforismi» che, per densità e finezza, «valgono a volte un saggio critico»⁵.

Una collaborazione, questa con Bompiani, che includeva il contributo al *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, del quale Capasso era il caporedattore e come «il Deus ex machina della ponderosa opera», secondo la testimonianza di Luigi Russo⁶; e in cui Lugli era consulente autorevole per la francesistica, oltre che autore di voci esemplari che richiederebbero un approfondimento che non è dato di condurre in questa sede, derivate dal tirocinio compiuto nella redazione dell'*Enciclopedia italiana* diretta da Gentile⁷.

Per ora basti segnalare la convergenza delle forme del discorso morale con le pratiche dell'attività saggistica e bibliografica, e con la ricerca della sintesi funzionale ai progetti editoriali di alta divulgazione, compiuta all'insegna del *limite* inteso come disciplina del vivere: piegarsi all'esercizio umile del redattore e a quello didascalico del divulgatore significa intendere la matrice umanistica che è alla base dei «libri-utensile» che Quondam riconduce al complesso di pratiche filologico-letterarie che includevano i manuali, i repertori enciclopedici, le antologie e le altre *institutiones* della tradizione classica⁸. Un esercizio che gli recava una conferma – in pieno accordo con l'Husserl mediato a Milano da Antonio Banfi – del nesso che congiunge il concetto etico di responsabilità con l'idea di limite come condizione di possibilità di qualsiasi atto linguistico.

Si consideri intanto, tra gli esiti migliori dell'antologista, un lavoro di non scarsa fortuna: *Da Villon a Valéry. Il libro della poesia france-*

⁵ *Ibidem*.

⁶ La definizione di Capasso come «un po' il Deus ex machina della ponderosa opera, e di cui indoviniamo le fatiche, le ansie, per coordinare tanto disparato lavoro e stimolare i vari collaboratori» si legge nella nota di L. Russo, *Il "Dizionario Bompiani"*, in «Belfagor», vol. 6, n. 2, 31 mar. 1951, pp. 226-228.

⁷ Cfr. M. G. Longhi, *Vittorio Lugli e Valentino Bompiani*, in AA.VV., *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di S. Cigada*, Milano, Vita e pensiero, 2003, vol. II, 2, pp. 755-765.

⁸ A. Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 160-165.

se (1949), silloge di testi in lingua originale che ebbe ampia diffusione, tra edizioni accresciute e ristampe, grazie a un apparato di brevi quanto puntuali note che conciliavano l'esattezza del commento con la misura del ritratto critico-biografico degli autori antologizzati⁹. Silloge di cui il Macchia dei *Moralisti classici* si ricorderà quando si disporrà alla realizzazione di un'antologia memorabile per ricchezza e compattezza del programma di scelta e commento¹⁰. Ma, soprattutto, libro che implicò un tour de force necessario all'attraversamento di tutta la varia e complessa tradizione della lirica francese, senza per ciò derogare al compito della divulgazione storico-critica.

Forte di un buon venticinquennio di insegnamento nei più disparati centri della penisola, come ordinario di lettere italiane e latine nei licei, Lugli si mantenne fedele a quel dialogo aperto tra scuola e università che gli valse, ad esempio, lo scambio con un poeta e insegnante oggi pressoché dimenticato come Filippo Ampola, saggista e antologista a sua volta, che recensì quel libro su «Belfagor»¹¹. Intervento quest'ultimo che coglieva bene il senso e il pregio di quelle pagine, dove «basta tuttavia in esse un semplice rilievo, volto a sottolineare qua e là l'accento poetico di un brano; una breve osservazione metrica, poniamo, in funzione quasi sempre estetica; un breve richiamo di un poeta latino, accennato appena e come in sordina [...] perché esse acquistino, elevando a un tratto il loro tono, come una sfumatura di particolare finezza che finisce col divenire l'anima, il timbro stesso, il profumo segreto di tutto il commento».¹²

⁹ V. Lugli, *Da Villon a Valéry. Il libro della poesia francese*, Messina, D'Anna, 1949.

¹⁰ G. Macchia, *I moralisti classici. Da Machiavelli a La Bruyère*, Milano, Garzanti, 1961; per il quale si veda ora il vol. N. Ruggiero, M. Russo, O. Trabucco (a cura di), *Da Machiavelli a La Bruyère. Per i moralisti classici di Giovanni Macchia*, Napoli, Suor Orsola Beninca-sa Università Editrice, 2025.

¹¹ F. Ampola, *Da Villon a Valéry di V. Lugli*, in «Belfagor», a.V, 1950, n. 1, pp. 119-120. Sul rapporto di mutuo e fecondo scambio tra l'attività didattica e la critica letteraria in Lugli, cfr. A. Carrannante, *Rileggendo Vittorio Lugli*, in «Otto/Novecento», XIX, 1, gen.-feb. 1995, pp. 77-96.

¹² Le lettere del poeta, saggista e traduttore siciliano Filippo Ampola, allora ordinario di Lingua francese all'Istituto tecnico "Angelo Secchi" di Reggio Emilia, sono conservate presso l'Archivio Lugli della Biblioteca Universitaria di Bologna, ms. 433. Una schedatura del carteggio di Ampola con Oreste Macrì è in D. Collini, *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, Firenze, Firenze University Press, 2018, pp. 60-63.

Da lettore provveduto, Ampola colse l'efficacia di un saggio di Lugli edito nello stesso anno e che il recensore ben collocava a complemento e corredo della silloge; ossia il discorso all'Accademia delle Scienze di Bologna, *Il senso di una poesia*, da cui emerge l'intima compenetrazione di letteratura e vita che sostanzia le pagine migliori del critico:

discorso, questo, sul quale giova, nonostante la sua breve mole, soffermarsi più che sul libro stesso, sia per la novità delle sue vedute, che per il fermento che si sente in esso lievitare sotto la limpida e levigata superficie e che va molto al di là dell'interesse specifico dello studioso di una determinata letteratura¹³.

La «breve mole» del saggio acquistava un rilievo specifico anche perché aveva le sue premesse in un «aureo libretto»: *Il posto nel tempo*, bilancio compiuto dal maestro emiliano al punto esatto di convergenza tra critica e memoria, in cui il confronto tra le generazioni implica l'esercizio del «saper leggere» appreso in gioventù nel sodalizio con Renato Serra; e in cui lo studioso allenato alla disamina dei *loci* può cogliere le sollecitazioni derivate dal mutare dei tempi e degli uomini, e intenderle nei termini di una topografia della coscienza¹⁴.

Il posto nel tempo, raccolta di saggi editi sull'«Ambrosiano» e altre riviste di arte e cultura letteraria nel corso degli anni Venti, era apparso in una importante collana di «Scrittori contemporanei» diretta dal gobettiano novarese Mario Gromo che accolse molti dei più originali prosatori dell'epoca (da Linati a Stuparich, da Piovene a Cajumi), composta di

scritti sparsi, spesso editi sulla stampa quotidiana e periodica, nei quali la funzione fabulatoria della narrazione s'intreccia con quella rievocativa della memoria autobiografica, in una sorta di spazio intermedio tra rondismo e solarismo, tra le tentazioni del calligrafismo disimpegnato e una più forte, ancorché implicita, vocazione moralistica¹⁵.

¹³ F. Ampola, *art. cit.*

¹⁴ V. Lugli, *Il posto nel tempo, Pagine dei quarant'anni*, Torino, Buratti, 1930; seconda ediz., *Il posto nel tempo. Ripresa e congedo*, Milano, Bompiani, 1947.

¹⁵ Cfr. A. D'Orsi, «Scrittori contemporanei». *Un'avventura editoriale nella Torino fascista*, in S. Rota Ghibaudi e F. Barcia (a cura di), *Studi politici in onore di Luigi Firpo*, III, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 889-961.

Il sottotitolo, *Pagine dei quarant'anni*, denota il tenore autobiografico del libro, sollecitato da un flusso di ricordi della giovinezza bolognese all'ombra del Carducci, che si andò rafforzando negli anni in cui Lugli, collocato fuori ruolo dall'Università, poteva dedicarsi con più assiduità all'esercizio dell'elzeviro sulla stampa cittadina e proseguire in quello mai intermesso del recensore e dell'antologista.

Non a caso Lugli aveva ribadito, nell'intervento *Libri brevi* di cui si è detto in principio, un'attitudine peculiare dei «narratori di Francia», riconoscibile come «tecnica disinvolta e sicura» della *narratio brevis*, rivelata dal fenomeno Sagan, appena tradotto in Italia:

Si che non è il caso di stupirci ogni volta che la incontriamo, questa tecnica disinvolta e sicura. I giovani l'apprendono così, naturalmente, quasi la recano entro di sé. I lettori che non han perduto la passione e la pazienza per i romanzi ciclici (ancora ne spuntano in Italia e fuori) devono essere rimasti incantati, da noi più che in Francia, davanti alla rapidità spiritosa di *Bonjour tristesse* della giovanissima Françoise Sagan. È veramente una qualità, una attitudine del genio nazionale, e in Raymond Radiguet aveva ben altra profondità e tragica risonanza¹⁶.

In tali termini Ampola colse bene il valore etimologico del nesso *scelta/critica*, inteso come escursione ad ampio raggio dei testi, atto di discernimento estetico ed esercizio di pedagogia civile, necessario a chi si appresti a compiere l'apparentemente umile ufficio del compilatore di un'antologia:

Eppure il lettore che segua questo pacato ragionamento, di cui trova ad ogni passo l'opportuna integrazione e come l'esempio probante nell'antologia (come si vede, non si può parlare del discorso senza ritornare a tratti sulla raccolta poetica) non potrà non rilevare subito il garbo, la finezza di tocco, il tono suadente col quale il critico lo conduce quasi inavvertitamente per il cammino segnato, alla ricerca del filo ideale di una poesia dove si afferma la legge dello spirito francese, per cui esso assimila tutte le esperienze, anche le più ardite, semplificandole, riducendole alla sua norma¹⁷.

¹⁶ V. Lugli, *Bovary italiane*, cit., p. 49.

¹⁷ F. Ampola, *art. cit.*, p. 119.

Queste note preliminari, intese a segnalare qualche versante non ancora sondato dell'opera di Lugli, vorrebbero dunque contribuire a uno studio accurato sul Lugli lettore dei classici francesi, esperto dei generi e delle tecniche del discorso morale, e abile esegeta della forma breve in prosa e in versi, con speciale dedizione alla poesia. Studio che non potrebbe compiersi senza ripercorrere il *curriculum* del saggista che, dall'apprendistato alla scuola del Pascoli nel primo Novecento, attraverso la lunga attività didattica e letteraria del Ventennio di cui si è accennato, approdò – tra guerra e dopoguerra – al recupero dei modelli della tradizione europea che va dal Rinascimento al Grand siècle.

Un recupero, beninteso, al quale hanno contribuito i suoi colleghi e sodali sin dagli anni Sessanta, da Cordié a Trompeo, da Anceschi a De Michelis a Colesanti¹⁸; ma altresì un recupero da compiere attraverso una più attenta ricostruzione del contesto storico-culturale del medio Novecento, tra Milano e Bologna, senza il quale quella tensione morale non emergerebbe in tutto il suo significato, ossia di esperienza del *limite* come forma.

Tra Bologna e Milano

Sulla via Emilia, nella seconda metà degli anni Trenta, Lugli viaggiò spesso per svolgere la sua professione universitaria alla Statale di Milano, prima di rientrare nella sua Bologna. Ma si trattò di un viaggiare e peregrinare che andò anche molto oltre. La giovinezza emiliana, tra Carpi, Modena e Cento, con al centro l'apprendistato bolognese in Archiginnasio, e dopo la laurea e le esperienze di insegnamento sull'Appennino, tra Lazio e Toscana e tra Emilia e Romagna, quando – dopo i soggiorni in Calabria e Sicilia, approdò al Morgagni di Forlì, in cui prestò servizio per molti anni, e collaborò al periodico animato da Renato Serra «La Romagna».

L'esperto del Seicento, che elesse a oggetto privilegiato di studio la favolistica del *Grand Siècle*, raggiunse un vertice col volumetto del 1939 *Il prodigio di La Fontaine*; titolo che precede e prepara il suo ritorno a Bologna, ed è annoverato – con i saggi raciniani – tra i suoi esiti più

¹⁸ M. Colesanti, *Ricordo di Vittorio Lugli*, in Id., *Ritratti di critici*. L. F. Benedetto, P. P. Trompeo, G. Macchia, Roma, Bulzoni, 1970, pp. 193-197; cfr. R. Cincotta, *Vittorio Lugli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 66, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2006.

felici¹⁹. In tale direzione, la linea Lugli-Valeri-Macchia, recentemente e persuasivamente tracciata da Corradi, meriterebbe approfondimenti ulteriori nella direzione del mutuo scambio tra lettere francesi e italiane sollecitato da Cesare De Lollis e dai suoi sodali e scolari raccolti intorno alla redazione de «La Cultura»²⁰. Ad esempio, a partire dal dialogo a distanza dell'emiliano con lettori acribi e vagabondi come Ferdinando Neri e Pietro Paolo Trompeo, reclutati e valorizzati da De Lollis negli anni Venti, e dai più giovani Cordié e Fubini, parimenti adusi all'esercizio filologico e bibliografico, così come alla comparazione elegante dei moderni, tra Italia e Francia; fino a Caretti che recensì le raccolte di Lugli sull'«Approdo letterario»²¹.

Si pensi, ad esempio, al caso della memorietta milanese del 29 febbraio 1940 al Regio Istituto Lombardo di Scienze e Lettere su *Emilio De Marchi traduttore di La Fontaine*, edita a breve distanza dalla monografia sul favolista francese, in cui l'«arguto spirito lombardo» rende efficace la libera versione dell'autore del *Demetrio Pianelli* per la fusione degli stili e dei modelli antichi e moderni.

L'edizione delle *Favole* aveva dato nuovo corso alla fortuna di un classico del *Grand Siècle* fino ad allora limitata ai libri per l'infanzia, edite da Sonzogno nella sua «Biblioteca classica illustrata», tra il 1885 e il 1886, con le celebri incisioni di Doré²². Un risultato, questo di De Marchi, di gran lunga superiore ai traduttori italiani che si erano misurati sino ad allora con La Fontaine; di modo che:

[...] gli stessi echi degli altri poeti [...] qui suonano opportuni, perché aggiungono un tocco di composta dignità, un sapore appena libresco, molto conveniente alle finzioni esopiche, ricordando «anche il succo letterario, umanistico, da cui grata fragranza traggono le *Fables* illustri»²³.

¹⁹ V. Lugli, *Il prodigio di La Fontaine*, Milano, Principato, 1939.

²⁰ Cfr. F. Corradi, *La Fontaine devant la critique italienne. Vittorio Lugli, Diego Valeri, Giovanni Macchia*, in «Qu'un ami véritable est une douce chose !». Amitiés et dilections lafontainiennes, Actes du colloque (Paris, 18-20 nov. 2021), in «Le Fablier», n. 34, 2023, pp. 121-126. Su De Lollis, cfr. D. Stefanelli, *Cesare De Lollis tra filologia romanza e letterature comparate*, Milano, Ledizioni, 2018.

²¹ Cfr. L. Caretti, *La saggistica di Lugli*, in www.approdoletterario.teche.rai.it.

²² J. de La Fontaine, *Le favole*, illustr. da Gustavo Doré; trad. it. in versi del prof. E. De Marchi, 2 voll., Milano, Sonzogno, 1885-1886.

²³ V. Lugli, *Emilio De Marchi traduttore di La Fontaine. Nota* (adunanza del 29 feb. 1940-XVIII), in «Rendiconti del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», V. 73, 4.

Al maestro del *Grand Siècle* sapientemente riletto da De Marchi, Lugli accordava un requisito essenziale per determinare il pessimismo intriso di compassione per l'umanità dolente e umiliata dei personaggi del *Demetrio Pianelli*. Per tal via, il saggio su La Fontaine, con i suoi brevi capitoli, esemplari per suggestione e concisione a partire dai titoli, ribaltava lo stereotipo del favolista olimpico, anticipando le riflessioni di Macchia sulla notturna tradizione francese dell'*âge classique*, con rilievi sulla disarmonia del poeta che val la pena di riferire per l'equilibrio sapiente della formula:

Senza drammatizzare eccessivamente questa noia, come fa un moderno biografo, che per essa spiega il tristo rifugio, la senile *débauche*, non possiamo non vedervi, fatte più acute con gli anni, l'inquietudine assidua, la malinconia, l'insoddisfazione della vita che non lo occupa, non lo riempie abbastanza, la stanchezza dell'immaginazione abusata. La Fontaine luminoso ed aereo («Jean, chose légère, chose divine», dice Anatole France) rimane un mistero, di cui solo intravediamo questa disarmonia, questo scontento: sospeso tra la realtà e il sogno, perché non ha saputo conciliarli, equilibrarli, egli che nell'opera è tutta conciliata armonia²⁴.

Non a caso, a distanza di oltre vent'anni dalla sua recensione del *Prodigio di La Fontaine* su «Primato» ne *Gli anni dell'attesa*, Giovanni Macchia tornava a riflettere sul suo «amore trepido per la poesia che ci ha dato il bel libro su La Fontaine», del quale seppe cogliere come l'eco di una disarmonia: una tensione «che invade – quando il Lugli intende affrontare i suoi moralisti – i contorni sinuosi e pur fermi del ritratto alla Sainte-Beuve e li annebbia, presentandoci un'immagine velata di 'memoria' e di 'tempo'»²⁵.

Tale compito Lugli intraprese negli anni più bui del regime, quando attendeva alle ricerche sul suo Racine, e proseguì finanche sotto le bombe, nei trasferimenti degli sfollati di Bologna e Milano, grazie all'operosità ostinata delle case editrici che potevano contare sulla resilienza dei re-

della ser. 3., fasc. 1, rist. in Id., *Dante e Balzac. Con altri italiani e francesi*, Napoli, ESI, 1952, pp. 152-162, p. 158.

²⁴ V. Lugli, *Emilio De Marchi*, cit.

²⁵ La recensione di Macchia apparve in «Primato», I, 6, 15 mag. 1940, pp. 15-16. Il ricordo di Lugli è in Id., *Gli anni dell'attesa*, Milano, Adelphi, 1987, p. 64.

dattori e dei tipografi, dei traduttori, dei bibliografi e dei grafici attivi in condizioni proibitive di lavoro, per la carenza di materie prime, e finanche dopo gli incendi degli uffici e delle tipografie sventrate e aperte sulle strade. In tal senso, conta la breve quanto decisiva esperienza all'Università di Milano, dove maturò il razionalismo critico di Antonio Banfi, intriso di tensione civile e nutrito delle linfe del marxismo, approdato – con la memoria *Sui principi di una filosofia morale* – a una concezione dinamica dell'umanesimo, adeguata a fronteggiare la crisi della vita contemporanea²⁶.

Se l'etica va concepita come un processo in divenire, radicato nella concreta esperienza dell'individuo e nella sua capacità di riflessione e di scelta, allora assume un nuovo e più cogente senso un metodo che punti, come è stato detto, a:

[...] calare la razionalità più pura e astratta, formale e vuota – una razionalità che per sua intrinseca natura non può che essere critica – entro il concreto e contraddittorio mondo della prassi storica, determinando, in tal modo, una sorta di “corto circuito” tra le stesse strutture formali della razionalità e le concrete e sempre molto vischiose scelte pragmatiche direttamente connesse con la vita e la sua intrinseca contraddittorietà²⁷.

In tal senso, la via neokantiana di un pragmatismo inteso in termini di ermeneutica della sfera morale dei comportamenti trovò risonanze significative nei percorsi della tradizione umanistica europea, lungo una linea tracciata da Garin e ripresa da Quondam, che ancora sollecita la ricerca storico-filosofica contemporanea²⁸.

²⁶ A. Banfi, *Sui principii di una filosofia morale*, in «Rendiconti del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», s. II, vol. LVII, fasc. XI-XIV, pp. 609-670, poi riedito in Id., *La ricerca della realtà*, 2 voll., vol. I, Firenze, Sansoni, 1959 (Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, vol. XXVIII), pp. 499-569.

²⁷ F. Minazzi, *Sul razionalismo critico, antimetafisico, fenomenologico ed empiristico della Scuola di Milano*, in *Su Antonio Banfi e la Scuola di Milano*, Milano, FrancoAngeli, 2024, pp. 41-96, pp. 88-89.

²⁸ E. Garin, *Dal Rinascimento all'Illuminismo. Studi e ricerche*, Pisa, Nistri Lischi, 1970 (cfr. *Eugenio Garin. Dal Rinascimento all'Illuminismo*, Atti del convegno (Firenze, 6-8 marzo 2009), a cura di O. Catanorchi e V. Lepri, Premessa di M. Ciliberto, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011); A. Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, Il Mulino, 2010; cfr. M. Russo, *Introduzione. Trame dell'umanesimo*, in Id., *Umanesimo. Storia, critica, attualità*, Firenze, Le Lettere, 2015, pp. VII-LXI.

Un'etica della convivenza civile che, in pieno fascismo, sollecitava il ritorno alle radici italiane di un umanesimo laico e razionale, e che il giovane Lugli aveva appreso fin dai tempi della Bologna carducciana dei filologi e degli storici dell'Archiginnasio, della Commissione per i testi di lingua e la Lega per l'istruzione del popolo, governati dal grande maremmano in età postunitaria. Una concezione della libertà intellettuale che Lugli maturò negli anni della maturità milanese: non a caso il Lugli critico, che tornò a riflettere sull'opera di La Fontaine nel convegno bolognese del 1953, convergeva con l'impianto teoretico di un saggio decisivo per la nuova generazione del dopoguerra, come *Moralismo e moralità*, uscito nel numero doppio del 1944 di «Studi filosofici», subito sequestrato dalla polizia, per essere poi riedito da Garin²⁹.

Nell'avvicendamento e nello sviluppo secolare dei modelli e dei generi della tradizione francese che dall'immaginario allegorico dei *bestiaires* medievali, conduce al recupero dei classici in chiave mondana e filosofica proposta da La Fontaine, il legato rinascimentale, con tutta la casistica psicologica, tra sociale e morale dei novellieri italiani era, sotto la vernice parenetica e pedagogica, sorretto da una singolare attitudine al realismo. Si consideri, ad esempio, un passo sulle *Fables* come il seguente:

Più che la lezione morale, quel che interessa La Fontaine, sono gli esseri che forniscono l'esempio - la diversa, infinita commedia. Non la commedia astratta che può bastare al moralista, senza luogo certo, quasi fuori del tempo; ma la vita, l'azione collocata nel suo posto esatto, tutta avvolta di aria e di luce³⁰.

Si tratta allora di rievocare, sia pure sommariamente, il clima spirituale che circolava nella cosiddetta «Scuola di Milano», alimentato dal fervore dell'ateneo meneghino in cui Lugli e Banfi erano a contatto, del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, e che si nutriva altresì dei rapporti con l'antifascismo liberale del futuro banchiere umanista Mattioli. È lo stesso Bompiani a riferire, nelle pagine memorabili di *Via privata*, il ruolo di Banfi direttore di «Idee nuove», la collana che attesta

²⁹ A. Banfi, *Moralismo e moralità*, in «Studi filosofici», 5, 1944, pp. 1-16.

³⁰ V. Lugli, *La Fontaine poeta della natura*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», VI, 1954, pp. 27-39, rist. in Id., *Bovary italiane*, cit., pp. 227-246.

il suo contributo al rilancio di «un umanesimo che non vuol mediocri, ma tempi di una umanità che, libera e conscia, crei se stessa con la propria eticità, la propria storia e la propria vita». Un'iniziativa, questa, che precedeva di quattro anni il coinvolgimento di Banfi nel grande progetto del *Dizionario letterario*, fino alla direzione della sezione *Filosofia*³¹; e che va ricondotta alla serie di appunti e ricordi ben noti su una fase decisiva per la ricostruzione della cultura cittadina, in cui il filosofo si preparava ad aderire alla lotta clandestina e alla Resistenza:

Vecchio professore con la cravatta a pallini, sembra si sia messo il maglione come una divisa per buttar via l'origine borghese. È anche vero, magari; ma in realtà Banfi lo ha fatto da anni, laboriosamente, dentro di sé. Iscritto al PCI, è a capo del comitato di liberazione universitaria, mantiene i contatti tra gli intellettuali e gli operai: Vittorio Lugli, Ugo La Malfa, Raffaele Mattioli, Adolfo Tino, Gualtiero Tumiatì, Fernanda Wittgens, eccetera. Liberarsi dell'abito è più facile che liberarsi di una intelligenza come la sua³².

Erano gli anni, conviene ricordarlo, del salvataggio de «La Cultura» di Cajumi compiuto da Mattioli, nella cui abitazione milanese – rievocata dalle «notte di via Bigli» di Bacchelli – si tenevano gli incontri della rivista fondata da De Lollis, prima che la casa del banchiere umanista venisse distrutta dall'incendio che seguì i bombardamenti della RAF nell'agosto '43³³; ossia quando fu incendiata la sede Bompiani, trasferita per un intero anno sulle colline di Fiesole – nella villa che era stata di Marsilio Ficino – per consentire ai cinquantacinque membri della redazione del *Dizionario Bompiani*, alloggiati «come in un collegio misto» a villa Marmagliano, di rifare l'opera vanificata dalla distruzione della tipografia:

L'opera era quasi compiuta, quando avvennero i bombardamenti di Milano. Ero sotto le armi e tornai di corsa. C'era con me Alberto Savinio. Camminavamo nel mezzo delle strade tra gli incendi

³¹ Cfr. R. Pertici, *Il socialismo e il comunismo come "movimenti spirituali". Due scritti inediti di Delio Cantimori fra guerra e dopoguerra*, in S. Dall'Aglio, A. Guerra, M. Valente (a cura di), *Storie nascoste. Studi per Paolo Simoncelli*, Milano, Franco Angeli, 2021, pp. 237-258, pp. 238-245.

³² V. Bompiani, *Via privata*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 206-207.

³³ Cfr. R. Bacchelli, *Le notti di via Bigli. Quarant'anni di confidenza con Raffaele Mattioli* [1970], a cura di M. Veglia, Bologna, Il Mulino, 2017; cfr. D. Stefanelli, *op. cit.*, pp. 317-322.

e le case sventrate. A ogni passo, Savinio scuoteva il capo come se continuasse a dire di no. Arrivammo agli uffici della casa editrice aperti al vento. Le bombe si erano accanite, si sarebbe detto, sulle tipografie e avevano distrutto gran parte del piombo: migliaia di «voci» già composte e impaginate, che il calore aveva fatto fondere. Il piombo fuso scorreva qua e là in rivoletti grigi o si era rappreso come un plastico di mare in tempesta³⁴.

A conferma della parte non secondaria dei francesisti in casa Bompiani, tra guerra e dopoguerra, è noto il contributo infaticabile di controlli, schede e bibliografie, svolto da Carlo Cordié:

Alla revisione bibliografica e al controllo filologico sovrintendeva il Prof. Carlo Cordié. Per ogni lemma riempiva una scheda grande poco meno di un fazzoletto: date di prima pubblicazione, controlli dei titoli, delle citazioni, dei rimandi [...] Diciottomila schede a scrittura minuta. Come ha potuto farlo? Perché è pazzo, un pazzo di Dio, a suo modo, se esiste una divinità della filologia e dello scrupolo. Anche per lui la guerra è passata come un ritardo postale³⁵.

Il richiamo a questo sodale di Lugli, al quale dobbiamo la prima bibliografia degli scritti del critico emiliano, giunge qui opportuno; è infatti significativo che Cordié, nel tempo della condivisione delle attività di revisione bibliografica del *Dizionario*, trovasse il modo e il tempo per recensire, tra i molti libri monitorati negli anni Quaranta, l'antologia scolastica di La Fontaine edita dall'Editrice Leonardo fondata da lui stesso:

Poche antologie quale quella apprestata da Vittorio Lugli per un suo amatissimo autore (*La Fontaine*, Milano, Casa Editrice Leonardo, 1943, coll. "Pagine di scrittori italiani e stranieri", III) conservano una propria compiutezza ed eleganza al di là dello scopo per cui sono sorte: la scuola. Guida sicura, il Lugli presenta le più notevoli favole, naturalmente corredate da prefazioni, dediche ed epiloghi dello stesso La Fontaine, e le commenta con quell'adesione sottile e maliosa che è così caratteristica nella sua critica [...].

³⁴ V. Bompiani, *op. cit.*, p. 132.

³⁵ *Ibid.*, p. 131.

Note biografiche, rinvii ad autori classici e francesi, illustrazioni fuori testo fanno di questa pubblicazione un manuale nel senso più alto della lettura: un «livre de chevet» che non dovrà mancare nella biblioteca, per piccola che sia, d'uno studente di lettere e che, anche quando più facilmente ritorneranno tra noi a buon prezzo le opere complete del «bonhomme», conserverà la caratteristica linea di un La Fontaine visto sullo sfondo del Rinascimento italiano tra il Boccaccio e l'Ariosto e la bella lezione dei «moderni» della Corte del Re Sole³⁶.

Si trattava, beninteso, di un doveroso omaggio all'antologismo di tradizione ottocentesca e di scuola toscana e bolognese, fondato proprio da Carducci³⁷. Ma soprattutto, oltre le pur note sillogi di Ferdinando Martini e degli altri carducciani della Nuova Italia, contava la lezione del Pascoli: lungi dall'accordarsi agli stereotipi del poeta querulo e del critico inerte, Pascoli assumeva per il suo scolaro emiliano un valore ben diverso, come spiegò nel saggio su *Le antologie italiane*, in cui Lugli faceva la rassegna, a partire dalla celeberrima *Fior da fiore*, delle raccolte antologiche del Pascoli «lettore e giudice di poeti spregiudicato e personalissimo, intorno alla poesia, alla sua natura, al suo mistero», che «seppe dire cose profonde e nuove, novissime tra noi»³⁸.

Ecco allora che la sperimentazione della forma breve, intesa come modalità del discorso critico-saggistico oltre che delle predilezioni del Lugli antologista dei lirici, così come dei moralisti francesi, riceve sollecitazioni derivate non dalla sola opzione intellettuale, ma altresì dalle condizioni storiche. Ad esempio, che non si tratti soltanto del recupero puro e semplice dei maestri del Grand Siècle, bensì della ricerca di tutta una tradizione della prosa morale nella Francia moderna e contemporanea, lo si ricava da altri scritti editi in parallelo a quello su La Fontaine. Sotto i bombardamenti alleati che colsero di sorpresa Milano dopo quasi due anni di tregua, la tipografia degli Artigianelli di Via Alfieri finiva di stampare un

³⁶ Si tratta della recensione edita in «Leonardo. Rassegna bibliografica», a. XIV, vol. 15, feb. 1946, p. 377. Cfr. P. A. Borgheggiani, *Ricordo di Carlo Cordié*, «Nuova antologia», a. 137 (apr.-giu. 2002), vol. 588, fasc. 2222, pp. 342-347; G. D'Ina e G. Zaccaria (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Milano, Bompiani, 1988, pp. 169-242, 596-601.

³⁷ E. Paccagnini, *Carducci antologista*, in *Carducci filologo e la filologia su Carducci*, Atti del convegno (Milano, 6-7 nov. 2007), a cura di M. Colombo, Modena, Mucchi, 2009, pp. 83-116.

³⁸ V. Lugli, *Le antologie italiane*, in Id., *Bovary italiane*, cit., p. 171.

libriccino in-32° che adeguava il gusto dei bibliofili alle necessità di economia della carta e maneggevolezza del formato imposte dalla guerra³⁹.

Si tratta della minuscola *plaquette* di Lugli *Due moralisti*, finita di stampare il 23 ottobre 1942, che raccoglieva due articoli su Henri de Régnier e Sylvestre Bonnard, usciti in rivista dieci anni prima⁴⁰. Il richiamo all'incidenza dei classici nei saggisti francesi contemporanei (il primo sul pessimismo del celebre aforisma «vivre avilit» che sollecita l'analisi del cortocircuito Régnier-La Rochefoucauld; e il secondo sulle pacate e misurate prose sul tema classico dell'*amitié* tramite il confronto Bonnard-Montaigne), riflette la fede del comparatista nella civiltà della critica contemporanea e nella rinnovata attualità della prosa morale. Non è casuale il fatto che il primo intervento di Macchia sui moralisti francesi sia una recensione al *La Bruyère* di Lugli, edita nel 1936 sulla «Revue des Études Italiennes», il trimestrale appena fondato da Henri Bédarida: monografia che, come l'altra su Montaigne edita nello stesso anno, gli valse la cattedra di Lingua e letteratura francese alla Statale di Milano⁴¹.

Si consideri infine che i *Due moralisti* uscivano come terzo numero della collana "Il Fiore. Biblioteca d'arte e di cultura", edita dalla Casa editrice Leonardo, fondata da Cordiè, esponente maggiore dell'eclettica generazione di critici e filologi formatasi tra le due guerre sul crinale italo-francese: esperto di umanesimo e rinascimento, Cordiè era soprattutto noto come lo specialista di Folengo che si era meritato l'elogio di Croce; ed era a Milano redattore della nuova serie del «Saggiatore. Rivista di varia umanità» inaugurata nell'estate del '43 da Flora, con il quale avrebbe pubblicato, alla fine del decennio, l'edizione Mondadori di *Tutte le opere* di Machiavelli, nella collana dei "Classici italiani" nata sotto gli auspici di Senatore Borletti e Luigi Rusca⁴².

³⁹ Il libriccino di mm. 120x80, su carta a mano in 175 esemplari numerati e firmati dall'autore. Cfr. U. Savoia (a cura di), *Bombe su Milano. Ottobre 1942, i testimoni raccontano*, Roma, Castelvechi, 2022.

⁴⁰ V. Lugli, *Due moralisti*, Milano, Casa editrice Leonardo, 1942; il primo dei due saggi era apparso su «Pegaso» (III, 9, set. 1931, pp. 345-350) e il secondo sulla «Nuova antologia» (16 ott. 1932).

⁴¹ V. Lugli, *Montaigne*, Lanciano, Carabba, 1935.

⁴² B. Croce, *Le macaronee del Folengo e la critica moderna*, in Id., *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*: «Più e meglio di tutti ha lavorato a questa indagine il Cordiè nei

La collana, che accolse *Quartiere cinese*, il bozzetto di Linati sulla *Chinatown* meneghina del 1940, corredato da un disegno di Leonardo Borghese, e un intervento sul teatro alfieriano di Luigi Russo, era stata inaugurata dal saggio *La rima* di Flora⁴³. Per il bombardamento del 24 ottobre 1942, avvenuto il giorno successivo alla data del 'finito di stampare' dei *Due moralisti*, la casa di Flora fu colpita da un incendio «di mobili e libri e parecchie carte, tra le quali il manoscritto del saggio su Leopardi che era destinato alla UTET»⁴⁴. E si sa che le devastazioni della guerra avevano messo a dura prova l'attività editoriale: «Milano è stata bombardata. Le bombe si sono accanite contro le tipografie», ricorderà Valentino Bompiani il quale inaugurò, grazie a Zavattini, nello stesso anno «una collanina, *La zattera*», di volumi che «avevano il formato di un pacchetto di sigarette, secondo l'idea che ne entrassero quattro nella giberna»⁴⁵.

Quanto al lavoro tipografico messo a rischio dai bombardamenti, si sa che il modello di riferimento per la stampa dei libretti di fortuna era fornito – nel fervido contesto della sperimentazione dei grafici e illustratori attivi nella Milano degli anni Trenta – dai volumetti in-32° di Giovanni Scheiwiller elogiati da Falqui dopo la guerra, e che nello stesso 1942 inaugurava la collana “All'insegna della Baita van Gogh”⁴⁶. In tale scenario Bompiani e Zavattini facevano appello a tutte le risorse necessarie a una così complicata ripresa. E lo stesso Cordiè – che amò firmarsi «l'editore

suoi molti e sparsi saggi folenghiani, che non hanno avuto l'attenzione di cui sono degni e che giova sperare che l'autore voglia rielaborare in un armonico saggio complessivo» (vol. I, cap. XI dell'Edizione Nazionale delle Opere di B. Croce, a cura di G. Genovese, Napoli, Bibliopolis, 2022, pp. 170-171).

⁴³ Nella biblioteca di Oreste Macrí si conserva una copia del libriccino di Flora con dedica manoscritta di Cordiè, in cui rievoca i tempi del “Fiore”: «Caro Macrí, poiché ieri al ‘Viesseux’ hai fatto rivivere nella tua parte l’“orfico” Flora in merito al nostro Ruggero Jacobbi, abbiti un altro libretto del ‘fiore’, da me edito nel 1942, e conservalo in mio ricordo. Tuo aff.mo Carlo Cordiè. Firenze, 25 marzo 1984»; cfr. S. Risi (a cura di), *Manoscritti di altri nel Fondo Macrí*, in H. Piersigilli e GRBM (a cura di), *La Biblioteca di Oreste Macrí*, Sotto la direzione di A. Dolfi e L. Desideri, in https://www.viesseux.it/biblio/biblioteca_macri/assets/sezioni/l_italiana2.html.

⁴⁴ *Carteggio Croce-Flora*, a cura di E. Mezzetta, intr. di E. Giammattei, Bologna-Napoli, Il Mulino-Istituto Italiano per gli Studi Storici, 2009, pp. 114-115.

⁴⁵ V. Bompiani, *op. cit.*, p. 170; cfr. ora F. Mugnaini, *La Zattera Bompiani (1942-1945)*, pref. di A. Cadioli, Macerata, SimOn, 2019.

⁴⁶ E. Falqui, *Elogio del piccolo formato. Cicalata*, con un'appendice di R. Carrieri, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1953.

del piccolo formato» – annunciava la ripresa della Casa editrice Leonardo che ripristinò «alcuni dei propri volumi distrutti in tipografia nel corso delle incursioni dell'agosto 1943», inaugurando una nuova serie de "Il Fiore", come si legge in una *réclame* del «Giornale della Libreria»⁴⁷.

Mentre l'altro grande riferimento, per il valore del progetto culturale e la personalità intellettuale che lo concepì, era a Firenze: ossia la "Collezione in ventiquattresimo" di prose morali «da gradire anche a lettori leggeri», fondata da Pancrazi, nel ruolo sempre più centrale di consulente e direttore di collane, dopo la sua lunga esperienza di editore dei classici, in collaborazione con i maggiori letterati del primo Novecento (da Papini, a Croce, a Ojetti). Nominato presidente della casa editrice «Successori Le Monnier», diretta con i fratelli Paoletti, il saggista toscano riferì a Croce circa il progetto, per riceverne consigli e proposte, in una lettera dell'aprile 1941 che conviene qui riportare per esteso:

Quell'edizioncina del *Galateo* fatta dal Le Monnier ha incontrato una certa fortuna. Tanto che l'editore ed io avremmo pensato di pubblicare nello stesso formato qualche altra operetta morale, scelta in ogni secolo, e da gradire anche a lettori leggeri. Oltre a qualche trattatista vero e proprio (come alcuni del Seicento raccolti da Lei per Laterza), e a qualche precettista classico (come B. da San Concordio) vorrei includere anche qualche scrittore che di solito non è considerato moralista, ma che pure può essere visto e ravvivato in quella luce. E dare, per esempio, una scelta dei *Consulti* del Redi che spesso sono veri e propri caratteri. la *Vita* del Cornaro (che non si trova più in nessuna edizione), una scelta di lettere del Ganganelli e del padre Segneri (dove sono più mondani e meno religiosi). Cito questi nomi tanto per darle un'idea del mio concetto: nella letteratura italiana ci sono probabilmente più e migliori moralisti che di solito non si creda; ma bisogna cercarli fuori dei quadri dei moralisti ufficiali, spesso tra i pratici e gli esperti di vita. Questo criterio dovrebbe essere un po' la mia guida⁴⁸.

⁴⁷ Cfr. «Giornale della libreria organo ufficiale della Associazione italiana editori», 1944, p. 307.

⁴⁸ È la lettera datata Camucia, 10 aprile 1941, in B. Croce, P. Pancrazi, *Caro Senatore. Epistolario*, pref. di E. Croce, Firenze, Passigli, 1989, pp. 96-97.

Umanesimo e prosa morale

Per parte sua, si è detto che Lugli si era occupato degli umanisti italiani sin dagli anni dell'università, in Archiginnasio, nel solco della grande tradizione carducciana, pubblicando nel 1909 la tesi di laurea su *I trattatisti della famiglia nel Quattrocento*, discussa col Pascoli e subito edita nella "Biblioteca filologica e letteraria" di Formiggini⁴⁹; sodale di Serra e poi collaboratore de *La Cultura* di De Lollis in dialogo con Trompeo, aveva conquistato una postazione riconoscibile nella vita culturale degli anni Trenta: innanzitutto per la sua capacità di trascorrere dagli interventi sull'Ottocento italiano ai saggi su La Fontaine, Racine e i classici del *Grand Siècle*; ma anche per la disponibilità alle più diverse collaborazioni editoriali, dalle voci per l'*Enciclopedia italiana* a quelle commissionate da Bompiani per l'*Almanacco* e il *Dizionario delle opere e dei personaggi*, alle quali abbiamo fatto cenno⁵⁰. Non a caso, nel 1961 Anceschi avrebbe elogiato, in *Lugli o dell'umanesimo moderno*, il suo profilo di intellettuale applicato alla ricerca così come alla divulgazione, «ricco cioè di *nourritures* romanze e aperto cordialmente al nuovo», per usare i termini di Fiorenzo Forti, altro maestro dell'ateneo bolognese che ne scrisse il necrologio per il «Giornale storico della letteratura italiana»⁵¹.

Che insomma le nuove ricerche dei nostri maggiori francesisti intorno alla prosa morale del *Grand Siècle* traessero profitto da una conoscenza tutt'altro che estemporanea dell'Umanesimo e Rinascimento italiano è un dato generazionale, e in diversi casi ambientale, che assume un peso specifico anche nella formazione di Macchia, a partire dalla sua curatela, all'altezza nel 1943, de *Le piacevoli notti* di Straparola per le "Centonovelle" di Bompiani (cui non doveva essere estranea la consulenza di Cordié): volume preceduto da un'introduzione accolta nei saggi del *Cortegiano francese*, dello stesso anno, e pubblicata in anteprima in «Lettere d'oggi. Rivista mensile di letteratura»⁵². L'uscita a breve distanza nella triplice sede ci induce a soffermarci sulla fase decisiva dell'attività gior-

⁴⁹ V. Lugli, *I trattatisti della famiglia nel Quattrocento*. Precede un giudizio di G. Pascoli, Bologna-Modena, Formiggini, 1909.

⁵⁰ Cfr. V. Bompiani, *op. cit.*, p. 199.

⁵¹ Cfr. F. Forti, *Vittorio Lugli*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. 146, fasc. 453, 1 gen. 1969, p. 158. L. Anceschi, *Lugli, o dell'umanesimo moderno*, in AA.VV., *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, vol. I, Venezia, Neri Pozza, 1961, pp. 13-18.

⁵² G. Macchia, *Il cortegiano francese*, Firenze, Parenti, 1943.

nalistica dei primi anni Quaranta, in cui anche il giovane Macchia sperimenta la sua vocazione, negli ultimi stremati anni del regime fascista, a coniugare cultura accademica ed extra-accademica, come ricorderà sin dalle prime battute de *Gli anni dell'attesa* a proposito della famosa inchiesta promossa da Bottai su «Primato», *Le università e la cultura*⁵³.

Benché non vi siano interventi di Lugli in questa sede, è lecito supporre che il francesista emiliano prestasse attenzione anche agli sviluppi della saggistica letteraria fiorentina, non solo per la comune adesione ai modi della prosa laica, ma anche per la presenza in redazione del già citato Seroni, il quale veicolò le istanze dell'antifascismo che viaggiavano sotto traccia lungo la linea appenninica e tirrenica Firenze-Pisa-Roma. Conviene allora ricondurre più direttamente i termini di quel dibattito al suo esordio di condirettore, assieme a Giambattista Vicari, di una testata che risentiva di quel travaglio epocale, segnato dalle incertezze della crisi del regime.

Il primo fascicolo dell'annata che inaugurò la nuova serie, corredata da una nota che promuoveva il rilancio della testata accordando il «rinnovamento della veste tipografica» al «miglioramento della qualità degli scritti»⁵⁴, era chiuso da un editoriale di Vicari: discorso reticente e ambiguo a partire dal titolo, *Pensieri segreti*, che invocava l'impegno civile del letterato, senza poter dire con chiarezza in che termini tale impegno dovesse svolgersi: «La guerra è una resa dei conti, per tutti, in una comune corresponsabilità. Essere giusti, dunque, sereni: e in cima a tutti i nostri pensieri sia la patria, di cui proprio gli 'intelligenti' portano il carico di tradizioni, la somma di civiltà che non hanno da essere dissipate nelle risentite passioni, ma che hanno da essere nutrite, sempre, e tenute ben vive e pronte, con fede *positiva*, per ogni evento»⁵⁵.

Giova allora soffermarsi sul numero doppio edito al principio del 1943, di «Lettere d'Oggi»⁵⁶, in cui si riconosce, a vari livelli, un'attenzione alla ricerca di nuove vie della prosa narrativa e della prosa critica: dal saggio del giovane Binni sulla «centralità» di Cecchi «nella grande corrente saggistica contemporanea», alle segnalazioni di Seroni de *La salute*

⁵³ G. Macchia, *Gli anni dell'attesa*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 20-25.

⁵⁴ G. Vicari, *Ai lettori, agli abbonati, agli amici*, in «Lettere d'oggi», I, 1, 1941, p. 125.

⁵⁵ G. Vicari, *Pensieri segreti*, *ibid.*, pp. 121-124.

⁵⁶ «Lettere d'Oggi», V, nn. 1-2, gen.febr. 1943.

di Montaigne e altri scritti di letteratura francese di Solmi come «uno dei più bei volumi di critica, assolutamente, che siano usciti negli ultimi trent'anni»⁵⁷. La presenza del giovane Seroni nella redazione di «Lettere d'oggi» è indicativa del contributo cospicuo alla rivista dei letterati toscani: assistente di De Robertis all'Università di Firenze, consulente di Bompiani per il tramite Pratolini – che a sua volta lo segnalò al Vittorini direttore delle collane “Corona” e “Pantheon” – Seroni si dimostrerà tra i più abili a coniugare sapere accademico ed extra-accademico nel fermento culturale del secondo dopoguerra, in quanto *magna pars* della sezione culturale di Radio Firenze, quale principale interlocutore di Angioletti nella programmazione radiofonica Rai che a Firenze diede vita all'esperienza decisiva de *L'Approdo*, alla quale abbiamo fatto cenno poc'anzi⁵⁸.

L'intervento del giovane Macchia *Lo Straparola* chiude il numero calibrato e compatto di «Lettere d'oggi» in cui il critico mette in guardia il lettore dall'attribuire alle novelle un qualsiasi movente parenetico, tuttavia rilevando i segnali di partecipazione morale alle alterne vicende narrate dal novelliere lombardo. Rilievi mediati da una prosa distante dal tecnicismo paludato del registro accademico che denotano – nella scelta del lessico, nella misura del periodo e in particolare nella scansione avverbiale – la capacità di fondere la finezza e il rigore del discorso critico nel suo già riconoscibile tono di pensosa colloquialità:

L'umanità che vive in questi racconti non ama sporgersi troppo avanti. Il buio mondo passionale, i grandi gesti o le illuminazioni: cerchiamoli in un altro, anche senza uscir dal Cinquecento. In quanto narrazione retta su temi, non c'è vera moralità, che impone una certa uguaglianza, una fedeltà a sé, che Straparola non si sogna neanche di rispettare. C'è, se mai, un'estensione in rappresentazione, qualche volta, degli atti di cui si parlava, e allora quella sua naturale misura assume, sorretta da un pathos drammatico morale, una nobiltà, un ritegno⁵⁹.

⁵⁷ W. Binni, *Formula per Cecchi*, in «Lettere d'oggi», V, nn. 1-2, gen.feb. 1943, pp. 69-83, p. 83; A. Seroni, *Cronache letterarie. I libri*, in «Lettere d'oggi», V, nn. 1-2, gen.feb. 1943, pp. 101-106, p. 106.

⁵⁸ Sulla collana “Pantheon”, cfr. I. Piazzoni, *Le antologie di “Pantheon”. Lavorare sui classici tra canone e mercato*, in A. Antonello e N. Paladin (a cura di), *op. cit.*, pp. 29-50.

⁵⁹ G. Macchia, *Lo Straparola*, «Lettere d'oggi», V, nn. 1-2, gen.feb. 1943, pp. 84-98, p. 97.

Il testo collocato in apertura del numero era la traduzione di Oreste Macrì della seconda parte de *L'oceanografia del tedio* del filosofo catalano Eugeni d'Ors, saggista già edito nella Milano del 1941, per la traduzione della *Storia del mondo in cinquecento parole*, edita da Scheiwiller e presentata da un filologo del valore di Mario Casella, valoroso dantista e antifascista, oltre che apprezzatissimo esegeta del *Siglo de oro*⁶⁰. La forma breve assumeva un rilievo ulteriore per la fondazione della collana "Romanzi brevi" che accolse *Esterina* di Bigiaretti, *Estate tragica* di Cancogni e *La spiaggia* di Pavese; mentre – con analoga curvatura intesa a utilizzare e valorizzare il piccolo formato – venne varata la "Biblioteca minima Tempus", con le copertine illustrate da Gentilini, Maccari e altri artisti italiani, il *Viaggio in Grecia* di Praz, i trentadue frammenti, scritti direttamente in italiano *Carta da visita* di Pound, il racconto *Giorni aperti* di Caproni; e tra quelli in preparazione, i *Discorsi militari* di Boine, *Tempo di guerra* di Benedetti, un' *Antologia della letteratura ribelle anglosassone* di Pound⁶¹. L'anticipazione sollecitava lo scambio epistolare tra Macrì e un esperto di d'Ors come Anceschi il quale si offriva di recensire l' *Oceanografia* in uscita in versione integrale nella "Biblioteca Minima Tempus", la raffinata collana di volumetti tascabili e multicolori fondata da Vicari, quale non effimera proiezione editoriale della nuova serie di «Lettere d'Oggi»⁶².

A testimonianza dell'attenzione dei giovani toscani al recupero della tradizione letteraria italiana in termini che non risultassero troppo distanti da quelli promossi dal regime, Benedetti aveva appena proposto con Einaudi una scelta delle *Lettere indiane* di un *polymathes* cinquecentesco come il Sassetti mercante e viaggiatore, cosmopolita e sanscritista, tratte dalla vecchia edizione Le Monnier di Ettore Marcucci. Mentre il Magalotti, recuperato da un esperto ermeneuta della prosa scientifica seicentesca come Falqui, tornava in libreria grazie a una silloge edita per la prima volta nel 1930 e riproposta in edizione accresciuta nel 1943⁶³. Si tratta, non a caso, degli anni decisivi in cui

⁶⁰ E. d'Ors, *Storia del mondo in cinquecento parole*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1941 (ediz. di 250 esemplari numerati, e stampati su tipi di carta diversi, con una nota di M. Casella).

⁶¹ Sulle collane della rivista e sulle altre attività editoriali di Vicari, si rinvia al sito dell'Archivio e Centro Studi "Il Caffè", www.ilcaffeletterario.it.

⁶² Cfr. D. Collini, «L'altro, il dialogo, lo specchio che ci rifrange». *Carteggio Anceschi-Macrì (1941-1994)*, Firenze, Firenze University Press, 2020, pp. 76-78.

⁶³ O. Trabucco, *Per la prosa scientifica italiana. Vicende di un critico e un'occasione mancata*, in AA.VV., «Ma un giorno a me riesca la santa cosa...» *La letteratura come Maestra*, Atti del

emerge la funzione-Vittorini nella storia dell'antologismo militante del Novecento, quando l'intellettuale siracusano fonda per Bompiani collane come "Pantheon" e "Corona" che impongono un modello di editoria creativa e spregiudicata, decisiva per il rilancio del secondo dopoguerra, e il cui esito maggiore è, com'è ben noto, la travagliata vicenda editoriale di *Americana*⁶⁴.

Per evidenziare l'impostazione insieme ermeneutica e divulgativa della rivista che puntava a informare i lettori degli interventi che animavano il dibattito politico-culturale nello scenario della nuova guerra – nel segno di un'etica del lavoro intellettuale e di una militanza condotta 'sotto traccia', con l'intento di smarcarsi dalla cultura di regime giunta ormai al capolinea della sua parabola storica – si consideri la sezione antologica intitolata *Il lettore provveduto* che segnalava i più significativi lacerti della narrativa e della critica letteraria, appena editi o di imminente pubblicazione: da *La casa del melograno* di Alfonso Gatto, racconto appena uscito su «La Ruota», al terzo volume laterziano della *Critica contemporanea* di Luigi Russo, dall'articolo *I primitivi* sui lirici del Duecento di Ferdinando Neri su «La Stampa», a quello sulla poesia ermetica di Piovene sul «Corriere della Sera».

Il tempo sospeso della primavera 1940 costituisce lo sfondo per esercitare un'azione culturale estremamente delicata, indicativa della nuova attualità del moralismo europeo nel giro di mesi in cui una nuova fase politica sembrava porre il suggello finale della *Finis Europae* determinata dal primo conflitto mondiale. Si consideri il numero di apertura della seconda serie edito alla vigilia dell'entrata in guerra, nell'aprile del 1940, nella fase di grave incertezza politica e profondo smarrimento della nazione non belligerante, che tuttavia accentuava la dipendenza economica dalla Germania e il conseguente rafforzarsi dell'alleanza di Mussolini con Hitler, soprattutto dopo il drammatico colloquio del Brennero. Di qui la distanza sempre più marcata da Parigi e Londra, che implicava l'impossibilità di costruire un dialogo con tutto un ver-

convegno di studi in onore di Emma Giammattei, in «Annali dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa», 2019, pp. 117-156, p. 118.

⁶⁴ G. C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992; E. Esposito, *Per la storia di "Americana"*, in Id., *Il demone dell'anticipazione: Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Milano, Il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2009, pp. 31-44. Su Vittorini antologista per Bompiani, cfr. ora I. Piazzoni, *op. cit.*, p. 32.

sante della politica europea che costituiva da secoli un riferimento culturale indispensabile per quei letterati ed artisti.

Le vicende fin qui sommariamente narrate sono indicative di un fervore intellettuale che favorì, all'altezza del medio Novecento, la circolazione e lo sviluppo dei generi del discorso morale, tra prosa e poesia, tra le istanze opposte dell'ermetismo e del neorealismo, tra Francia e Italia. Un contesto denso di rapporti che reca una conferma, ai vari livelli del dibattito teorico e della sperimentazione letteraria e nella dialettica tra i diversi centri dell'Italia centro-settentrionale, del distacco dai valori strapaesani del regime; un rifiuto veicolato dal ritorno ai maestri del moralismo europeo, per l'esigenza di una rilettura feconda dei classici del *Grand Siècle*.

In questa fase, la ricerca di vie nuove della saggistica letteraria individuò nel ritorno alle radici dell'Umanesimo un moto intellettuale di ridefinizione della cultura, con un'attenzione specifica alla prosa morale che non poteva risolversi nei termini della semplice riproposta o della inerte archeologia dei modelli. Una fase in cui lo studio della forma breve fu inteso, anche da Lugli, come adesione a un processo dinamico e aperto alla contemporaneità; e insomma un metodo che, più che concepire quella ricerca come conquista di una superiore compostezza, mirasse alla difesa dell'arte tramite una disciplina che era insieme estetica e morale. Per queste ragioni la forma breve non fu intesa come una meta fissata una volta per tutte, né come il veicolo per il ritorno a un'armonia perduta, ma al contrario come un campo di tensioni sempre soggetto al mutare delle condizioni storiche e delle sollecitazioni culturali.

Con siffatta disposizione morale, per riprendere circolarmente l'abbrivo di questi appunti, il critico emiliano recensì l'antologia voltairiana di Angioletti di cui si è detto. Un intervento inteso a considerare il «felice destino dei brevi capolavori, quasi messaggi essenziali che attraversano il tempo sicuri, col loro peso lieve», ma in cui Lugli avvertiva – da vero moralista che non riposa in facili formule di accomodamento – che «no, la brevità non basta; né il lieve bagaglio, l'opera succinta assicurano meglio all'autore la sopravvivenza»; ma è l'umanità del genio, che si misuri con l'aforisma o con il grande ciclo narrativo, a procedere oltre i limiti del genere per approdare a una forma superiore che lo trascende e lo supera:

Certo, nelle opere brevi meglio si coglie il rapporto fra le parti, l'unità è meglio visibile, può mantenersi il fervore uguale fino alla fine. Ma bisogna anche rinunciare al gusto classico ristretto e

sicuro, vincere l'illusione che l'energia concentrata valga sempre di più che la forza tranquilla, aperta, specie davanti alle ampie creazioni di cui l'anima rinnovata dell'Ottocento ha ritrovato il senso e l'amore. Nelle quali l'unità non è quella anche esterna, segno manifesto dell'altra nei capolavori classici. È solo, a volte, la presenza dell'autore che nella materia infonde il suo spirito, procede intento a reggere l'ampio disegno, e nell'andare diverso ritrova ogni volta la forza necessaria⁶⁵.

⁶⁵ V. Lugli, *Libri brevi*, in Id., *Bovary italiane*, cit., p. 50.



GIOVANNI RAIMONDO ROTIROTI
Università di Napoli L'Orientale

CIORAN E IL «SEGRETO DEI MORALISTI». GENEALOGIA DI UNA METAMORFOSI SOGGETTIVA

Riassunto

Il presente articolo intende ricostruire, dal punto di vista storico ed esistenziale, gli anni della svolta di Cioran in Francia quando sceglie di abbandonare definitivamente la lingua romena e scrivere esclusivamente in francese. Questa decisione di Cioran è stata anticipata, in un certo senso, anche dalla sua esperienza di lettura dei moralisti francesi, dove il confronto dello scrittore romeno con i pensatori transalpini non ha semplicemente riguardato un esercizio sulla forma e sullo stile, ma ha significato soprattutto liberarsi del proprio passato politico negativo. Un altro aspetto su cui questo articolo si sofferma è la particolare amicizia di Cioran con Benjamin Fondane, avvenuta a Parigi durante l'Occupazione nazista, che consentirà a Cioran di emanciparsi dai pregiudizi ideologici di un tempo e di deporre ogni forma di fanatismo. A partire da questi eventi cruciali che hanno segnato profondamente la vita di Cioran a Parigi in esilio sarà possibile distinguere il moralismo (in senso banale) dall'etica: mentre il primo è conformista, la seconda è innovativa e inventiva, e prepara modi nuovi e inaspettati del vivere umano.

Parole chiave: letteratura romena, letteratura francese, etica, soggetto, desiderio

Abstract

This article intends to reconstruct, from a historical and existential point of view, the years of Cioran's turning point in France when he chose to definitively abandon the Romanian language and write exclusively in French. This decision by Cioran was anticipated, in a certain sense, also by his experience of reading the French moralists, where the comparison of the Romanian writer with the transalpine thinkers did not simply concern an exercise in form and style, but above all meant freeing oneself of his negative political past. Another aspect on which this article focuses is Cioran's particular friendship with Benjamin Fondane, which took place in Paris during the Nazi Occupation, which will allow Cioran to emancipate himself from the ideological prejudices of the past and to put aside every form of fanaticism. Starting from these crucial events that profoundly marked Cioran's life in Paris in exile, it will be possible to distinguish moralism (in a banal sense) from ethics: while the former is conformist, the latter is innovative and inventive, and prepares new and unexpected ways of human living.

Keywords: Romanian literature, French literature, ethics, subject, desire

Numerosi articoli apparsi sulla stampa nazionale negli ultimi anni, con le prestigiose firme di Pietro Citati, Sergio Quinzio, Alfredo Giuliani, Gianfranco Ravasi, Emanuele Severino, Giampiero Mughini, ecc., testimoniano incontestabilmente il fatto che Cioran sia da annoverare

tra i moralisti contemporanei allo stesso titolo di Pessoa¹ in Portogallo o di Quignard in Francia². «Uno straordinario esempio di moralista del Novecento: questo è Cioran»³, scrive Antonio Castronuovo nel suo libro dedicato al pensatore romeno, ricordando, infatti, che la più «recente consacrazione» di Cioran è stata «l'accoglienza nell'antologia dei *Moralisti francesi classici e contemporanei*»⁴ a cura di Adriano Marchetti.

Il *Précis de décomposition* (1949), il primo libro del pensatore romeno scritto in francese, rivela il debito contratto da Cioran nei confronti dei moralisti⁵, dedicando loro un capitolo del volume che s'intitola emblematicamente *Il segreto dei moralisti*, nel quale li riconosce come maestri sovrastanti e conoscitori dell'animo umano e offre anche una definizione del *moralista ideale* rilevando che si tratterebbe di una strana commistione di cinismo glaciale e di lirismo esaltato, una sorta di ibrido tra Vauvenargues e Sade. Nei *Cahiers* apparsi postumi Cioran rivelerà *il segreto dei moralisti*: «La grande arte è saper parlare di sé in tono impersonale»⁶, si legge.

In un'intervista con Jean Lessay, Cioran dice apertamente di essere stato «molto influenzato dai moralisti francesi, soprattutto da Chamfort e da La Rochefoucauld», ma anche da Valéry e di aver «frequentato

¹ Cfr. P. Borges, C. Vălcan e R. G. Soeiro (eds.), *Fernando Pessoa e Emil Cioran Pensadores das Margens da Razão e da Civilização*, Lisboa, Edições Colibri, 2023.

² Cfr., in particolare, J. Altmanova, *Pascal Quignard. Frammenti di una lingua impronunciabile. Tra segno e senso*, Fasano, Schena editore, 2012.

³ A. Castronuovo, *Emil Michel Cioran*, Napoli, Liguori, 2009, p. 5.

⁴ *Ibidem*. Nella prefazione al volume Adriano Marchetti riconosce all'opera di Cioran «una sorta di giansenismo ateo e nello stesso tempo aggravato: la natura dell'uomo non è semplicemente corrotta, ma più ancora perduta; non solo non avanza d'un passo verso la salvezza, ma cammina storicamente al suo abbandono». E aggiunge: «In questo pensiero del disastro la scrittura serve al "moralista" per forgiarsi o esprimere una salvezza dal male, non potrebbe essere questione di redimere in nessun modo le colpe dell'uomo» (A. Marchetti (a cura di), *Moralisti francesi. Classici e contemporanei*, Milano, BUR, 2008, p. 22).

⁵ Su Cioran e i moralisti la bibliografia in ambito accademico non è molto nutrita. Mi limito a segnalare alcuni libri che, da prospettive differenti, hanno sfiorato il tema: P. Bolon, *Cioran l'hérétique*, Paris, Gallimard, 1997; P. Moret, *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal, Genève, Droz, 1997*; M. Jarrety, *La Morale dans l'écriture: Camus, Char, Cioran*, Paris, PUF, 1999; S. Modreanu, *Cioran*, Paris, Oxus, 2003; A. Rizzacasa, *Sentinella del nulla. Itinerari meditativi di E. M. Cioran*, Perugia, Morlacchi, 2007; C. Vălcan, *La concurrence des influences culturelles françaises et allemandes dans l'œuvre de Cioran*, București, Editura Institutul Cultural Român, 2008; M. G. Stănișor, *La Moieutique de Cioran: l'expansion et la dissolution du moi dans l'écriture*, Paris, Garnier, 2018.

⁶ E. M. Cioran, *Quaderni 1957-1972*, pref. di S. Boué, trad. it. di T. Turolla, Milano, Adelphi, 2007, p. 145.

molto Joubert»⁷. E afferma che in gioventù dopo essersi dedicato alla metafisica tedesca: «Tutto quello che esulava dai moralisti francesi mi sembrava sciocco, insensato, privo di valore»⁸. L'interesse di Cioran per Joseph Joubert è testimoniato anche da un rapporto sulla sua attività di ricerca a Parigi datato 1938-1939, in vista della stesura di una tesi di dottorato che avrebbe avuto come argomento «l'idea del male e del peccato in Nietzsche e in Kierkegaard». In particolare, secondo questo resoconto, Cioran intendeva concentrarsi sul conflitto tra la coscienza e la vita in Nietzsche e, soprattutto, sull'incompatibilità di edificare una morale rispetto al vitalismo inteso come esigenza, ossia, per dirla con le parole di Cioran: «L'impossibilità di fondare l'etica al di fuori dell'autonomia spirituale»⁹. Per tale motivo il giovane borsista transilvano aveva studiato Joseph Joubert, un moralista con cui si era identificato e nella cui scrittura si concentravano «tutta la brevità, lo splendore e la brillantezza dei grandi moralisti (Pascal, La Rochefoucauld, Vauvenargues) e tutto il prestigio del romanticismo», dal momento che era amico di Chateaubriand e storicamente apparteneva a un'epoca a dir poco «tumultuosa»¹⁰. Ma dobbiamo aspettare il 1941 per trovare negli scritti romeni di Cioran un corposo frammento sui moralisti. Nell'opuscolo *Despre Franța* si legge:

I moralisti giudicano male l'uomo nei suoi rapporti con i propri simili; essi non si sono elevati alla condizione dell'uomo in quanto tale. Per questa ragione, non possono andare al di là dell'amarazza e dell'asprezza dei toni – e neppure al di là dell'aneddoto. Essi deplorano l'orgoglio, la vanità, la meschinità, ma non soffrono per la solitudine interiore della creatura. Cosa direbbe La Rochefoucauld in mezzo alla natura? Penserebbe certamente all'ipocrisia dell'uomo, ma non sarebbe in grado di concepire quanta sincerità si nasconda nel brivido dell'isolamento che lo percorre in questi momenti di solitudine metafisica. Pascal è un'eccezione. Ma fino a lui – fino al più *serio* dei francesi – l'oscillazione tra il monastero e il salotto è evidente. È un uomo di mondo costretto, dalla malattia,

⁷ E. M. Cioran, *Ultimatum all'esistenza. Conversazioni e interviste (1949-1994)*, a cura di A. Di Gennaro, Napoli, La scuola di Pitagora, 2020, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹ Cfr. *Raport Asupra Activității Mele Universitare În Timpul Anului 1938-1939*, in E. M. Cioran, *Opere*, vol. II, introduttore: Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2012, p. 1794.

¹⁰ *Ibidem*.

a non essere più francese se non per il suo modo di formulare le cose. Per quel po' di salute che gli resta non si distingue dagli altri moralisti. Toglietegli Port-Royal: di lui non rimane che un *causeur*.

Cioran più avanti aggiunge:

Se ancora oggi continuiamo a leggere i moralisti romani della decadenza, è perché hanno approfondito l'idea di destino e l'hanno accostata alle peregrinazioni dell'uomo nella natura. Nei moralisti francesi – e presso tutti i francesi – non ritroviamo quest'idea. Essi non hanno creato una cultura tragica. La ragione – ma più ancora il suo *culto* – ha placato l'agitazione tempestosa del nostro foro interiore e, essendo irresistibile e nociva alla nostra tranquillità, ci obbliga a pensare al destino e alla sua mancanza di pietà per la nostra piccolezza. La Francia è priva del lato irrazionale, del possibile fatale. Non è stato un paese infelice. La Grecia – di cui abbiamo invidiato l'armonia e la serenità – ha conosciuto il tormento dell'ignoto. La lingua francese non *sopporta* Eschilo. È troppo potente. Quanto a Shakespeare, egli suona docile e gentile, anche se dopo aver letto Racine, Amleto o Macbeth sembrano appiccare il fuoco al verso francese. Come se la lingua fosse incendiata dal tumulto e dalla passione delle parole. L'infinito non ha posto nel paesaggio francese. Le massime, i paradossi, le note e i tentativi, sì. La Grecia era più complessa¹¹.

Nell'intervista concessa a Philippe Dracodaidis, Cioran precisa meglio il suo punto di vista sui moralisti:

Il moralista non è affatto qualcuno che si occupa di morale. È colui che riflette sul destino dell'uomo, che è ossessionato dall'uomo. I moralisti francesi sono questo: La Rochefoucauld, Chamfort. Sono tormentati dall'insania dell'essere umano, dal suo lato mostruoso, che è il più interessante. È la creatura fallita, se così si può dire. Ero affascinato da loro, ma non all'inizio della mia vita. In principio ho studiato filosofia in modo abbastanza serio, ma alla fine ne sono rimasto deluso e ho trovato risposte nei moralisti che hanno l'enorme vantaggio di essere brevi. Sono geni della formula. E in fondo, ciò che resta di un pensiero, si sa, è solo qualche massima. Ho sempre preferito la brevità, ma non inizialmente.

¹¹ E. M. Cioran, *Sulla Francia*, a cura e trad. it. di G. Rotiroti, Roma, Voland, 2014, pp. 28-29.

Cioran inoltre confessa:

Ho scritto cinque libri in romeno, ma in un altro stile, perché la lingua romena è molto flessibile e meravigliosamente sprovvista di rigore. Il passaggio alla lingua francese, devo confessarlo, è stato per me una sfida. In un Paese come la Romania non esiste una tradizione stilistica, ognuno scriveva a modo suo, senza alcuna pretesa. Ho attenuato tutto ciò. Ho paragonato il passaggio al francese a un'esperienza da camicia di forza. Non ci si può muovere. Si è costretti, si è tenuti a rispettare certe regole. In romeno si scriveva a piacimento, era l'arbitrio assoluto. Il francese è stato per me un'esperienza davvero cruciale e, come dire, una delle più grandi prove della mia vita¹².

In questa importante dichiarazione del pensatore di rue de l'Odéon fatta in Grecia è possibile scoprire il nesso esistente tra i moralisti francesi e il passaggio cruciale di Cioran alla lingua francese. Il passaggio da una lingua all'altra in Cioran è legato a un passaggio di frontiere, un viaggio, una partenza sia fisica che metafisica, che significa sempre una certa morte, un esilio di cui la parte di liberazione difficilmente fa a meno delle sue prove. Per Cioran la vera patria sembra essere senza dubbio l'esilio: «La patria non è che un accampamento nel deserto»¹³. Alla base dell'esilio c'è anche un tratto di ribellione, di rifiuto della chiusura sia di ordine geografico, mentale, politico, culturale, che di ordine linguistico, metafisico o fisico e c'è, inoltre, un desiderio di emancipazione, una promessa di liberazione e di disincanto che vengono consegnati *eticamente* alla scrittura.

Per Cioran il confronto con i moralisti francesi non ha semplicemente riguardato un esercizio sulla forma o sulla concentrazione sintattica e semantica dei suoi enunciati¹⁴, ma ha significato in qualche modo anche

¹² E. M. Cioran, *Ultimatum all'esistenza*, cit., pp. 205-206.

¹³ E. M. Cioran, *Storia e utopia*, a cura di M. A. Rigoni, Milano, Adelphi, 1982, p. 12.

¹⁴ In estrema sintesi, i principali tratti formali che caratterizzano il passaggio dall'opera romena a quella francese sono gli artifici della punteggiatura, le clausole ritmiche, i procedimenti tipografici, l'uso delle maiuscole, la formula, la vicinanza etimologica delle parole, l'umorismo, il paradosso argomentativo, la cataresi, il gioco dei registri metaforici e metonimici, l'impiego dei vocaboli argotici su misure classiche. La presa di distanza prospettica dagli enunciati con il gioco e la variazione verbale, la negazione volontarista, la contingenza e la necessità aforistica non sono altro che la messa in scena in toni musicali di una scrittura nella scrittura, di una combinatoria perfettamente orchestrata che fanno di Cioran un principe dello stile (cfr., in particolare, P. Moret, *Cioran et le travail de*

liberarsi del proprio passato attraverso l'incontro più o meno inatteso con una lingua straniera. Cioran ha scelto il francese come lingua d'adozione che coincide con la lingua dell'esilio. Il suo caso è esemplare in tal senso. Egli infatti adotterà il francese come una prova, una costrizione, una camicia di forza che a posteriori risulterà come una liberazione dalla prigionia ideologica del proprio trascorso romeno. Questo mutamento di stile è stato anche un mutamento antropologico che permette di capire meglio come in Cioran sia avvenuto il passaggio dal romeno al francese – una lingua che ha imposto all'originario idioma lirico e al contempo poetico di Cioran in Romania, un'esigenza di chiarezza, di lucidità, che lo ha spinto ad abbandonare le sue iniziali posizioni di fervente nazionalista filolegionario per trasformarsi in Francia, occupata dai nazisti, nella figura esistenziale del meteco, dell'apolide – in pratica divenendo universalmente uno scrittore che si vuole senza patria e senza identità, che scrive e che vive metafisicamente in una lingua che non gli appartiene: «Non si abita un paese, si abita una lingua. Una patria è questo e nient'altro»¹⁵, asserisce Cioran nel suo ultimo libro, quasi si trattasse di un'epigrafe testamentaria.

In effetti, nel passaggio dal romeno al francese se si pone la dovuta *attenzione* («Non c'è *attenzione* il cui esercizio non conduca a un atto di annientamento»¹⁶), si assiste in Cioran a quel graduale processo di cancellazione, spossessamento soggettivo dei contenuti vitali e espe-

la pointe, in Id., *Tradition et modernité de l'aphorisme*, cit., pp. 221-255). Come scrive Cioran: «Se un'opera si lega a un senso univoco è condannata senza appello: privata di quell'alone d'indeterminazione e d'ambiguità che lusinga e moltiplica i glossatori, si accascia nelle miserie della chiarezza e, cessando di sconcertare, si espone al disonore riservato alle evidenze. Se vuole risparmiarsi l'umiliazione di essere compresa. Deve – dosando l'irrecusabile e l'oscuro, coltivando l'equivoco – suscitare interpretazioni divergenti e fervori perplessi, questi segni di vitalità, queste garanzie di durata. È perduta, se solo permette al commentatore di sapere a quale livello del reale si situa e di quale mondo è il riflesso. L'autore, non meno dell'opera, deve dissimulare la propria identità, rivelare di sé tutto meno l'essenziale, perseverare nell'incantesimo e nella solitudine, sovrano infeudato alle parole, lo schiavo abbagliato» (E. M. Cioran, *Esercizi di ammirazione. Saggi e ritratti*, trad. it. di M. A. Rigoni e L. Zilli, Milano, Adelphi, 1988, pp. 124-125).

¹⁵ E. M. Cioran, *Confessioni e anatemi*, trad. it. di M. Bortolotto, Milano, Adelphi, 2007, p. 23. E in una nota intervista con Fernando Savater il pensatore dichiara: «Cambiando lingua, ho subito liquidato il passato: ho completamente cambiato vita» (E. M. Cioran, *Un apolide metafisico. Conversazioni*, trad. it. di T. Turolla, Milano, Adelphi, 2004, p. 30).

¹⁶ E. M. Cioran, *Sommario di decomposizione*, cit., p. 200.

rienziali dove il *poetato precede di fatto la vita, e non il contrario*¹⁷. Il tracciato storico dell'itinerario cioraniano di una bio-grafia soggetta al tempo viene restituito alla memoria scritturale del ricordo attraverso i tagli, le ristrutturazioni stilistiche, le traduzioni, le riformulazioni, i commenti, l'individuazione e la classificazione delle relazioni interne che emergono dal gioco testuale tra le due lingue. In questo meticoloso lavoro di scrittura e di riscrittura, Cioran ha tentato di fornire una sintassi francese alla semantica impulsiva e vitalistica dell'opera romena. Infatti, come scrive Sanda Stolojan: «È interessante osservare che la lingua in cui egli ha scritto i suoi libri rumeni è quella disordinata di un giovane intellettuale balcanico d'anteguerra». E aggiunge: «La forma, le formule, segreto dello stile di Cioran versione occidentale, sono un dono francese a questo "Giobbe ammansito alla scuola dei moralisti"»¹⁸. Un altro modo per dire, da parte della traduttrice di *Lacrime e Santi* in francese, che tutto ciò ha spinto Cioran – nella sua opera di «autotraduzione»¹⁹ – a

¹⁷ Ben diversa è la posizione di Alexandra Laignel-Lavastine, la quale da questo punto di vista rivela una eccessiva tendenza alla semplificazione nei giudizi di carattere etico su Cioran, riscontrabili in generale nel suo libro: *Cioran, Eliade, Ionesco : l'oubli du fascisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2002. Ecco alcuni esempi: «L'universo politico di Cioran testimonia la stessa omogeneità? Egli stesso, come molti suoi commentatori hanno osservato, ha spesso insistito sul diritto all'incoerenza. Di fatto la versatilità, se non le contraddizioni che la sua opera contiene rendono un po' azzardata l'affermazione di posizioni chiare e costanti. Esiste peraltro un'innegabile continuità tra gli scritti infuocati del Cioran rumeno e la prosa tardiva e raffinata del moralista che sta invecchiando» (A. Laignel-Lavastine, *Il fascismo rimosso: Cioran, Eliade, Ionesco*, trad. it. di L. Verrani, Torino, UTET, 2008, p. 369). Oppure: «Cioran più stratega di quanto non voglia lasciar trasparire? Non è vietato pensare che la posizione sociale adottata in Francia con continuità, il rimanere ai margini, il mantenersi al di fuori delle istituzioni – "Sono l'uomo più ozioso di Parigi" – siano il risultato, più che di una pura e semplice scelta, di una strategia di basso profilo legata ad un percorso politico su cui non avrebbe voluto per nulla al mondo dover fornire spiegazioni» (*Ibid.*, p. 386). In pratica, secondo la Laignel-Lavastine, Cioran rimosse in Francia il suo passato romeno per far dimenticare i suoi peccati di gioventù: avere simpatizzato per Hitler e le Guardie di Ferro di Codreanu in Romania. Come scrive giustamente Pietro Citati nel 2019 che conosceva personalmente Cioran: «Tutti avevano accusato Cioran di essere stato un nazista, o un filonazista; e in realtà nessuno era più mite e meno nazista di lui, malgrado le sciocchezze che aveva pronunciato da giovane, quando aveva immaginato di essere una Guardia di ferro. Non aveva nessuna passione politica: la politica lo disgustava» (P. Citati, *La ragazza dagli occhi d'oro*, Milano, Adelphi, 2022, p. 286).

¹⁸ S. Stolojan, *Nota*, in E. M. Cioran, *Lacrime e santi*, Milano, Adelphi, 1990, p. 105.

¹⁹ Di «autotraduzione» in Cioran ha parlato tra i primi Irina Mavrodin nel suo libro *Uimire și poiesis*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1999.

ripensare i contenuti, a mettersi in una situazione competitiva rispetto a essi e a modificare le relazioni nel processo metaforizzante da una lingua a un'altra, passando dalla differenza a una nuova uguaglianza, ma ciò ha provocato anche infinite e dolorose perdite²⁰.

«Il tempo è un arricchimento *negativo* dell'esistenza»²¹, si legge nella *Finestra sul nulla* (testo scritto, secondo Nicolas Cavaillès, dopo il *Breviario dei vinti* e *Sulla Francia*, quindi prima del *Sommario*). Per Cioran il tempo rappresenta la cornice dello svuotamento e della pienezza della vita percepiti dal soggetto: esso attraversa le lingue, compone le stratificazioni dell'io, segue il movimento di una spirale che si allarga e si restringe, ascendente o discendente, scandita da ritmi e gesti sfuggenti e inafferrabili. Questa esperienza del tempo, che si offre come muto specchio degli istanti avvertiti come straordinari, strappati a una temporalità irreparabile, si trascrive a partire dal vissuto, un vissuto che non è l'esperienza di una tessitura piena e senza difetti, ma che è nervo stesso del reale, di quell'oscura verità alla quale il soggetto può giungere seguendo l'impossibile vertiginoso del desiderio, lo smarrimento e la perdita di equilibrio della propria identità. Non si tratta di un'esperienza soggettiva in senso marcatamente fenomenologico, ma è la messa in scena di una soggettività che si sottopone a cancellazione non appena si trova a misurarsi sulla grande *distesa del tempo*. Il tempo è metafora, trasposizione, emblema di una soggettività che si sposta, scindendosi da se stessa, sotto l'evento di una *diminuzione* di vita, movimento intermittente che attraversa la spazialità neutra della scrittura con infinite perdite²². Questa cancellazione vitale si ripete continuamente di opera in opera, di libro in libro, di scrittura in scrittura, non solo nei tagli effettuati dall'autore, ma anche nei nuovi riassetti stilistici da una lingua all'altra, dal romeno al francese, nella cifra enigmatica della «traduzione»²³.

²⁰ «Io sono quello del *refrain*, in musica, in filosofia, in ogni cosa. Mi piace tutto ciò che è ossessivo, lancinante, *haunting*, tutto ciò che fa male con la ripetizione, con quell'interminabile ritorno che tocca gli estremi recessi dell'essere provocando un male delizioso e tuttavia insostenibile» (E. M. Cioran, *Quaderni*, cit., p. 608).

²¹ E. M. Cioran, *Finestra sul nulla*, a cura di N. Cavaillès, trad. it. di C. Fantechi, Milano, Adelphi, 2022, p. 39. Il titolo in romeno è *Fereastră spre nimic*.

²² Cfr., in particolare, su questo tema G. Rotiroti, *Il demone della lucidità. Il «caso Cioran» tra psicanalisi e filosofia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005.

²³ A questo proposito è sintomatico leggere quanto segue nei *Cahiers* a proposito della traduzione: «Ogni volta che leggo i miei testi in traduzione, ridotti all'intelligibile, degradati dall'uso indiscriminato, piombo nella desolazione e nel dubbio. Quello che scrivo

Come registrano i *Cahiers*: «È stato divorandomi che ho trovato tutto ciò che ho trovato. Mi sono *diminuito* per poter penetrare alcune verità»²⁴. Oppure: «Il gran segreto è spogliarsi di tutto. Se si riesce a estromettersi dalla propria vita e a trattarla come se appartenesse a un altro, forse si riuscirà anche a vincere la paura e perfino a disprezzare la propria morte»²⁵. O ancora: «Bisogna cancellare se stessi quando si legge una poesia, e non sostituirvisi...»²⁶.

È venuto il momento di provare a individuare il punto focale che è stato determinante per il cambiamento di rotta ideologica e politica del pensatore romeno sia dal punto di vista storico che esistenziale. Allo scoppio della seconda guerra mondiale Cioran, è a Parigi e, in presa diretta, assiste impotente al crollo ineluttabile della Francia. Nel 1941 Cioran redige, come si sa, un opuscolo dal titolo *Despre Franța*, un'opera di svolta nello stile personale che costituisce il segreto anello di congiunzione con le opere giovanili romene. *De la France*, scrive Giampiero Mughini, è «un testo chiave perché situato esattamente alla linea di confine tra l'ammiratore dei fascismi degli anni Trenta e l'uomo profondamente ancorato nella lingua e nella cultura francese e che non le cambierebbe per nessuna cosa al mondo»²⁷. Il trionfalismo nazionalistico ed esasperato di *Schimbarea la față a României* si è ormai spento in Cioran. Il lirismo contraddittorio dell'esule ne ha preso de-

dipenderebbe solo dalle parole? Il *brillante* non si può trasferire in un'altra lingua; vi si trasferisce ancora meno della poesia. Che lezione di modestia e di avvillimento leggersi in uno stile da verbale, dopo aver penato per ore su ogni vocabolo! Non voglio più essere tradotto, essere disonorato ai miei stessi occhi». E anche questo frammento sulla lingua romena, che segue subito dopo nella stessa pagina: «La straordinaria lingua romena! Ogni volta che torno a immergermi in essa (o meglio; che ci penso, perché, ahimè, non la uso più), ho la sensazione di aver commesso una criminale infedeltà a distaccarmene. La sua facoltà di dare a ogni parola una sfumatura di intimità, di farne un diminutivo; un addolcimento di cui beneficia persino la morte: *morțișoara*... C'è stato un tempo nel quale in questo fenomeno non vedevo che una tendenza a sminuire, svilire, degradare. Ora invece mi sembra un segno di ricchezza, un bisogno di conferire a ogni cosa un "supplemento d'anima"» (E. M. Cioran, *Quaderni*, cit., p. 75).

²⁴ *Ibid.*, p. 815.

²⁵ *Ibid.*, p. 309.

²⁶ *Ibid.*, p. 404.

²⁷ G. Mughini, *Emil Cioran, diviso fra l'amore per la Francia e l'ammirazione per i fascismi*, in «Il Foglio», 9 nov. 2021.

finitivamente il posto con la scrittura di queste pagine *Sulla Francia*. Ecco alcuni frammenti:

Cosa ha amato, la Francia? Gli stili, i piaceri dell'intelligenza, i salotti, la ragione, le piccole perfezioni. L'espressione precede la Natura. Siamo di fronte a una cultura della forma che ricopre le forze elementari e che, sopra ogni impulso passionale, stende la doratura elaborata della raffinatezza.

La vita – quando non è sofferenza – è gioco.

Dobbiamo essere riconoscenti alla Francia per averlo coltivato con maestria e ispirazione. Da lei ho appreso a non prendermi sul serio se non al buio e, in pubblico, a prendermi gioco di tutto. La sua scuola è quella di una mancanza di serietà saltellante e profumata. La stupidità vede ovunque obiettivi; l'intelligenza, pretesti. La sua grande arte è la distinzione e la grazia della superficialità. Mettere talento nelle cose da niente – cioè nell'esistenza e negli insegnamenti del mondo – è un'iniziazione ai dubbi francesi.

La conclusione del XVIII secolo, non ancora contaminata dall'idea del progresso: l'universo è una farsa dello spirito²⁸.

Nel ritratto di Cioran sulla Francia, dove predomina lo scetticismo più radicale, viene indicata fin dall'inizio la sua particolare predilezione per la noia: «Non credo che avrei a cuore i francesi se non si fossero così annoiati nel corso della loro storia»²⁹. Cioran dipinge un quadro della Francia, e delle sue province più nascoste, dai colori crepuscolari in cui trionfano la caducità, la melanconia, il desiderio nostalgico di tutta una civiltà in declino e in preda alla disgregazione.

Rispetto alla *Trasfigurazione della Romania*, *Sulla Francia* testimonia, dal punto di vista soggettivo, non solo la particolare solitudine di Cioran a Parigi dove si sente "esiliato" dal luogo natio, ma attesta soprattutto quella profonda nostalgia tipica di chi è fondamentalmente "sradicato". Questa peculiare nostalgia in romeno si dice *dor*³⁰. Essa non esprime solo una tensione desiderante, o un'aspirazione, verso la lontananza – come la parola *Sehnsucht* intende esprimere nella lingua tedesca – ma significa, parafrasando Cioran, oltrepassare la lontananza nel luogo in cui ci

²⁸ E. M. Cioran, *Sulla Francia*, cit., pp. 24-25.

²⁹ *Ibid.*, p. 23.

³⁰ Cfr. E. M. Cioran, *Les secrets de l'âme roumaine. Le « dor » ou la nostalgie*, in Id., *Exercices négatifs*, éd. par I. Astier, Paris, Gallimard, 2005, pp. 115-120.

si sente ovunque troppo lontani. La nostalgia cioraniana è un *dor*, è un sentirsi eternamente lontani da casa. È un desiderio di ritorno verso il finito, verso l'immediato, verso la conquista di quello che si aveva prima di essere soli. È un appello terrestre e materno, una diserzione del lontano. È come se l'anima dello scrittore in esilio a Parigi non si sentisse più consustanziale al mondo, e allora sogna tutto ciò che ha perduto:

Noialtri, incatenati nei nostri destini approssimativi, lo proviamo nell'attimo della nostra prima riflessione, nasciamo con esso e lo sviluppiamo col passare del tempo, ne subiamo le esperienze e le alienazioni, come certi poveri ebrei non ingannati da tentazioni messianiche. Tutti i paesi falliti hanno un qualcosa dell'equivoco del destino giudaico; sono erosi dall'ossessione dell'implacabile incompiutezza. Come se non fossimo nati nel nostro *elemento*, la "patria" è un simbolo di interminabili dubbi, un punto interrogativo che non trova alcuna risposta né etnica né sentimentale e neanche geografica³¹.

Quanto scrive qui Cioran sulla «patria» e sulla tragica equivocità del destino giudaico sembra già anticipare il capitolo *Un popolo di solitari* contenuto nella *Tentazione di esistere* che è, come confessa lo stesso Cioran a Marin Mincu, «una risposta ad alcune pagine della *Trasfigurazione*»³². Infatti, in una lettera del 25 dicembre 1988 a Mincu, Cioran prenderà inequivocabilmente le distanze da *Schimbarea la față*: «Io ne rinnego completamente una grandissima parte che riflette i pregiudizi di allora, ritengo come inammissibili alcune considerazioni sugli Ebrei. [...] Ho sempre ammirato gli Ebrei ma allo stesso tempo li invidiavo per avere un destino, cioè nel senso positivo, mentre il nostro è sinonimo di fallimento»³³. Ma è in realtà a Parigi che Cioran cambia radicalmente idea a proposito degli Ebrei. Ai suoi familiari l'esule scrive questa lettera molto significativa, datata 17 luglio 1946:

Da molti punti di vista ho avuto fortuna con un amico ebreo romeno che sta a Parigi dal 1940. Già in Romania lo conoscevo da

³¹ E. M. Cioran, *Sulla Francia*, cit., pp. 70-71.

³² E. M. Cioran, *Il Nulla. Lettere a Marin Mincu*, a cura di G. Rotiroti, Milano, Mimesis, 2014, p. 55.

³³ *Ibidem*.

tempo. Benché sia molto più grande di me (ha 58 anni), lui è stato molto più generoso e degno di tutti quegli amici "cristiani" messi insieme. Non è passata settimana che non mi invitasse a mangiare copiosamente a casa sua; in ogni situazione posso contare sul suo appoggio. In fondo tutte le idee sono assurde e false: gli uomini non restano che quelli che sono indipendentemente dalla loro origine e dalla loro fede. In questo senso sono molto cambiato. Credo che mai più abbraccerò un'ideologia³⁴.

Infatti, il pensatore di Sibiu prenderà una definitiva distanza dal suo *passato scabroso*³⁵ e *Despre Franța* rappresenta proprio il luogo e il momento in cui si manifesta in presa diretta questo irreversibile stacco soggettivo. Nel 1941, Cioran è ormai pronto per fare il grande *salto* – *salto storico* che nel suo appassionato e scandaloso libro del 1936 aveva desiderato non per sé, ma per la sua odiata e insieme amata Romania – nella lingua francese. Tutto il valore di *Despre Franța* sta nell'*après-coup* storico e testuale. Con questo documento manoscritto di Cioran, il cui destino era quello kafkiano della distruzione, emergerà un *nuovo soggetto* che trasformerà il delirio e il *non senso* di *Schimbarea la față a României* in *senso*, e il caos nazionalista in nuovo ordine universale-singolare. Da questo punto di vista *Despre Franța*, frutto della contingenza storica – nel momento in cui Cioran si trovava a Parigi durante il periodo dell'Occupazione nazista – avrà lo statuto di evento, e questo evento apparirà allora come *retroattivamente* necessario. Cioran, identificandosi ormai nella Francia («Capisco bene la Francia attraverso tutto ciò che c'è di marcio in me»³⁶), cerca di indicare più o meno consciamente a se stesso un luogo ove possa trovare un possibile spazio di espressione nella lingua francese, prima di maturare il definitivo strappo dalla lingua romena e da tutte le sue precedenti convinzioni ideologiche. Ecco il brano che tradisce l'inconfessabile desiderio di Cioran:

La Francia attende un Paul Valéry patetico e cinico, un artista assoluto del vuoto e della lucidità. Lui, che di tutti i francesi di questo secolo si è meno ingannato – simbolo, attraverso la sua perfezione, dell'inaridirsi di una civiltà – non è la massima

³⁴ E. M. Cioran, *Opere*, vol. II, cit., pp. 1158-1159.

³⁵ Cfr. l'ottimo libro di M. Petreu, *Il passato scabroso di Cioran*, a cura di G. Rotiroti, postfazione di M. L. Pozzi, trad. it. di M. Arhip e A. Bulboacă, Napoli-Salerno, Orthotes Editrice, 2015.

³⁶ E. M. Cioran, *Sulla Francia*, cit., p. 48.

espressione della decadenza, poiché gli manca una vaga sfumatura profetica e il fiero coraggio nell'irreparabile.³⁷

Questa «vaga sfumatura profetica e il fiero coraggio nell'irreparabile» Cioran li troverà nel silenzio aurorale e nell'incanto crepuscolare della lingua francese, in modo tale che il *vuoto* e la *lucidità* permetteranno lo schiudersi di una *nuova* parola che consenta il transito tra il vivente e il mortale, non soffocata nella pietrificazione immobile e desertificata del *cafard*, ma contenendo in se stessa la possibilità di dissolvere l'oggetto nostalgico della *patria* e della madrelingua nel suo dileguare erratico e sognante.

Ma al di là dell'importante influenza dei moralisti francesi e più in generale della Francia fotografata al suo tramonto, ancora più decisiva è stata, in questo *percorso di risoggettivazione* di Cioran, l'amicizia che ha avuto luogo con Fondane nel 1942 in una Parigi occupata dai nazisti³⁸. Sin dal loro primo incontro, Fondane con la forza della sua parola appassionata porterà Cioran a fare i conti con gli abbagli ideologici della propria giovinezza³⁹ e gli offrirà una sorta di antidoto contro il delirio ideologico attraverso l'esemplarità straordinaria del suo cammino tormentato, prima di venire orrendamente ucciso, insieme alla sorella Lina, nel campo di sterminio di Auschwitz-Birkenau nel 1944, all'età di 46 anni⁴⁰. In varie interviste rilasciate nel tempo, Cioran pensa a Fon-

³⁷ *Ibid.*, p. 56.

³⁸ «[...] Fondane, un ebreo romeno, era il mio migliore amico... è morto ad Auschwitz, era molto celebre in Francia prima della guerra. Rimase in casa invece di nascondersi e fu fatto prigioniero, era uno dei tipi più interessanti che conobbi a Parigi» (E. M. Cioran, *Un apolide metafisico*, cit., p. 149).

³⁹ Cfr. G. Rotiroti, *Fondane e Cioran: due scrittori di fronte alla "rivoluzione"*, in E. M. Cioran, *Al di là della filosofia. Conversazioni su Benjamin Fondane*, a cura di A. Di Gennaro, trad. it. di I. Carannante, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 83-106.

⁴⁰ Inutilmente Cioran aveva provato, presso le autorità francesi, a sottrarlo a questo terribile destino di morte. Leon Volovici riporta in un suo articolo intitolato *Epilogul unei prietenii* (*L'epilogo di un'amicizia*) alcune informazioni relative all'amicizia che ha fatalmente legato Cioran a Fondane, e all'inutile tentativo da parte di Cioran, insieme al filosofo Stéphane Lupasco e Jean Paulhan, di aiutarlo, di farlo scampare al destino fatale che lo condurrà orribilmente ad Auschwitz: «Cioran conosceva tutti i dettagli dell'arresto di Fondane, avvenuto il 7 marzo 1944. Insieme a due altri amici del poeta, Stéphane Lupasco e Jean Paulhan, Cioran aveva compiuto diverse iniziative presso le autorità francesi. I tre uomini erano riusciti a ottenere la sua liberazione, ma non quello della sorella del poeta Lina Pascal [...], per cui Fondane preferì condividere la sorte di quest'ultima ed entrambi furono deportati ad Auschwitz il 30 maggio, nel penultimo convoglio spedito in direzione di questo campo» (L. Volovici, *Epilogul unei prietenii*, in «Apostrof», Cluj, 7-8, 2001, p. 24).

dane soprattutto come a un poeta o a uno scrittore. Afferma che era un uomo affascinato soprattutto dal linguaggio: «Il suo temperamento era così esplosivo che avrebbe voluto far scoppiare le limitazioni del linguaggio, avrebbe voluto far esplodere le parole... ma, allo stesso tempo, era uomo della parola»⁴¹. Fondane era «portato a voler dire tutto»⁴²; acceso da una così grande curiosità intellettuale, «aveva una presenza imponente», e quando lo si sentiva parlare, dice Cioran, «tutto si animava intorno a lui». Il suo cuore «attratto dall'enigma» si nutriva «di contraddizioni»; sperimentava nella poesia il «reale» e coltivava «l'attesa di questo stupore» non come semplice illusione, ma come cifra etica del suo desiderio che veniva a incarnarsi nell'*ostinata passione di resistere* di fronte a tutto ciò che avversamente si accaniva contro di lui.

«La filosofia non fu un caso nella sua vita», dice Cioran: «La sua fu un'iniziazione alla filosofia, una scoperta»⁴³. Fondane era un intellettuale che lottava contro tutte le evidenze di una ragione miope, succube della mera realtà dei fatti. Cioran afferma che il suo amico ebreo «detestava qualunque risposta, l'essenziale era la domanda; per lui era necessario sfuggire alle risposte. La sua visione del mondo gli appariva in forma di interrogazione»⁴⁴. Fondane era un pensatore tragico, forse più profondo e sensibile di Nietzsche e di Kierkegaard, con cui, secondo Cioran, aveva molti «punti in comune»⁴⁵. Come Fondane, questi ultimi non erano pensatori che dichiaravano «di aver trovato una risposta», ma erano «menti tormentate», «uomini che non hanno trovato nulla, ma che continuano a porsi domande, a interrogarsi sulla sofferenza»⁴⁶. Per Fondane, ciò che veramente contava «era il tormento»⁴⁷. Il tormento costituiva il senso stesso della sua esistenza. Ecco cosa dice Cioran ad Artă Lucescu:

Era un uomo nobile che viveva in un'epoca buia. Pensare a lui, è come pensare a una persona nobile, è quasi un sentimento che implica l'esclusione. Tuttavia, Fondane era questo: non un uomo di-

⁴¹ E. M. Cioran, *Al di là della filosofia*, cit., p. 25.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 70.

stinto, ma nobile... nella maniera più profonda. Si potrebbe dire che non era né credente né non-credente, ma entrambe le cose. Questo è ciò che è straordinario in lui. Era distaccato dalla religione, ma, allo stesso tempo, era uno spirito religioso – nel senso che, per lui, essere religioso era un modo per oltrepassare questo mondo⁴⁸.

Nello specchio profondamente «nobile e distinto» di Fondane, a Parigi, l'autore del *Précis* troverà più che un amico, un *fratello maggiore* che saprà porre la vita sradicata di Cioran davanti alla dura sporgenza del reale catastrofico della Storia, di fronte a quel suo limite invalicabile, in cui lo stesso Fondane *credente / non-credente* si situerà di fronte ad esso *angosciosamente* come davanti all'Ineluttabile. Così Cioran racconta la sua straordinaria esperienza al cospetto di Fondane:

Nella misura in cui uno è un individuo tormentato, il dramma psicologico è molto importante; quando si è coinvolti in una conversazione con Fondane, anche se si è in disaccordo con lui, si appartiene a questi spiriti nati per vivere nel tormento. Per questo motivo, è qualcuno a cui è possibile dire ciò che preme sul cuore, avendo fatto esperienza delle sue stesse crisi. Condividere il suo tormento è già tanto. Riuscire ad essere così intimi con qualcuno che è stato una figura tragica, è straordinariamente importante. Non si è discepoli, ma si appartiene alla stessa famiglia di idee. Questo è molto importante, e si può avere l'impressione di aver trovato qualcosa. Nella vita, ciò non accade molto spesso⁴⁹.

In queste testimonianze, Cioran rivela la caratura non solo morale ma soprattutto etica di Fondane: «Fondane era un uomo superiore, nobile, fuori dall'ordinario. Egli rifiutò di abbandonare Lina e di accettare la propria liberazione»⁵⁰. Accettare la morte non significa banalmente

⁴⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 55. Cioran indica la forza movente dell'illusione, della speranza, della resistenza di Fondane che, secondo lui, si basava su un'errata percezione delle cose: «Inizialmente, aveva un'idea sbagliata dell'intera situazione. Forse credeva di riuscire a fuggire e salvare Lina. Anche se era una persona tormentata, prima del suo arresto, Fondane era pieno di illusioni riguardo la situazione politica di quegli anni. Mi diceva sempre: «Io non esisto più... nessuno mi conosce, non posso essere in pericolo; nessuno legge più i miei libri...». Questo non era vero e io, spesso, lo incoraggiavo a nascondersi e a non circolare liberamente per le strade di Parigi. Viveva in rue Rollin, una piccola via fuorimano, che gli dava l'impressione

rassegnarsi in maniera passiva al proprio destino ineluttabile. Nel caso di Fondane, non si trattava di un fatalistico atteggiamento di abbandono all'inesorabilità della morte. L'etica di Fondane è al tempo stesso semplice e rivoluzionaria. Egli, in una Francia occupata dai nazisti e dagli odiosi collaborazionisti, si opponeva, con tutte le sue forze, al buio del suo tempo, cioè incarnava attraverso il suo straordinario modello (come per esempio quello di andare in giro per Parigi, vestito in maniera eccentrica, «come un fantastico *clochard*»⁵¹, senza indossare la stella gialla) una legge morale indipendente da qualsiasi nozione di *bene prestabilito* e, paradossalmente, viveva libero da qualsiasi inclinazione umana che tende al mero *istinto* di sopravvivenza. Cioran ricorda ancora l'angoscia che provava alla vista di Fondane quando lo incontrava per le vie di Parigi: «Ogni volta che lo vedevo per strada, vestito come gli altri (senza la stella di David), mi chiedevo cosa avrei potuto fare»⁵².

Fondane anche se «era decisamente un uomo tormentato, troppo lucido e pieno di sofferenza»⁵³, «aveva superato la condizione umana»⁵⁴, «faceva parte di questa categoria di uomini che superano se stessi»⁵⁵. Cioran definisce così il fondamento inquietante dell'etica di Fondane il quale non accettava alcun tipo di compromesso che potesse minimamente intaccare il suo assoluto desiderio di libertà. Tuttavia, l'ustionante incontro con il *reale* non è venuto a coincidere con lo stupore della persistenza spinoziana dell'essere, ma con l'orrenda contingenza storica degli eventi, cioè a seguito dell'ignobile delazione di un vicino di casa. Secondo Cioran, il suo amico «sarebbe stato denunciato» proprio «dal suo portinaio!»⁵⁶.

di essere ben protetto. Nonostante ciò, Fondane raramente restava a casa; passeggiava ovunque. I suoi amici volevano nascondere e, per un po' di tempo, egli andò ad abitare da un amico romeno che aveva un grande appartamento – un amico che era in buoni rapporti con i tedeschi. Victoria Ocampo, che ammirava Fondane, voleva condurlo in Sud America, ma i suoi sforzi furono vani, e anche sua moglie lo pregava di nascondersi, senza successo... In un certo senso, Fondane aveva accettato la morte» (*Ibid.*, pp. 55-56).

⁵¹ *Ibid.*, p. 41.

⁵² *Ibid.*, p. 58.

⁵³ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ E. M. Cioran, *Esercizi di ammirazione. Saggi e ritratti*, cit., p. 165.

Il destino di Fondane assillerà Cioran per tutta la sua vita⁵⁷. L'attrazione per la catastrofe, lo splendore sfolgorante della sua figura, il suo misterioso desiderio di libertà, così seducente da avvicinarlo alla lucentezza tenebrosa di Antigone durante gli anni orribili della guerra, porteranno indubbiamente Cioran, in un certo modo, a *invidiarlo*, nel paradosso segretamente tragico di questa amicizia, per aver avuto un *destino*. Frequentare Fondane, incrociando il poeta, ha significato per Cioran incontrare il sapere dell'Altro nella dimensione umana della parola che si misura con l'ineffabile, conservandone il carattere assoluto del segreto. Infatti, nel *Précis* si legge:

Io riconosco un vero poeta dal fatto che frequentandolo, vivendo a lungo nell'intimità della sua opera, *qualcosa* si modifica in me: non tanto le mie inclinazioni o i miei gusti, quanto il mio stesso sangue, come se un male sottile vi si fosse insinuato per alterarne il flusso, lo spessore e la qualità. [...] Perché il poeta è un fattore di distruzione, un virus, una malattia mascherata ed è il pericolo più grave, seppure meravigliosamente indefinito, per i nostri globuli rossi. Vivere accanto a lui significa sentire il sangue impoverirsi, significa sognare un paradiso dell'anemia e udire, nelle vene, scorrere le lacrime...⁵⁸

Dopo il suo incontro *faccia a faccia* con Fondane, Cioran subirà una vera e propria mutazione sia etica che soggettiva, e si arrenderà di fronte all'evidenza che l'angoscia è strettamente connessa all'avvenire, all'esistenza umana aperta al futuro, che è poi quell'orizzonte temporale (e storico) in cui l'esistenza si trasforma nell'esperienza di un domandare infinito e di una responsabilità infinita. Ecco la metamorfosi soggettiva consegnata segretamente da Cioran nel *Précis*, scritta alla terza persona e tra parentesi:

(Di rinnegamento in rinnegamento, la sua esistenza si assottiglia: più vago e più irreale di un sillogismo di sospiri, come potrebbe essere ancora fatto di carne? Esangue, egli rivaleggia con l'Idea; si è astratto dai suoi avi, dagli amici, e da tutte le anime e da se

⁵⁷ Cfr. G. Rotiroti, *L'ostinata passione di resistere del "miglior amico" di Cioran: Benjamin Fondane*, in «Orizzonti culturali italo-romeni». Rivista Interculturale bilingue, n. 12, dicembre 2014, anno IV. http://www.orizzonticulturali.it/it_studi_Giovanni-Rotiroti-su-Fondane.html.

⁵⁸ E. M. Cioran, *Sommario di decomposizione*, cit., p. 130.

stesso; nelle sue vene, un tempo turbolente, riposa la luce di un altro mondo. Emancipato da ciò che ha vissuto, incurante di ciò che vivrà, egli abbatte le pietre miliari di tutte le strade e si svelle dai segnali di tutti i tempi. «Non mi incontrerò mai più con me stesso», pensa, felice di rivolgere il suo ultimo odio contro di sé, e ancor più felice di annientare – *nel suo perdono* – gli esseri e le cose)⁵⁹.

Dunque, la questione soggettiva di Cioran, che si è giocata nel segreto dell'incontro con Fondane, non è stata altra se non questo movimento continuo di *risoggettivazione* della necessità del passato storico individuale in vista di una nuova «biografia», di una nuova lingua, ossia l'eventualità per il soggetto di dischiudere nella parola (cioè «*nel suo perdono*») un suo altro avvenire, una sua altra possibilità attraverso un salto nell'ignoto, liberandosi dai pregiudizi di un tempo, rinunciando al proprio nome, calpestando la propria identità, ricominciando una vita nuova, emigrando in direzione del vuoto e seguendo le tappe del suo progressivo sradicamento. Tutto ciò ha implicato per Cioran la deposizione di ogni forma di «fanatismo» e di dogmatismo totalitario, l'abiura del «passato» e delle sue «patrie reali o sognate», il «rinnegamento» delle «origini febbrili» della propria identità e, in più, la vergogna «di aver creduto agli inganni nativi, di aver proposto principi e vantato idiozie appassionate»⁶⁰.

Per concludere, è possibile affermare che il pensiero di Cioran non sia affatto *moralista* (nel senso banale del termine) ma corrisponda più propriamente a un'*etica che ha cura del desiderio soggettivo*, affinché da un lato il soggetto in transito non si disperda nel passaggio turbinoso tra le lingue e dall'altro il pensiero non si disincarni sottomettendosi alla rigidità di modelli astratti o ideali che agiscono nel tempo⁶¹.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 84.

⁶¹ Infatti, come si legge sin dalla prima pagina del *Sommario*, il cui capitolo s'intitola emblematicamente *Genealogia del fanatismo*: «In se stessa ogni idea è neutra, o dovrebbe esserlo; ma l'uomo la anima, vi proietta i propri ardori e le proprie follie; impura, trasformata in convinzione, essa si inserisce nel tempo, assume forma di evento: il passaggio dalla logica all'epilessia è compiuto... Nascono così le ideologie, le dottrine e le farse cruente» (*Ibid.*, p. 13).



MARINE AUBRY-MORICI
Università Roma TRE

JEUX CRUELS : PSEUDOESSAIS MORALISTES ET SATIRIQUES DE L'EXTRÊME CONTEMPORAIN

Résumé

L'article explore plusieurs pseudoessais satiriques de l'extrême-contemporain et les met à l'épreuve de la catégorie des « écritures moralistes » pour montrer les liens et les torsions qui existent avec les grands traits de ce genre à la tradition littéraire séculaire. L'article se penche sur plusieurs cas : François Bégaudeau dans *Histoire de ta bêtise* (Pauvert, 2019) abandonne l'énonciation au « je » au profit du « tu » pour tendre un cruel miroir à l'électeur macroniste ; Lydie Salvayre dans *Irréfutable essai de successologie* (Seuil, 2023) ironise sur la morale d'aujourd'hui et son injonction à la réussite en singeant un manuel de développement personnel et, dans *Depuis toujours nous aimons les dimanches* (Seuil, 2024), elle fait l'éloge paradoxal de la paresse ; Nathalie Quintane signe une satire politique ambiguë dans *Que faire des classes moyennes ?* (POL, 2016) ; Éric Chevillard, dans *Défense de Prosper Brouillon* (Notabilia, 2017) s'amuse du genre du faux éloge pour dénoncer la piètre qualité des auteurs contemporains. Ces nouveaux discours contestataires s'inscrivent partiellement dans le sillage des moralistes classiques (XVI-XVIII^e siècle), en reprenant notamment la satire nominale d'un Boileau, la virtuosité des portraits d'un La Bruyère ou encore l'art de la sentence d'un La Rochefoucauld, au profit d'un "je" fictionnel qui s'amuse de l'outrance. Nous ferons l'hypothèse que ces quelques écrivains de notre époque retrouvent, dans le procédé de la satire, un moyen d'exprimer leur idéalisme blessé.

Mots clés : satire, extrême-contemporain, Bégaudeau, Chevillard, Salvayre, Quintane

Abstract

The article examines several satirical pseudoessays in XXI century literature and puts them to the test of the category of "moralist writings" to show the links and twists that exist with the main features of this genre with its secular literary history. The article looks at several cases: François Bégaudeau in *Histoire de ta bêtise* (Pauvert, 2019) abandons "I" enunciation in favor of "you" to hold up a cruel mirror to the Macronist voter; Lydie Salvayre's *Irréfutable essai de successologie* (Seuil, 2023) ironizes today's morality and its injunction to succeed by mimicking a self-help book and, in *Depuis toujours nous aimons les dimanches* (Seuil, 2024), paradoxically praises laziness; Nathalie Quintane signs an ambiguous political satire in *Que faire des classes moyennes ?* (POL, 2016); Éric Chevillard, in *Défense de Prosper Brouillon* (Notabilia, 2017) pokes fun at the genre of *faux-éloge* to denounce the poor quality of contemporary writers. These new protest discourses are partly in the wake of the moralists of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries, taking up the nominal satire of Boileau, the portrait virtuosity of La Bruyère and the art of the sentence of La Rochefoucauld, in favor of a fictional "I" that revels in the possible outrageousness. We hypothesize that these few contemporary writers find in satire a means of expressing their wounded idealism.

Keywords: satire, XXI century literature, Bégaudeau, Chevillard, Salvayre, Quintane

Alors que la catégorie de « moraliste » est sujette à débats et interprétations dans les études littéraires sur l'âge classique, il pourrait sembler incertain, voire anachronique, de s'en saisir pour qualifier des auteurs appartenant à la littérature de l'extrême-contemporain. Toutefois, non seulement de nombreux éléments invitent à s'emparer de la notion pour la mettre à l'épreuve des corpus les plus récents, mais le terme « moraliste » est lui-même postérieur aux productions qu'il désigne et a été l'objet de glissements tout au long de l'histoire critique¹. Dès lors, sans oublier son héritage, elle peut se concevoir comme une catégorie transhistorique, et ainsi permettre de penser certaines caractéristiques de textes du XXI^e siècle. En effet, un ensemble d'écrivains contemporains, dont Lydie Salvayre, François Bégaudeau, Nathalie Quintane et Éric Chevillard, continuent de scruter le monde d'aujourd'hui à l'aide de cette écriture inactuelle qui traverse les siècles. Plus spécifiquement, on observe un usage renouvelé de la satire, avec laquelle l'écriture moraliste entretient un lien historique structurel, et de la forme du pseudoessai, un texte qui fait mine d'être un essai et se dénonce comme faussement sérieux. En effet, l'écriture satirique semble encore aujourd'hui « s'en prend[re] aux mœurs et aux institutions d'une époque »² et derrière le sarcasme et l'ironie, la parole fait « miroiter » des valeurs et « un idéal qu'elle juge offensé »³ comme le soulignait Pascal Debailly à propos des auteurs classiques. Dès lors, nous ferons l'hypothèse que ces écrivains de notre époque puisent dans la satire – qui doit se comprendre comme un « mode » ou « registre » qui traverse les genres⁴ – un moyen d'exprimer leur idéalisme blessé en dénonçant une morale implicite et bafouée. Héritière d'une longue tradition où le rire se fonde surtout sur la « mordante hyperbole » que Boileau attribuait, dans *L'Art poétique*, au poète latin Juvénal, la satire est, plus que jamais, expression de l'indignation⁵.

¹ Cfr. L. Burgat-Charvillon, *Les moralistes. Archéologie d'une catégorie littéraire*, in « CAELum », <https://doi.org/10.58079/ofa9> [29/05/25].

² P. Debailly, *La muse indignée, la satire en France au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2006, p. 11.

³ *Ibidem*.

⁴ Cfr. A. Viala, *Des « registres »*, in « Pratiques : linguistique, littérature, didactique », n° 109-110, 2001, pp. 165-177.

⁵ Cfr. S. Duval, M. Martinez, *La satire (littératures française et anglaise)*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 7.

1. Le pseudoessai moraliste contemporain : l'exemple de Lydie Salvayre

En 2023 et 2024, Lydie Salvayre publie *Irréfutable essai de successologie* et *Depuis toujours nous aimons les dimanches*, deux pseudoessais qui attaquent les valeurs actuelles de succès et de productivité⁶. Sa proximité avec les moralistes classiques se lit dès ses choix formels, notamment par l'imitation de l'ordonnement des chapitres, comme en témoigne l'usage de titres et de sous-titres qui rappellent ceux formulés par Montaigne dans les *Essais* ou par La Bruyère dans *Les Caractères*. Lydie Salvayre divise ainsi son texte en petites unités transitives, intitulées par exemple « Du bon usage du malheur d'autrui » ou « Du bon usage des amis »⁷. Mais c'est aussi l'emploi délibéré d'un vocabulaire désuet – comme « être ouï »⁸, « être un fat »⁹ ou « libelle »¹⁰ – qui fait écho à la littérature classique. Enfin, l'intertextualité, à l'aide de clins d'œil implicites (« Soignez votre plumage »¹¹) ou de références explicites (en citant la fable du Lion et de l'âne¹²), renvoie à une communauté de lecteurs de La Bruyère, La Fontaine, ou La Rochefoucauld. Toutefois, la relation de cette écrivaine contemporaine à l'héritage des moralistes classiques est ambivalente. Si elle se place dans leur sillage, elle n'assume pas pour autant l'image datée qu'en conservent ses contemporains :

Pour mimer les moralistes du XVIII^e dont j'admire infiniment les sentences en même temps que leur détestation des morales sentencieuses, il me plaît de vous dire qu'il n'est rien en ce monde de plus constant que l'inconstance, amen¹³.

Or, tout en imitant le détachement de la sentence propre aux textes classiques, Salvayre singe avec ironie les discours des livres de développement personnel qui pullulent en librairie. Le texte est alors ponctué de formules de plus en plus provocatrices. S'il est écrit, dans

⁶ L. Salvayre, *Irréfutable essai de successologie*, Paris, Seuil, 2023 et *Depuis toujours nous aimons les dimanches*, Paris, Seuil, 2024.

⁷ L. Salvayre, *Irréfutable essai de successologie*, cit., p. 87.

⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁹ *Ibid.*, p. 107.

¹⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹¹ *Ibid.*, p. 97.

¹² *Ibid.*, p. 139.

¹³ *Ibid.*, p. 93-94.

les premières pages de *Irréfutable essai de successologie*, que « le succès s'achète, tout comme la considération »¹⁴, le degré de subversion augmente à mesure que le texte progresse, si bien que, quelques pages plus tard, on peut lire que « le succès est le but et non la conséquence »¹⁵. Le même procédé s'observe également dans *Depuis toujours nous aimons les dimanches*, où l'affirmation « la paresse n'est ni plus ni moins qu'une philosophie »¹⁶ glisse vers « la paresse est l'autre nom de la sagesse »¹⁷ jusqu'au paroxysme de la provocation : « La paresse est une forme de travail »¹⁸. Toute l'ambivalence énonciative tient dans le fait que ces maximes mondaines, écrites à la manière de La Rochefoucauld, concentrent à la fois une certaine connaissance de la société des hommes et l'écho de la langue contemporaine du développement personnel. Elles contiennent donc, sous la plume de Salvayre, la morale de l'autre autant que le regard de l'auteure sur le monde social.

C'est en ce sens qu'il faut comprendre ce que l'on peut lire comme un éloge paradoxal, procédé qui consiste à louer ce qui est d'ordinaire blâmé et qui inscrit le texte dans la tradition des moralistes, de Lucien de Samosate à Molière. Ainsi, pour mieux dénoncer la superficialité qui gouverne les individus et la vanité de leurs buts, en particulier dans les milieux littéraires, la narratrice propose astuces et conseils pour s'assurer la gloire en toutes circonstances, sans corrélation avec le talent ou le mérite. En défendant l'indéfendable – paradoxalement la morale admise par la société – Salvayre s'inscrit aussi dans l'ensemble des procédés d'inversion propre à la satire qui joue des renversements de valeurs¹⁹.

Par ailleurs, ces écritures sont aussi des dispositifs ludiques d'où jaillit un verbe foisonnant. Sous la plume de Salvayre, accumulations et gradations dans l'expression de la même idée, reproposée plusieurs fois et de manière toujours plus poussée, cruelle et exagérée, suggèrent une écriture fortement calibrée pour une performance orale. Le texte

¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶ L. Salvayre, *Depuis toujours nous aimons les dimanches*, cit., p. 15.

¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁸ *Ibid.*, p. 111.

¹⁹ Cfr. S. Duval, M. Martinez, *op. cit.*, pp. 201-204.

est rythmé de telle sorte qu'il sonne à travers la page, prêt à être déclamé, et laisse entrevoir un plaisir partagé avec un public imaginaire. Les caractéristiques que l'on peut identifier dans les deux livres de Salvayre sont communes à de nombreux pseudoessais satiriques de l'extrême contemporain : intertextualité moraliste, discontinuité et fragmentation, outrance et inversion à visée heuristique, goût du verbe provocateur, exagération croissante. En considérant un corpus plus large, on distinguera deux veines récurrentes, qui rappellent la tradition du genre, la satire littéraire et la satire sociale.

2. Satires littéraires, satires sociales : deux volets d'un même regret

Tout d'abord, le registre satirique n'a rien perdu de sa capacité à mettre à nu les illusions et impostures contemporaines, qu'elles soient de nature personnelle ou collective, si bien que le genre montre une certaine vigueur dans le paysage actuel, souvent à la faveur d'événements sociaux et politiques. Bien que la peinture des mœurs comprenne toujours une part d'universel, la satire est en effet bien souvent une écriture circonstanciée, inséparable du contexte qu'elle décrit²⁰. Ainsi, dans *Histoire de ta bêtise* de François Bégaudeau, l'élection présidentielle d'Emmanuel Macron en 2017 fournit le point de départ et son texte ne peut se comprendre que dans le contexte de possible succès électoral de l'extrême droite. Quoique l'énonciation semble universelle par l'usage de la maxime, son message s'interprète donc à l'aune de l'actualité (« Tu n'aimes pas la guerre. Tu ne veux pas savoir sur quelle guerre repose ta paix »²¹). *Histoire de ta bêtise* s'attaque ainsi frontalement à notre démocratie actuelle qui, selon lui, n'est désormais plus qu'un simulacre. Connu pour ses positions anti-vote²², Bégaudeau considère en effet qu'il s'agit d'un geste dépolitisant qui absout et donne un blanc-seing à la classe dominante, laquelle exploiterait une politique de façade pour préserver ses intérêts. Dès lors, il raille l'attitude exagérément bravache

²⁰ Cette dimension implique aussi une certaine caducité, soulignée par Northrop Frye, qui considère que « to attack anything, writer and audience must agree on its undesiderability which means that (...) personal pique goes out very quickly » (N. Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, 1957, p. 225).

²¹ F. Bégaudeau, *Histoire de ta bêtise*, Paris, Pauvert, 2019, p. 20.

²² *Ibid.*, pp. 18-19.

des citoyens qui militent pour le vote à tout prix (« Tu voteras jusqu'à la lie »²³), qualifiant leur geste de « pic de jouissance de [l]a libido citoyenne »²⁴. Symbole comico-tragique d'une impuissance, c'est selon lui le moyen par lequel « le citoyen délègue et donc abdique sa souveraineté »²⁵, convaincu d'accomplir un geste héroïque. Rappelant Antoine Furetière dans son *Roman bourgeois* publié en 1666, l'auteur dénonce alors la vanité de l'électeur macroniste, en le dégradant par un rabaissement burlesque.

Globalement la satire s'attache autant à démonter ce que la société considère comme précieux qu'à dévoiler la tartuferie des êtres, des institutions et des entités qui défendent certaines positions morales. Au XXI^e siècle, son regard féroce et sa puissance de déconstruction s'exercent sur les grands mythes de la modernité, qu'il s'agisse des valeurs démocratiques comme des crédos de la société libérale. Ainsi, comme on l'a vu plus haut dans *Depuis toujours nous aimons les dimanches*, Lydie Salvayre prend pour cible l'une de ses valeurs-phares, le travail et la productivité. Considérant que « paresser, c'est désobéir »²⁶, le texte fonde sa dimension subversive sur une défense de l'oisiveté, de la paresse, du rien faire, de la non-production, en cherchant à construire une morale alternative qui relativise celle communément admise. Elle s'attache à déplacer l'attention du plan des valeurs à celui du discours, pour mieux démonter la rhétorique des « apologistes-du-travail-des-autres » qui entretiennent « ce préjugé, relativement récent dans l'Histoire des hommes, selon lequel : le travail serait un devoir moral, le chômage : une honte, le goût pour la finance et la compétition : une inclination naturelle, le désir d'amasser : inné chez les enfants »²⁷. Ce travail sur les mœurs et le langage contient à l'évidence une charge politique et, en faisant de la paresse « le berceau de la pensée »²⁸, elle transforme son propos en tribune anticapitaliste.

²³ *Ibid.*, p. 9.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ L. Salvayre, *Depuis toujours nous aimons les dimanches*, cit., p. 20.

²⁷ *Ibid.*, p. 26.

²⁸ *Ibid.*, p. 23.

D'autre part, la satire littéraire occupe encore une place importante dans les écritures de l'extrême contemporain et on peut citer au moins deux exemples de pseudoessais qui l'utilisent, *Défense de Prosper Brouillon* d'Éric Chevillard²⁹ et plusieurs chapitres d'*Irréfutable essai de succésologie* de Lydie Salvayre. Si, chez Salvayre, les attaques visent plutôt la posture médiatique de l'écrivain et des grandes figures du monde de l'édition, Chevillard se concentre sur la médiocrité littéraire de ses contemporains pour railler la piètre qualité de leurs écrits³⁰. *Défense de Prosper Brouillon* fonctionne sur une logique antiphrastique où il s'agit de lire l'inverse de ce qui est écrit. À l'aide d'une énonciation fictive, celle d'une admiratrice, Chevillard déroule le faux éloge d'un écrivain inventé de toutes pièces, Prosper Brouillon. Le naïf est, en effet, l'une des *personae* décrites par Maynard Mack dans sa théorie de la satire³¹. Le critique soulignait aussi combien ce jugement simpliste permet de mettre à jour la bêtise des préjugés – ici le discours ingénu est tenu par un défenseur de la cible. Alors que la narratrice s'extasie de passages qui l'ont émerveillée et n'a de cesse de commenter l'œuvre de Brouillon, au sobriquet bien choisi, le lecteur jubile de l'emphase de ce mauvais style. Toutefois, comme on l'apprend à la fin de l'ouvrage, les citations, dont le texte est constellé, sont tirées de livres réels et précédemment commentés par Chevillard dans sa chronique du *Monde des livres*. Des formules comme « Écrire et tricoter, c'est pareil »³², « Rien de tel qu'un mauvais café soluble pour donner du goût au reste de l'existence »³³ ou encore « Le ciel est un torrent qui se jette dans l'amour de Dieu. Bach compte les étincelles sur ce torrent qui coule dans l'infini ouvert d'un cœur dément »³⁴ appartiennent par exemple à *L'Origine de nos amours* d'Erik Orsenna ou *La Grande Vie* de Christian Bobin. Ce procédé de la citation est particulièrement cruel et efficace : il s'agit d'isoler les passages les plus grotesques, puis de les mêler à sa propre prose pour mieux les

²⁹ É. Chevillard, *Défense de Prosper Brouillon*, Paris, Notabilia, 2017.

³⁰ Voir plus généralement l'article de L. Tilkens, « Être inventé ou être un vendu », *du chiffre à la valeur littéraire selon Éric Chevillard*, in « CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature », 27, 2020.

³¹ M. Mack, *The muse of Satire*, in « Yale Review », N.S. XLI, 1951, p. 89.

³² É. Chevillard, *Défense de Prosper Brouillon*, cit., p. 56.

³³ *Ibid.*, p. 70.

³⁴ *Ibid.*, p. 81.

exposer à la raillerie, à l'instar de Nicolas Boileau, qui montrait toute la « froideur » et la vacuité sémantique de ses cibles préférées en mélangeant leurs rimes à ses vers³⁵. *Défense de Prosper Brouillon* manie ainsi l'art de la citation ridicule et, comme au XVII^e siècle, c'est souvent la grandiloquence qui est tournée en dérision.

Or, si le procédé polyphonique révèle la facticité d'un style, il révèle aussi son potentiel comique. Il convient de souligner que cette fiction d'une lecture béate est particulièrement réjouissante pour le lecteur averti, car elle renverse la dynamique habituelle de l'écriture de Chevillard dans les colonnes du *Monde des livres*. Ici, il ne s'agit plus de citer pour tourner en dérision et blâmer, mais de construire un éloge ironique, fondé sur une défense face aux critiques négatives. Le blâme tombe sur les auteurs médiocres, mais aussi sur sa propre malice. C'est l'ambivalence énonciative et stylistique qui relève ici le goût de la satire. Paradoxalement, quand Chevillard fait des mauvais auteurs ses cibles favorites – car ils n'expriment que des choses convenues – il leur donne aussi un autre éclat. C'est toute la contradiction, sur laquelle nous reviendrons plus bas, d'une écriture qui se délecte de ce qu'elle dénonce, travaillant comme matériau littéraire précisément ce qu'elle rejette hors du périmètre du bon goût.

Salvayre use, quant à elle, du procédé de la caricature, en brossant des portraits de personnages stéréotypés que l'on rencontre fréquemment dans le monde du livre³⁶. Raillant tour à tour l'aspirant écrivain, le critique frustré, l'éditeur avide, la bookinstagrammeuse superficielle, elle critique leur complicité coupable, voire leur adhésion à la culture contemporaine du succès et de la réussite individuelle. La critique des ambitions littéraires était aussi un sujet récurrent des *Satires* de Nicolas

³⁵ Cfr. N. Boileau, *Satire II*, v. 37-43. S'il est l'auteur du premier hémistiche, il accole à l'aide du second des épithètes déjà formées, à la manière des bouts-rimés des salons.

Si je louois Philis *en miracles féconde*,
Je trouverois bientôt, à nulle autre seconde ;
Si je voulois vanter un objet *nonpareil*,
Je mettrais à l'instant, *plus beau que le soleil* ;
Enfin parlant toujours *d'astres et de merveilles*,
De chefs-d'œuvre des cieux, *de beautés sans pareilles*.

³⁶ L. Salvayre, *Irréfutable essai de successologie*, cit., pp. 48-76. Cfr. G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico. Il volto, la forma, l'espressione*, chapitre X, « Caricatura », Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 255-278.

de Boileau, lequel prenait pour cible les pauvres « rimeurs » qui ne s'intéressaient qu'à briller dans les salons. Salvayre articule néanmoins satire littéraire et satire sociale. Elle se moque autant des recettes préfabriquées qui promettent un succès rapide aux écrivains que de la vacuité de ces promesses, soulignant combien la quête de gloire peut mener à des comportements ridicules et à l'aliénation de soi. En définitive, hier comme aujourd'hui, il s'agit d'interroger les normes sociales qui valorisent le succès matériel et personnel, incitant le lecteur à réfléchir sur le véritable sens de la réussite. La satire ici n'est pas seulement un moyen de faire rire, mais aussi une critique incisive de la société contemporaine, invitant à une remise en question des priorités et des aspirations individuelles.

Cela passe parfois, comme dans cet extrait, par le fait de court-circuiter la logique en inversant la cause et l'effet :

Le succès, en accordant de la valeur et du brillant à tous vos gestes et paroles, en vous apportant la consistance dont vous étiez privé, en vous faisant apparaître sous un jour plus avantageux, vous dote, par là même, d'une haute idée de vous-même, satisfait exquisément votre ego, congédie du même coup vos soucis parasites, et décuple ainsi les facultés de votre esprit³⁷.

D'ailleurs, on retrouve ainsi sous la plume de Salvayre le *topos* de la plume assassine du satiriste qui s'attire les foudres de ses contemporains, blessés d'avoir été malmenés :

De son vivant, il soulève les imprécations déchaînées des quelques scélérats qui ne peuvent que se reconnaître dans ses libelles. Ces derniers, feignant de considérer sa clairvoyance comme le masque de sa méchanceté, unissent leur détestation pour l'anathémiser, le discréditer ou l'abattre³⁸.

Lydie Salvayre s'inscrit ici dans la veine de l'*apologia pro satira sua*, une défense propre au genre face à l'accusation de médisance, toujours dans la lignée de Boileau qui ne cessa de se défendre le droit à la satire³⁹.

³⁷ L. Salvayre, *Irréfutable essai de successologie*, cit.

³⁸ *Ibid.*, p. 56.

³⁹ N. Boileau, *Satire VII*.

D'ailleurs, on retrouve ici les attaques *ad hominem* chères au poète classique, qui lui valurent bien des déboires lors de la *Querelle des satires*⁴⁰, ainsi que le procédé de la déformation du nom qui laisse transparaître l'identité de la cible – Salvayre ainsi raille les « derniers best-sellers de Jérôme Tusso »⁴¹ ou encore l'influence culturelle des « fils Léboré »⁴².

Il n'est d'ailleurs guère étonnant de voir la satire littéraire si florissante au regard du contexte éditorial actuel, où la surproduction et la valorisation de certains auteurs très médiatisés et très institutionnalisés occultent d'autres auteurs dont les visées semblent plus littéraires que commerciales. On pourrait ainsi dire que les attaques qui portaient au XVII^e siècle sur les poètes recherchant la gloire auprès des cercles mondains des salons ou dans des opéras à succès – on peut penser à Quinault ou Perrault, et, en général, au parti des Modernes, cible favorite de Boileau, retenus coupables de produire une littérature qui répondait surtout à l'essor d'un public féminin⁴³ – se renouvellent dans un contexte contemporain pour dénoncer la logique marchande qui asservit l'art. À la différence près que ce sont les écrivains qui entretiennent des relations étroites avec le pouvoir qui sont les plus raillés – comme Erik Orsenna, membre de l'Académie Française, cible favorite de Chevillard – ce qui montre que la satire considère désormais que la littérature est menacée principalement par l'industrie du livre et par ses connivences avec le monde médiatique, institutionnel et financier et moins, comme autrefois, par l'évolution de son public et de ses attentes.

3. La langue du savant et la langue du politique, deux cibles favorites

On sait à quel point la satire peut passer inaperçue et confondre le lecteur si elle calque de trop près le discours de l'adversaire et qu'elle ne met pas en place des avertissements signalant qu'une double lecture est nécessaire. Il revient à l'exagération – caractéristique de la satire – de prévenir que l'on doit adopter une lecture non littérale du texte. Ainsi Salvayre use-t-elle de l'hyperbole et se présente-t-elle de manière exa-

⁴⁰ Cfr. P. Debailly, *Nicolas Boileau et la Querelle des Satires*, in *Les émotions publiques et leurs langages à l'âge classique*, « Littératures classiques », 2009/1, n° 68, Armand Colin, 2009.

⁴¹ *Ibid.*, p. 118.

⁴² *Ibid.*, p. 140.

⁴³ Cfr. N. Boileau, *Satire X*.

gèrement fière, « avec l'audace d'un Christophe Colomb »⁴⁴ jouant de l'inversion outrancière des valeurs. Qu'il s'agisse de satire littéraire comme de satire sociale, il est clair que la cible est surtout le langage et ses distorsions. Dans *Que faire des classes moyennes ?* Nathalie Quintane⁴⁵ propose ainsi une traversée des stéréotypes et des discours en utilisant comme matière linguistique et littéraire le cliché et les idées reçues. Le flot d'une parole au style déclamatoire, au moyen de la phrase foisonnante de Nathalie Quintane, relève de la restitution d'un langage qui a nécessité un long travail d'absorption des discours d'autrui jusqu'à déboucher sur une énonciation proche de l'overdose. Dans une énonciation quasi-pamphlétaire et motivée par la colère, l'écriture jaillit d'un seul souffle. L'auteure dit en effet avoir « quelque chose à purger »⁴⁶, c'est-à-dire la somme des discours subis sur la classe moyenne, ensemble disparate qui se mêle au sien.

C'est ainsi que l'on peut comprendre le recours au pastiche et à la parodie⁴⁷, c'est-à-dire une manière de s'émanciper de discours préconstruits en les détournant. Parmi les jeux énonciatifs que le texte satirique met en place, le pastiche de l'adversaire est une forme d'attaque particulièrement efficace, notamment quand il s'agit d'inclure la parole de l'autre dans des structures métadiscursives. Salvayre attaque ainsi la position néolibérale qui survalorise le travail au détriment de l'oisiveté :

Mais n'est-ce pas, allèguent ces apologistes-du-travail-des-autres, avec l'arrogance bellâtre des diplômés de l'ESCP Business School et le visage faussement aimable, n'est-ce pas l'un des bénéfices formidables du travail que de vous rendre la paresse délectable ?⁴⁸.

Le discours de la cible est ainsi exposé dans tout son ridicule, où se dévoilent contradictions, failles et fausses mythologies.

Toutefois, la puissance critique du texte s'incarne moins dans la démonstration que dans son insolence et sa capacité de dérision. Ainsi,

⁴⁴ L. Salvayre, *Irréfutable essai de successologie*, cit., p. 10.

⁴⁵ N. Quintane, *Que faire des classes moyennes ?*, Paris, POL, 2016.

⁴⁶ N. Quintane, interview du 2 novembre 2016 pour le site de POL, <https://www.youtube.com/watch?v=N6H4x66RsYI> [29/05/25].

⁴⁷ Cfr. D. Sangsue, *La relation parodique*, Paris, Corti, 2007.

⁴⁸ L. Salvayre, *Depuis toujours nous aimons les dimanches*, cit., p. 43.

Que faire des classes moyennes ? se moque du genre du traité, en calquant son titre sur *Que faire des pauvres ?* publié par John Locke en 1697. Mais la figure tutélaire de Nathalie Quintane est ici l'écrivain irlandais Jonathan Swift qui, dans sa *Modeste Proposition*, un pamphlet publié en 1729, n'hésitait pas à provoquer son lecteur en affirmant que, pour faire face à la famine, les Irlandais pourraient manger leurs enfants. L'humour et la provocation mettaient en échec la logique pour créer des failles dans la pensée dominante et ouvrir des marges dans la pensée. En effet, la littérature moraliste et satirique s'affirme à la fois dans sa capacité critique et dans son opposition aux formes du discours qui relèvent de la science, de la démonstration et de l'analyse scientifique. Cela se signale notamment par un style qui revendique son éloignement de l'écriture scientifique, autant par la non-linéarité et par la désorganisation du discours qu'à travers des décrochages de registre (on trouvera par exemple régulièrement chez Nathalie Quintane le mot « poignon »). En définitive, à l'instar de Swift qui se moquait des propos des économistes, la satire contemporaine prend pour cible la parole de l'expert et, en particulier, le genre de l'essai, à travers la forme du pseudoessai. De même, la fragmentation du texte s'oppose au discours savant, puisque la narratrice s'interrompt, fait des détours, perd et reprend le fil de son pseudotraité : celui-ci n'a pas vocation à être pris au sérieux. Par ailleurs, la discontinuité permet d'éviter l'écueil du catalogue, qui risque d'ennuyer le lecteur, renouant avec le principe classique de la *varietas*.

Globalement, la satire tend à montrer que nous sommes des êtres *parlés* plus que *parlants* et le choix du pastiche est un moyen de mettre en place une reformulation pour proposer un autre imaginaire ou faire entendre une autre voix. Or, la langue est toujours l'objet de bien des textes moralistes contemporains, qui continuent à y voir, plus qu'une donnée naturelle, « un ensemble arbitraire de désignations »⁴⁹, le plus souvent constitué de dénominations trompeuses et vides. Aujourd'hui encore, qu'il s'agisse de la langue littéraire ou de la langue courante, ce ne sont pas seulement les mœurs qui sont l'objet des critiques, mais les « formes du discours moral », comme le rappelle Bérangère Parmentier⁵⁰.

⁴⁹ B. Parmentier, *Le siècle des moralistes*, Paris, Seuil, 2000, p. 283.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 21.

Il s'agit surtout de lutter contre les distorsions sémantiques, les formules à l'emporte-pièce qui enferment le sujet dans une pensée qui le sangle. L'écriture moraliste à l'âge classique avait compris que la société est bâtie sur le langage, lequel est malmené par ceux qui imposent leur parole dans l'espace public : on ne peut que confirmer la pérennité de leur constat. Publicité, médias, politiciens ou auteurs à succès, tous réduisent le sens des mots et les détournent pour servir leurs intérêts : vendre, gouverner, briller. Il semble donc urgent aux moralistes de l'extrême contemporain de sortir des formules imposées. Parce qu'elle prend acte que les mots nous façonnent et modifient le monde dans lequel nous vivons, l'écriture satirique devient une manière de se réapproprier la parole. Il s'agit d'utiliser la force de l'autre pour exposer sa faiblesse, parler sa langue pour mettre à jour sa bêtise. L'art est donc ce travail de transformation d'une matière déjà donnée par le monde, non pas pour le représenter, mais pour affûter la lame du couteau qui le lacère. Par exemple, François Bégaudeau cible bien plus le langage que les personnes : il s'agit de voir comment un usage fallacieux de la langue circule, les traverse et les travaille. En effet, il n'a de cesse de dénoncer la vacuité d'une « panoplie verbeuse »⁵¹ qui empêche la pensée, en dénonçant des termes flous comme néolibéralisme, protectionnisme, populisme. Selon lui, c'est la langue qui est bourgeoise et change la société – d'où la reprise du terme flaubertien de *bêtise* dès le titre, implicite référence au *Dictionnaire des idées reçues*. La satire démasque une « industrie du prêt à nommer »⁵² contre laquelle une autre dénomination, celle du texte, opère :

Souvent pendant la campagne je t'ai trouvé bête. Je t'écoutais, et je pensais : comme c'est bête. Le penser n'était pas très correct de ma part. Pas très courtois et passablement hautain. Mais peut-on jamais réfréner une pensée ? Dépréciative ou non, une pensée me traverse comme un courant d'air. D'elle je suis aussi innocent que toi de tes mots, qui par ta bouche ne font que passer. Tu n'en es pas l'auteur. Tu es parlé, tu es pensé. À travers toi parle et pense une condition, une position sociale, une situation, dont il faudrait raconter l'histoire. (...) Si tu es parlé par ta condition, par ta position, tu n'y es pour rien. Je ne viens pas te juger, mais te nommer⁵³.

⁵¹ F. Bégaudeau, *op. cit.*, p. 29.

⁵² *Ibid.*, p. 31.

⁵³ *Ibid.*, p. 7.

Dès lors, l'auteur sape autant le pouvoir des mots que celui des actes d'énonciation pompeux, grandiloquents, et vides de réelle gravité. En cela aussi, le satiriste de l'extrême contemporain peut prétendre au titre de moraliste, au sens que Parmentier lui donne en citant La Bruyère et Pascal, dont « [la] réflexion sur la langue est l'exact corrélat de leur réflexion sur la coutume. Ils historisent la langue, comme ils historisent les mœurs et les institutions »⁵⁴.

4. La *persona* du satiriste

Toutefois, on peut se demander quelle est la nature du « je » de ce discours mis en place par ces pseudoessais, qu'il s'agisse d'une parole pamphlétaire ou d'une fiction discursive. Comme le rappelait Maynard Mack :

[...] le je satirique, tel qu'il est fixé par la tradition, ne saurait être confondu avec l'individu : il s'agit plutôt d'un masque, dans un sens d'abord théâtral. Ce je est pour une large part une convention, une pose, une fiction, ce que les satirologues ont baptisé une *persona*⁵⁵.

Par exemple, le dispositif de *Depuis toujours nous aimons les dimanches* est particulièrement inventif : le discours est pris en charge par un « nous » énonciatif qui fait régulièrement référence à « Lydie Salvayre », leur « amie », étrillée « pour ses plaisanteries d'une incorrigible grossièreté »⁵⁶. Pourtant, il est aussi très clair que Salvayre écrit le texte, comme le montre l'indication en parenthèse dans ce passage : « Et l'os que vous nous lancez en croyant nous apaiser, vous pouvez vous le mettre... (ici Salvayre va trop loin) »⁵⁷. Ce dédoublement manifeste la distance entre l'auteur de la satire et son propre discours, soulignant qu'il exagère sa propre pensée. La satire est une fiction, en d'autres termes un espace d'invention qui vaut le temps du texte, où l'auteur joue un personnage discursif, à la manière d'un comédien de *stand-up*⁵⁸. Le texte satirique représente l'espace du possible, et aucun de ces discours n'est à prendre

⁵⁴ B. Parmentier, *op. cit.*, p. 287.

⁵⁵ M. Mack, *op. cit.*, pp. 80-92.

⁵⁶ L. Salvayre, *Depuis toujours nous aimons les dimanches*, cit., p. 43.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁸ Terme qui est d'ailleurs utilisé pour qualifier son propre texte par Nathalie Quintane dans *Les Années dix*, Paris, La Fabrique Editions, 2014.

au pied de la lettre. Il s'agit de jouer des virtualités de sa pensée et ainsi de la pousser jusqu'à son exagération maximale. Ainsi, interrogé à propos de l'agressivité dans son œuvre, Chevillard précise :

plus exactement, l'auteur, le narrateur, le personnage, le lecteur sont dans mes romans des entités fictives, presque interchangeables, (...) l'agressivité que vous évoquez est souvent feinte, et cette feinte même participe du pacte de lecture tacite que le lecteur, s'il ne lâche pas très vite le livre, accepte⁵⁹.

De même, chez Nathalie Quintane, on ne peut guère parler d'un « je » autobiographique. Il faut plutôt considérer un « je » énonciatif, qui relève d'une fiction ou d'une performance de soi. Par ailleurs, ce « je » dépasse l'intime et exprime une subjectivité commune. Il rassemble une expérience partagée, à l'instar des « expériences sensibles » des *Remarques*⁶⁰.

Ces pseudoessais sont donc des actes linguistiques dont l'efficacité repose sur une tension entre discours écrit et position réelle de l'auteur. De la même manière que Pascal Debailly soulignait que la satire de Boileau versait dans une « pure jouissance de l'indignation »⁶¹, il serait vain de chercher une adhésion de l'auteur à son propos. Au contraire, c'est l'ambiguïté qui fait vibrer le texte et permet l'usage ludique et critique du langage. Certes, elle est présente à différents degrés selon les textes et les auteurs, jusqu'à parfois rendre impossible la distinction entre ce qui relève du pastiche et ce qui relève de l'opinion de l'auteur. À titre d'exemple, dans *Que faire des classes moyennes ?* Nathalie Quintane joue des superpositions de plusieurs voix à l'intérieur du texte, tour à tour objet d'ironie, toujours à l'image de la *Modeste proposition* de Swift⁶².

On pourrait même aller jusqu'à dire que, dans ces discours fictionnels et satiriques, il y a ambivalence de l'écrivain, lequel utilise la double énonciation pour écrire à contrecourant de ses idées : il s'agit de s'amuser avec la langue de l'autre, d'investir ludiquement et temporairement des

⁵⁹ R.-M. Allemand (dir.), *Qui parle ? Entretiens avec de grandes figures de la poésie et du roman des XXe-XXIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2022, pp. 189-190.

⁶⁰ N. Quintane, *Remarques*, Chambon-sur-Lignon, Cheyne éditeur, 1997.

⁶¹ P. Debailly, *La Muse indignée*, cit., p. 789-790.

⁶² Cfr., C. Faure, *Ambiguïté et message satirique dans La Modeste Proposition de Jonathan Swift*, in « L'Atelier des Savoirs », 2018, <https://doi.org/10.58079/ohvtv>.

propos auxquels on ne souscrit pas, mais au sein desquels on trouve la possibilité d'une jouissance verbale. Le matériau littéraire coïncide donc, paradoxalement, avec la matière que l'on rejette sur le plan des idées. La satire de Salvayre, par exemple, réagence des éléments donnés dans une véritable geste qui prend plaisir à formuler des immoralités sous forme de maximes d'action. Caricaturales, mais plausibles, elle pourrait tout à fait se trouver dans un manuel de développement personnel. Il y a dès lors jubilation dans l'exagération, car toutes ces propositions sont vraies et, bien qu'inacceptables, elles sont communément applaudies par la société. En effet, de même que lire la proposition de Swift signifie accepter temporairement sa logique pour en rire, suivre le discours de Salvayre suppose d'avancer dans des propositions outrancières pour rire de leur immoralité et, surtout, de leur parfaite acceptation sociale.

D'autre part, en dépit des apparences, il serait faux de dire que l'auteur se dégage entièrement de ce « je » et il ne s'agit certainement pas non plus d'utiliser cette fiction énonciative pour d'adopter une position de surplomb. En effet, tous les auteurs ont à cœur de railler ce qui, dans leur personne, mérite d'être tourné en ridicule. Restant à hauteur d'écrivain, Salvayre comprend bien le désir de tout aspirant écrivain d'être reconnu (« Mais il se peut que vous soyez d'une ambiguïté vertigineuse. Il se peut que vous désiriez le succès tout en abominant ses servitudes »⁶³). D'ailleurs, dans son catalogue, elle insère une figure à laquelle on pourrait aisément l'identifier⁶⁴. En effet, la satire est un exercice de liberté qui concerne autant le lecteur que l'écrivain lui-même : le rieur ne s'exclut pas du cercle des ridicules (« Rire de soi est la première des politesses »⁶⁵ déclare Salvayre). Chez Nathalie Quintane non plus il n'y a pas de position de supériorité, puisqu'elle tient à rappeler sa propre appartenance à la classe moyenne qu'elle décrit : « J'appartiens à la classe moyenne et je ne me déteste pas moi-même »⁶⁶. Elle précise d'ailleurs : « Par tout ce qui précède, je pense appartenir à la classe moyenne, et, par conséquent, ce texte est, d'une certaine manière, un produit de la classe moyenne »⁶⁷. Et malgré la virulence des attaques d'*Histoire de ta bê-*

⁶³ L. Salvayre, *Irréfutable essai de successologie*, cit., p. 150.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁵ Voir la lecture du texte par L. Salvayre à la Maison de la poésie, le 14 mars 2023, disponible à l'adresse <https://maisondelapoiesieparis.com/scene-numerique/lydie-salvayre-irrefutable-essai-de-successologie/?media=0>.

⁶⁶ N. Quintane, *Que faire des classes moyennes ?*, cit., p. 102.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 39.

tise, Bégaudeau passe au crible son propre cas. Il ne s'exempt pas des défauts qu'il dénonce, car il reconnaît que, dans son accumulation de capital culturel, il a lui-même suivi des logiques bourgeoises de rentabilité et de capitalisation, au point de pouvoir appartenir aux classes privilégiées. Cette position clivée traverse le livre, comme en témoigne ce passage : « J'appartiens à une classe supérieure dont je persiste à envisager, sinon souhaiter, la destitution »⁶⁸.

D'ailleurs, la cible de la satire est, elle aussi, une fiction. Par exemple, la situation d'énonciation d'*Histoire de ta bêtise* s'organise autour d'une interpellation accusatrice, au sein de laquelle l'auteur s'adresse à un « tu » imaginaire : il embrasse l'ensemble de la bourgeoisie, mais aussi tous les instants où chacun fait preuve de conservatisme, nourri d'une pensée qui légitime les inégalités ou défend la préservation de l'ordre établi. Ce sont donc ces réflexes de classe qui sont traqués chez tout un chacun, et pas seulement dans un certain milieu social : « Qui es-tu ? Qui est "tu" ? Tu es celui que tout ébranlement des classes populaires inquiète et crispe en tant qu'il menace ta place »⁶⁹. Dès lors le « tu » auquel l'auteur s'adresse est une abstraction car, écrit-il, « "tu" es un bourgeois »⁷⁰. Dès lors, le livre se conclut par une mise en demeure concrète, celle de faire amende honorable. « Commencer par dire : tu, c'est moi »⁷¹ : voilà l'invitation de l'auteur à son lecteur, car le portrait a vocation à devenir miroir.

5. La norme : l'envers d'un idéal, la critique des valeurs

En effet, le rire est une arme, la satire un combat. C'est le sens des mots de Northrop Frye, qui la définissait comme une « ironie militante »⁷². La satire possède une « visée correctrice » qui suppose, selon lui, « l'existence d'un système de valeurs »⁷³. Tout comme dans les siècles précédents, la satire de l'extrême contemporain ne se contente pas de dénoncer et critiquer pour plaisanter : elle est l'envers d'un idéal. Si elle regrette les pratiques et les mœurs qui lui sont contemporaines, c'est pour mieux exalter une certaine idée de la société, de la politique

⁶⁸ F. Bégaudeau, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 222.

⁷² N. Frye, *Anatomie de la critique* [1957], Paris, NRF Gallimard, 1969, p. 272.

⁷³ S. Duval, M. Martinez, *op. cit.*, p. 186.

ou de la littérature, qui serait plus haute et plus noble. Ainsi Lydie Salvayre clôt-elle son pseudoessai de « successologie » en exhortant les aspirants écrivains à prendre de la hauteur, en citant une phrase du *Temps retrouvé* de Proust : « *les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie, mais de l'obscurité et du silence* »⁷⁴. Par sa conclusion, elle abandonne la double énonciation et affirme, en son nom, que le véritable écrivain doit s'atteler à son art en dehors des bassesses précédemment décrites⁷⁵. De même, Nathalie Quintane, dans son livre *Que faire des classes moyennes ?*, subvertit la hiérarchie des valeurs qui gouvernent la société actuelle pour placer à son sommet la littérature, espace sacré et pur des distorsions du langage⁷⁶.

Dans le corpus que nous avons mis en évidence, la satire a donc bien une visée moraliste, c'est-à-dire qu'elle prétend remettre en question les normes contemporaines, y compris par la provocation et la promotion des valeurs alternatives. Il peut s'agir de la paresse et de l'oisiveté dans une société qui valorise le travail et l'hyperactivité ; cela peut être l'exigence littéraire dans une industrie éditoriale qui promeut la facilité et le cliché. La satire littéraire de Chevillard ne se réduit pas à une attaque gratuite contre les mauvais auteurs, tirant son plaisir de leur mise au pilori. Il s'agit de croire en une meilleure littérature et de rappeler la norme du bon goût. Dans *L'autofictif doyen de l'humanité*, il déclare ainsi :

On me reproche parfois de rire des mauvais livres au lieu de les ignorer complètement. Pardonnez-moi pourtant de rechercher, à l'instar de tous les inventeurs de vaccins, l'antidote dans le poison⁷⁷.

Selon Frye, la satire inclut en son sein une norme morale tacite, et l'objet de son attaque est l'écart qui se creuse entre cet idéal et la réalité⁷⁸. Par exemple, chez Bégaudeau, qualifier d'« épopée de salon »⁷⁹ le sentiment d'héroïsme des citoyens ayant décidé de « faire barrage » au Front Na-

⁷⁴ L. Salvayre, *Irréfutable essai de successologie*, cit., pp. 153-154.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 150-154.

⁷⁶ N. Quintane, *Que faire des classes moyennes ?*, cit., p. 64.

⁷⁷ É. Chevillard, *L'autofictif doyen de l'humanité*, Paris, L'arbre vengeur, 2016, p. 124.

⁷⁸ N. Frye, *Norms, Moral or Other*, in *Norms in Satire : A Symposium*, « Satire Newsletter », no 2 (1), 1964, p. 9.

⁷⁹ F. Bégaudeau, *op. cit.*, p. 10.

tional, c'est regretter la noblesse d'un autre geste possible, celui de la lutte politique réelle en dehors des soirées électorales. En creux, *Histoire de ta bêtise* ne fait qu'exprimer le regret que l'idéal démocratique ait été confisqué et ne montre guère de vigueur autrement que par un langage phagocyté et des postures vaines. Toutefois, cet idéal peut être implicite et difficile à cerner. Il revient au lecteur de le formuler car, contrairement au préjugé qui lui est attaché, l'écriture moraliste ne relève pas de l'édification mais de la « critique de la morale, et critique des morales »⁸⁰. En définitive, les satiristes de l'extrême contemporain se montrent pleinement héritiers des moralistes de l'âge classique, lesquels qui « n'ont de cesse de creuser le gouffre qui sépare les intentions des effets concrets ; entre les deux, perdue au fond du gouffre, l'action humaine »⁸¹. Et ils n'ont guère oublié une autre de leurs leçons : le rire peut être cruel. Dès lors, il n'est sans doute pas anodin que, dans une époque où la littérature semble avoir perdu tout autre pouvoir que celui de « [nous tenir] gentiment la main dans les épreuves d'une vie qui s'acharne à vous essorer »⁸², certains de nos contemporains prennent le contrepied de cette voie thérapeutique pour y préférer une joyeuse destruction. Parce qu'il semble plus efficace que tout discours docte ou toute démonstration sérieuse, à l'âge classique comme dans les écritures actuelles, le rire indigné de la satire coïncide ainsi avec certaines entreprises littéraires contemporaines de déconstruction de la langue, et surtout, des fictions que le monde social nous impose.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁸¹ B. Parmentier, *op. cit.*, p. 14.

⁸² F. Coste, *L'ordinaire de la littérature*, Paris, La Fabrique, 2024, p. 36.

RECENSIONI



MARCO BORRELLI
Università di Napoli L'Orientale

Agostino Contò, *Comisso en français*.
Con i testi in francese di Giovanni Comisso,
Dueville, Ronzani, 2025, 164 pp.

L'ultimo libro di Agostino Contò ricostruisce con grande merito l'intera rete dei rapporti intrattenuti da Giovanni Comisso con il mondo della cultura e dell'editoria francese. Negli ultimi anni, grazie alla riedizione delle sue opere a cura de *La nave di Teseo*, l'autore trevigiano sta riacquistando quella visibilità, a lungo perduta, sia nel dibattito critico accademico che tra il pubblico non specialistico. Nel processo di reintegrazione di Comisso nel canone letterario italiano, l'opera di Contò occupa un posto particolare, in quanto il rilancio dello scrittore avviene da un punto d'osservazione, per così dire, esterno. Contò amplia il raggio d'azione e fa luce sulla trama di relazioni umane e culturali che Comisso intesse con importanti esponenti della cultura d'Oltralpe e con le riviste che ospitano nel tempo i suoi testi in traduzione francese. Un aspetto estremamente interessante, se si considera che si tratta per lo più di brani che hanno una circolazione estera prima ancora che italiana. Inoltre, si deve aggiungere che, nel ricostruire questa rete di collaborazioni, Contò è sempre guidato da un solido rigore filologico: non trascura di verificare di volta in volta su quali dattiloscritti originali – che ha potuto consultare presso il Fondo Comisso della Biblioteca Comunale di Treviso – siano condotte le traduzioni in francese dei testi pubblicati dallo scrittore in rivista. Talvolta, ne segnala corrispondenze o variazioni, mostrando se siano avvenuti tagli, rielaborazioni sintetiche (come nel caso di *Cribol*), censure o semplicemente dei processi revisionali volti a ricalibrare l'opera per il nuovo orizzonte d'attesa.

Dopo aver brevemente fissato le coordinate nelle quali si inserisce *Comisso en français*, può essere utile soffermarsi sulla sua struttura generale per cogliere il *fil rouge* che conferisce unità e coesione a un libro che solo

apparentemente risulta bipartito. Un primo livello di lettura consente di individuare due macro-sezioni: la prima dedicata alla fortuna francese di Comisso e, soprattutto, alla collaborazione con la rivista «Arcadie»; la seconda che verte sulla sua presenza a Fiume al seguito di Gabriele D'Annunzio nonché al fianco di figure di rilievo europeo e internazionale, quali Guido Keller, Henry Furst e Léon Kochnitzky. Andando oltre questa divisione formale, una lettura approfondita rivela che le due sezioni sono in strettissimo dialogo tra loro e danno luogo a un discorso organico. Agostino Contò individua nella figura di Lionello Fiumi una chiave importante per connettere la stagione fiumana di Comisso alla sua circolazione francese. Dopo aver stretto amicizia con il pittore Filippo De Pisis, nei mesi successivi trascorsi “alla corte” di D'Annunzio, Comisso avverte «la necessità di mettersi in gioco nel mondo letterario del tempo». Decide così di cimentarsi nella stesura di prose liriche con le quali partecipa «ad un premio letterario bandito dalla rivista veronese “Poesia ed Arte”» (p. 117), la cui commissione giudicatrice è costituita oltre che dallo stesso Lionello Fiumi, da Sandro Baganzani e Antonio Scolari.

Il concorso, bandito nel luglio 1919, avrebbe dovuto prevedere, a spese della rivista, la pubblicazione dei testi dell'autore vincitore, senonché nessuno dei manoscritti pervenuti alla commissione viene ritenuto opportuno per giustificare un'edizione in volume. Pur non ottenendo il premio, Comisso risulta il primo classificato e le prose liriche che aveva inviato, con il motto «Merce, mercato, mercante», vengono pubblicate sul numero di marzo della rivista. Per dirla diversamente: Comisso vince, ma non convince del tutto. La partecipazione al bando di «Poesia ed Arte» risulta, tra l'altro, fondamentale per capire i motivi che lo spingono, nel novembre 1920, a inviare a Fiumi ben cento numeri di «Yoga. Unione di spiriti tendenti alla perfezione» – rivista nata a Fiume per iniziativa di Keller e di cui Comisso è il principale redattore – nella speranza che egli potesse smistarli tra vari rivenditori. Contò ricostruisce dettagliatamente la vicenda attingendo al poco noto carteggio tra Comisso e Fiumi: tra le varie lettere, ispira un leggero moto di simpatia quella in cui lo scrittore trevigiano prova a scusarsi per la richiesta poco cortese, attribuendo la propria sfacciataggine alla scarsa adesione che fino ad allora aveva ottenuto «Yoga».

L'intero episodio, riportato nella seconda sezione di *Comisso en français*, crea una sottile corrispondenza con le pagine iniziali del volume,

rafforzando, come si accennava, la coesione strutturale tra le parti. Fin dalle prime righe, Contò attribuisce proprio a Lionello Fiumi un ruolo determinante per la diffusione di Comisso in Francia. Infatti, dopo aver curato un'antologia della poesia italiana per i tipi di Les Écrivains Réunis nel 1928, nel 1933 Fiumi cura insieme con Eugène Bestaux, per l'editore Delagrave, l'*Anthologie des narrateurs italiens contemporains*, nella quale Comisso viene inserito accanto a nomi già affermati come Giovanni Verga, Luigi Pirandello, Massimo Bontempelli e a scrittori emergenti, primo tra tutti Alberto Moravia. Se è vero che le antologie di per sé sono un efficace termometro della circolazione di un autore – e offrono tra l'altro spunti di riflessione intorno alla formazione di un canone –, senza volerne sminuire la rilevanza, appare stupefacente che Comisso abbia goduto di una ricezione propria.

Grazie alla mediazione di Montale, Comisso cattura l'attenzione di due personalità di spicco del panorama parigino, quali Benjamin Crémieux e Valéry Larbaud, i quali erano riusciti a dare visibilità a uno scrittore fino ad allora poco affermato, avviando il cosiddetto «caso Svevo». Purtroppo, in prima battuta, i due non riescono a replicare quanto fatto per lo scrittore triestino e il progetto di far pubblicare un'edizione francese di *Il porto dell'amore* fallisce. A dire il vero, viene anche approntata una traduzione da Madame Le Saché, ma il direttore della casa editrice Kra e il condirettore della sezione letteraria Philippe Soupault la reputano di scarsa qualità e le trattative diventano sempre più difficoltose, fino ad arrestarsi. Di questo primo interesse per Comisso resta traccia nel numero di «Nouvelles littéraires artistiques et scientifiques» del 13 aprile 1929, nel quale Crémieux fa pubblicare la traduzione del capitolo conclusivo di *Al vento dell'Adriatico* (questo il titolo che aveva assunto *Il porto dell'amore* nella seconda edizione per Ribet del 1928): *La bataille de Fiume*.

Sebbene altre traduzioni di brani narrativi di Comisso e recensioni dedicate alle sue opere continuino a comparire nel tempo sui periodici francesi – e a ciò si aggiunga la rilevante edizione del 1944 di *Les Agents secrets de Venise au XVIII^e siècle 1705-1797, documents choisis et publiés par Giovanni Comisso* – il nome del trevigiano resta legato al contesto francofono soprattutto per la collaborazione con «Arcadie», «la rivista del movimento “omofilo” francese fondato alla fine del 1953 da André Baudry e sciolto nel 1982» (p. 19). Il nome della rivista viene scelto da Roger Peyrefitte, tra i primi a dare sostegno a Baudry per la nuova

impresa editoriale. Il periodico inizia le pubblicazioni nel gennaio 1954 e, in occasione dell'inizio del secondo anno di attività, viene chiesto proprio a Comisso di inaugurare il primo numero del 1955, con un testo che addirittura risulta inedito in Italia: *Le diable boiteux*. Come fa notare Contò, questo racconto tradotto da Jacques Remo, riprende la trama di *Cribol*, un romanzo che in Italia sarà edito da Longanesi solo nel 1964. Con quello scrupolo archivistico-filologico, di cui si è detto all'inizio, fa notare ancora Contò che «nell'archivio Comisso esiste copia [...] del testo dattiloscritto italiano, con correzioni autografe» e «al testo sono accompagnate le pagine ritagliate dalla rivista francese» (p. 20).

La collaborazione di Comisso con «Arcadie» non si esaurisce nel giro di un numero. Anzi, *Le diable boiteux* segna il principio di una collaborazione che prosegue con la pubblicazione, dal giugno al dicembre 1955, di un altro testo inedito, cioè *Gioco d'infanzia*. La traduzione è firmata di nuovo da Jacques Remo, e *Jeu d'enfance* riscuote un successo probabilmente non più sperato da Comisso, che si conquista pienamente la stima e l'ammirazione di Peyrefitte, tanto che quest'ultimo tenta – ma con esito negativo – di far uscire un'edizione francese di *Cribol*.

In conclusione, il libro di Agostino Contò riporta alla luce una parte sommersa della storia di Comisso, consentendo di misurare con più precisione la statura e l'influenza di uno scrittore che ha attraversato gran parte del Novecento, riuscendo in momenti diversi della sua vita a far presa su un pubblico eterogeneo e non soltanto italiano. L'esperienza di «Arcadie» rappresenta, dunque, la punta dell'iceberg di un rapporto viscerale e duraturo con la Francia, iniziato con la lettura di Baudelaire e Rimbaud e proseguito nel segno di Proust e Gide. In particolare, a Contò va il merito di aver riportato l'attenzione su una collaborazione atipica, con una rivista omofila e anticipatrice di istanze culturali che, di lì a breve, diventeranno progressivamente più centrali nel dibattito sociopolitico. Si auspica che a partire da queste osservazioni possa cominciare una rivalutazione complessiva della figura di Comisso, troppo a lungo rimasta ingabbiata tra le maglie del dannunzianesimo, in materia letteraria, e l'ombra lunga del fascismo, in ambito ideologico.



FEDERICA CONZO
Università di Napoli L'Orientale

Antonio Candeloro (ed.), *Imágenes de la violencia en la literatura y las artes hispánicas (Siglos XX y XXI)*, Madrid, Dykinson, 2025, 195 pp.

La invasión de Ucrania por la Rusia de Putin, iniciada el 24 de febrero de 2022, el genocidio en Gaza, intensificado a partir de octubre de 2023, la violencia estructural y racial que atraviesa determinadas políticas migratorias en Estados Unidos, así como la lucha del pueblo iraní por una libertad que le fue arrebatada tras el golpe de Estado de 1953, forman parte de un escenario global marcado por más de ciento setenta conflictos violentos activos. Estos acontecimientos podrían ser páginas de un manual de historia, premisas de un análisis histórico, sociológico o político. Sin embargo, no lo son. Del mismo modo, otras formas de violencia, las de género, la doméstica y las discriminaciones sociales no son tramas novelescas, sino páginas abiertas de nuestro presente que, lamentablemente, continúan escribiéndose de manera ininterrumpida.

Así, en un mundo cada vez más atravesado por violencias explícitas y soterradas, el volumen *Imágenes de la violencia en la literatura y las artes hispánicas (Siglos XX y XXI)* se erige como algo más que un conjunto de estudios sobre la violencia. Representa un espacio de resistencia crítica y abre una vía casi necesaria para recordar de qué modo —y a través de qué herramientas— es posible y urgente seguir luchando contra la violencia: la cultura.

En la *Presentación* del volumen, el editor Antonio Candeloro —Profesor Titular de Literatura española de la Universidad Católica de Murcia— subraya que el proyecto nace de una experiencia concreta de investigación: el Blended Intensive Programme (BIP) financiado por la Unión Europea, bajo el título *Imágenes de la violencia en la literatura y el arte: representaciones artístico-literarias en España y Latinoamérica (siglos XX y XXI)*.

El proyecto que, a su vez, se ha materializado en este volumen, propone construir un discurso crítico sobre la violencia, a partir de

un corpus heterogéneo de obras y autores, pertenecientes a distintos contextos geográficos y estéticos, que incluye textos literarios, cine, teatro, producciones híbridas e iconotextos.

«¿Qué es la violencia?» es la pregunta que abre el volumen y desde la que Candeloro sitúa el origen del problema, abriendo un camino hacia su verdadero propósito: la voluntad de examinar los nudos críticos que se establecen entre ética y estética, cuando la violencia se convierte en materia de creación artística, y analizar cómo esas imágenes activan una reflexión ética capaz de producir efectos reales en la conciencia del lector.

Las autoras y los autores del volumen —Antonio Candeloro, Ana Corbalán, Giovanna Fiordaliso, María Belén Hernández González, Barbara Greco, Miguel Ángel Hernández,

Carmen María López López, Elisa T. Munizza, Giuseppina Notaro, Patricia Coloma Peñate, Oleksandr Pronkevich— no se limitan a describir ni a “coleccionar” el mal: lo atraviesan, lo interrogan, lo exorcizan y lo transforman. Es precisamente esta capacidad la que le confiere su fuerza, la de acoger incluso lo que se está reprimiendo o parece innombrable: lo humano.

En este sentido, narrar se configura, ante todo, como un acto terapéutico, algo que toma forma en el *Prólogo en forma de diálogo*, en el que se presenta la entrevista realizada por Oleksandr Pronkevich a Héctor Abad Faciolince.

En primer lugar, la entrevista abre un espacio de palabra que es un fragmento de la vida real: cruda, dolorosa, profundamente humana. Pronkevich, Catedrático de Literatura Española, dialoga con el autor de *El olvido que seremos*, novela autobiográfica en la que Abad Faciolince reelabora el asesinato de su padre, Héctor Abad Gómez, ocurrido en Medellín, 1987. A lo largo del diálogo emerge el difícil equilibrio de contar la violencia sin renunciar a la dignidad de la narración. La violencia, observa Abad Faciolince, adopta diferentes configuraciones según el contexto: en América Latina se manifiesta a menudo como una lacra interna de la sociedad, en la relación entre los ciudadanos y las instituciones; en el caso de Ucrania, en cambio, como una amenaza externa que afecta indiscriminadamente a civiles e intelectuales, como lo demuestra el asesinato de la escritora Victoria Amelina en Kramatorsk, 2023. Sin embargo, el núcleo más profundo de la entrevista reside en la respuesta decisiva al primer problema planteado. Escribir sobre la violencia se convierte en un acto necesario para construir

una memoria colectiva y resistir al olvido, pero también para reafirmar el amor como fuerza primaria para contrarrestarla. Y es aquí donde converge el poder ético y emocional de la escritura: permitir al lector enfrentarse al horror sin sentirse abrumado y desarrollar una conciencia tanto histórica como civil.

Desde esta premisa, el volumen se estructura en dos grandes bloques complementarios que dialogan entre sí. En la primera parte, dedicada a las *Imágenes de la violencia en la literatura hispánica*, propone un recorrido a través de distintas formas de violencia que atraviesan el siglo XX y los inicios del XXI.

En el primer capítulo, Antonio Candeloro examina *Antagonía* de Luis Goytisolo, proponiendo una tipología de la violencia en la España de la posguerra y el tardofranquismo. Lugares como el cuartel militar, la cárcel, la calle o la iglesia se configuran como dispositivos de poder omnipresente, que atraviesa las instituciones y condiciona los procesos de formación del individuo. *Antagonía* es un entramado sistemático que revela cómo el autoritarismo se infiltra en la vida cotidiana y en el propio lenguaje. La lectura misma de la obra se convierte así en un primer ejercicio de reactivación crítica.

El segundo capítulo de Giovanna Fiordaliso —Profesora Titular de Literatura Española, Universidad de la Tuscia— se desarrolla en un espacio ficticio: la trilogía de *Antíbula* de Fernando Aramburu. *Antíbula* funciona como un microcosmos cerrado y opresivo que, sin remitirse de forma directa a un referente histórico explícito, permite establecer claras analogías con la historia social y política de la España del siglo XX. Violencia de género, rígidas divisiones de clase, segregación sexual en el ámbito educativo y dinámicas de exclusión configuran un mundo que parece todo menos ficticio.

Giuseppina Notaro —Profesora Titular de Literatura Española, Universidad de Nápoles L'Orientale— abre un nuevo análisis en el tercer capítulo: la representación de la violencia doméstica entre *Mejor la ausencia* de Eurne Portela y *La familia* de Sara Mesa. La violencia sale del espacio público y se instala en el hogar, mostrando cómo el nido pascoliniano puede convertirse en el origen del daño persistente, físico y psicológico del individuo. La familia, el primer microcosmos de la sociedad, revela una normalización de la violencia explícita —bofetadas, abusos, maltratos— e implícita —«lo suave, suavcito»—, pero su

representación literaria permite cuestionarla, despertando al lector sobre las dinámicas de cuidado.

En el cuarto capítulo con Elisa Munizza —Doctora en Literatura Hispanoamericana por la UCAM— se observa la violencia a través de la poesía de Raúl Zurita durante la dictadura chilena. La obra se convierte en un espacio de resistencia estética, donde el trauma del exilio y la represión se transforman en canto. Gracias a referencias magistrales como las de Dante y Miguel Ángel, se demuestra que la poesía puede retratar la violencia, tanto visual como física, pero al mismo tiempo sacude las conciencias. De este modo, permite al lector explorar la única respuesta verdaderamente humana a la violencia sistemática: el amor y la atención hacia quienes la sufren.

Finalmente, el quinto capítulo de Patricia Coloma Peñate —Profesora Ayudante Doctora, Universidad Española de Educación a Distancia— se centra en la violencia contra las mujeres con discapacidad, un tema poco explorado en la literatura contemporánea, a través de *Las primas* de Aurora Venturini y *Lectura fácil* de Cristina Morales. Aquí la violencia opera tanto por acción como por omisión: la indiferencia, la sobreprotección y el capacitismo, formas normalizadas de maltrato que invisibilizan la creación de sentido desde la diversidad. La escritura y la lectura no son estrategias de supervivencia sino de vivencia contra un sistema que niega otras posibilidades de vida.

Los cinco capítulos que abren el segundo bloque, *Imágenes de la violencia en el arte, el cine y la fotografía hispánica*, desplazan el foco desde la palabra literaria hacia la imagen y sus múltiples formas —fotografía, cine, arte visual y cómic— para explorar su ambigüedad ética y sus posibilidades.

De estos estudios puestos en diálogo, emerge un dato de gran actualidad: en una época en la que el mundo está más anestesiado que nunca por la violencia, la representación visual se mueve en una línea sutil entre la mera representación artística y el riesgo de la espectacularización y la “posible” reproducción. Los autores y autoras demuestran que la imagen no puede ni debe ser nunca neutra: su representación implica siempre una toma de posición ética, ofreciendo al espectador herramientas de lectura crítica. Es un acto de responsabilidad, de memoria y de conciencia.

Así, el primer capítulo, firmado por María Belén Hernández González —Catedrática de Literatura Italiana, Universidad de Murcia— retoma

el tema de la violencia de género a partir de una lectura complementaria de dos miradas cinematográficas, *Te doy mis ojos* (2003) de Icíar Bollain y *C'è ancora domani* (2023) de Paola Cortellesi. Aunque las dos obras maestras se inscriben en contextos distintos, ambas convergen en la continuidad histórica del dominio patriarcal, desmontando la idea de que se trata de algo aceptado y resuelto.

En la misma línea, Ana Corbalán —Catedrática de Literatura Española, Universidad de Alabama— analiza un amplio corpus cinematográfico español del siglo XXI, destacando el papel del cine como herramienta de visibilidad y sensibilización. Las películas escogidas comparten el final feliz de las mujeres que lo consiguen, que resisten y existen. Y eso para dejar atrás las narrativas de victimización femenina y «empoderar a la mujer» contra la violencia machista.

El tercer capítulo de Miguel Ángel Hernández —Catedrático de Historia del Arte, Universidad de Murcia— se centra en *Medusa* (2012), de Ricardo Menéndez Salmón, y reflexiona sobre las formas de representar y fascinar el horror sin traicionar la ética de la mirada. A través de la figura del artista ficticio Karl Gustav Friedrich Prohaska, la novela pone de relieve la ambivalencia de la imagen en una realidad en la que esta parece haber perdido su poder; cuando deja de comunicar al espectador, esta necesita una mediación verbal —un pie de foto— capaz de rehumanizar.

Estas reflexiones encuentran un desarrollo significativo en el capítulo noveno, de Carmen López López —Profesora Titular de Teoría de la Literatura, UNED—, que aborda las políticas de la mirada en la narrativa hispánica del siglo XXI. A partir del diálogo entre texto e imagen en *La ridícula idea de no volver a verte* de Rosa Montero, *Tomás Nevinson* de Javier Marías y *El invencible verano de Liliana* de Cristina Rivera Garza, la fotografía irrumpe en la narración, activando una memoria performativa que obliga al lector-espectador a mirar de cerca, de forma consciente. La autora nos recuerda que mirar, sin realmente hacerlo, significa aún más implicarse.

El cierre del volumen con el capítulo de Barbara Greco —Profesora Titular de Literatura Española, Universidad de Turín—, adquiere pleno sentido al estar dedicado al cómic como forma híbrida de expresión. La autora examina la obra de Paco Roca a través de lo que denomina «la trilogía de la memoria familiar» —*La casa* (2015), *Regreso al Edén* (2020),

El abismo del olvido (2023)—. El uso del formato horizontal, semejante a un álbum fotográfico, refuerza la dimensión evocadora de los recuerdos y permite que objetos cotidianos —la casa, las fotografías, el sepulcro— se transformen en contenedores simbólicos de afectos.

Como se adelantó al principio, este volumen era y es necesario porque hay que insistir en nuestro presente. Se necesitan palabras e imágenes que aún sepan contar, mostrar, dar testimonio, pero sobre todo, educar. Ahora más que nunca. Esta es la verdadera, única y siempre válida forma de revolución sin violencia.



CAMILLA NAPPI
Università di Napoli L'Orientale

Jana Altmanova, Maria Centrella, Manuel Célio Conceição,
Sarah Nora Pinto (éds.), *La traduction au sein des institutions :
normes, adaptations, écarts culturels*, Fribourg,
Éditions Lambert-Lucas Sàrl, coll. « La Lexicothèque », 2025, 191 pp.

La traduction institutionnelle constitue aujourd'hui un élément indispensable au fonctionnement des organisations internationales multilingues. Elle garantit à la fois l'accès équitable à l'information et la pleine jouissance des droits des citoyens, dans un contexte où la communication interlinguistique doit être assurée avec rigueur et efficacité. Or, ce domaine connaît d'importantes transformations, portées par de nouvelles perspectives théoriques et par des innovations méthodologiques qui renouvellent profondément les pratiques traductives.

C'est dans ce cadre que s'inscrit le volume dirigé par Altmanova, Centrella, Conceição et Pinto, *La traduction au sein des institutions : normes, adaptations, écarts culturels*, qui propose une réflexion d'ensemble sur l'évolution de la traduction institutionnelle. Le recueil rassemble douze contributions issues des Journées Scientifiques du Réseau Lexicologie, Terminologie, Traduction (LTT), intitulées « La traduction au service des institutions : outils, expérimentations et innovations pour le multilinguisme », organisées à l'Université de Naples L'Orientale les 4 et 5 novembre 2021. Ces textes sont encadrés par une introduction des curateurs et par une postface rédigée par Pochet – également participant aux Journées – ce qui confère au volume une cohérence scientifique affirmée.

Dans leur introduction, les éditeurs offrent un panorama clair des contributions et soulignent la manière dont celles-ci nourrissent les réflexions actuelles sur la traduction en contexte institutionnel. À cet effet, ils mettent en avant la diversité des approches selon les cadres socioculturels et l'importance des outils terminologiques pour une communication interlinguistique efficace. Cette mise en perspective

donne ainsi une vision véritablement multidimensionnelle de la traduction institutionnelle, qui recouvre aussi bien les domaines officiel et juridique que les sphères politiques, économiques, socio-culturelles et éducatives.

L'organisation du volume repose, entre autres, sur trois axes thématiques portant respectivement sur les enjeux de la traduction juridique et de la formation des traducteurs, sur les pratiques de la traduction spécialisée dans divers cadres institutionnels, et sur les dynamiques multilingues situées dans des contextes historiques et culturels contrastés, notamment en Afrique francophone. Ensemble, ces trois volets offrent une vision d'ensemble cohérente et structurée des problématiques actuelles du multilinguisme institutionnel.

Le volume débute par la contribution de Niane, qui offre un panorama éclairant des enjeux politiques, économiques et culturels liés à la traduction en Afrique. En ce sens, l'auteur met en lumière les défis que posent aujourd'hui l'essor technologique, le développement de la recherche traductologique et la constitution d'une terminologie dans les langues africaines, trois axes déterminants pour la consolidation du multilinguisme continental.

Dans une orientation résolument tournée vers les pratiques professionnelles, Denizeau observe les outils et les procédures de traduction propres aux organisations internationales. Son analyse fait apparaître une tension constante entre les impératifs institutionnels de normalisation et la place occupée par le traducteur, dont l'expertise demeure en revanche un ressort fondamental du processus communicationnel.

Plassard poursuit l'examen de la dimension normative en proposant une étude comparative de quatre guides de style institutionnels. Il montre de manière extrêmement fine l'intérêt d'une harmonisation rédactionnelle capable de garantir la cohérence terminologique et discursive des documents officiels.

Sur le versant technologique, Vezzani, Di Nuzio et Maslias présentent *FAIRterm*, une application destinée à la gestion intégrée de la terminologie au sein des institutions européennes. Leur contribution met en exergue l'apport d'une plateforme collaborative pour assurer une plus grande qualité et homogénéité aux productions multilingues.

Les contributions suivantes ouvrent d'autres champs d'analyse. Iazzetta se penche sur la traduction des langues minoritaires en pre-

nant pour exemple le breton. L'étude des toponymes et de l'affichage bilingue lui permet de mettre en relief les enjeux identitaires et politiques d'une langue encore peu institutionnalisée, malgré les avancées permises par la *Charte européenne des langues régionales ou minoritaires*.

Quant à Curti-Contessoto et Alves, elles proposent une approche diachronique de l'évolution des terminologies du droit matrimonial en France et au Brésil. Ce faisant, elles sont en mesure de révéler comment les transformations sociales et juridiques influencent la terminologie et rendent l'équivalence complexe en traduction assermentée.

La réflexion pédagogique est portée par Valérie Delavigne, qui retrace l'évolution de la formation en terminologie juridique et financière. Par la suite, elle décrit un dispositif fondé sur la pédagogie par projet, où les étudiants élaborent une base terminologique, ce qui favorise et leur professionnalisation et leur autonomie.

Dans une perspective sociolinguistique comparée, Begioni et Gencau analysent les attitudes du français, de l'italien et du roumain face aux anglicismes informatiques. Leur étude fait ressortir des stratégies linguistiques contrastées, liées aux traditions culturelles et au rôle plus ou moins structurant des institutions, tout en soulignant l'apport des ressources terminologiques européennes dans la normalisation des usages.

La traduction du discours touristique fait l'objet de la contribution de Devilla. À partir des portails institutionnels de la Sardaigne et de la Corse, il analyse les stratégies de littéralité, d'adaptation et de localisation, et insiste sur la nécessité d'une véritable localisation pour garantir l'efficacité de la communication touristique.

Les enjeux d'accessibilité sont abordés par Tiani et Gerolimich, qui analysent la terminologie utilisée dans les dispositifs numériques des institutions italiennes de santé. Elles proposent, entre autres, des stratégies pour améliorer la clarté des informations destinées à des usagers étrangers présentant des niveaux variés de littératie en santé.

La dimension religieuse est traitée par Ntakirutimana, qui compare les écarts entre différentes traductions du *Pater noster* et de l'*Ave Maria*. Cette analyse fine lui permet d'observer les divergences linguistiques et culturelles susceptibles de modifier la compréhension même des prières, ce qui révèle les enjeux théologiques et culturels de la traduction religieuse.

Saggiomo clôt cette série d'études en examinant la fonction de la traduction juridique dans le dispositif colonial français. Elle montre

comment ce système s'appuyait sur une double dynamique traductive : d'une part, la mise en forme en français des droits autochtones ; d'autre part, la diffusion des principes juridiques français au sein des sociétés colonisées. Cette analyse met au jour une traduction mobilisée comme instrument de pouvoir.

La postface de Pochet offre une perspective institutionnelle particulièrement structurante. D'abord, l'auteur rappelle l'ampleur du multilinguisme européen et décrit le rôle des langues « pivots » adoptées par le Parlement européen depuis 2004. Ensuite, il met également en avant la fonction déterminante de la terminologie dans l'harmonisation des textes législatifs, tâche assurée par la DG TRAD et appuyée sur la base IATE. Par ailleurs, les orientations récentes vers un « langage des citoyens » plus transparent, ainsi que la mise à disposition d'outils destinés au public, dont la *Citizens' App*, sont aussi présentées. Sa contribution souligne finalement la nécessité d'une terminologie solide pour garantir la qualité des textes et renforcer la confiance des citoyens.

Dans son ensemble, le volume offre une vision riche, nuancée et véritablement multidimensionnelle de la traduction institutionnelle. La diversité des approches – sociolinguistique, juridique, technologique, pédagogique et historique – constitue l'un de ses principaux atouts, car elle permet d'envisager la traduction à la fois comme une pratique technique et comme un phénomène ancré dans des dynamiques sociales, politiques et culturelles.

L'une des forces du volume réside, entre autres, dans la mise en dialogue entre réflexions théoriques et analyses ancrées dans des pratiques concrètes, qu'il s'agisse des outils terminologiques, des plateformes collaboratives, des dispositifs de formation ou des politiques linguistiques. En cela, l'ouvrage constitue une ressource précieuse pour comprendre les évolutions actuelles de la traduction en contexte institutionnel. Chercheurs, étudiants et professionnels y trouveront des repères méthodologiques solides ainsi que des pistes de réflexion utiles pour appréhender les défis contemporains du multilinguisme.



VINCENZO PALMENTIERI
Università degli Studi di Napoli Parthenope

Catherine Gravet, Maria Giovanna Petrillo, Valeria Sperti (éds.),
Genre·s & Corps, Cahiers internationaux de symbolisme,
n° 170-171-172, Éditions universitaires de l'UMONS, 2025

Le corps est ce qui nous présente au monde à travers ses formes et son langage, s'exprime dans une pluralité de corporalités qui constitue une richesse pour la société ; c'est pourquoi chaque corps mérite une représentation inclusive, libre de toute stigmatisation imposée de l'extérieur. À cette réflexion sur le corps s'entrelace celle sur le genre, conçu aujourd'hui comme une dimension plurielle et non rigidement déterminée par le donné biologique. *Genre·s & Corps*, titre de ce numéro des *Cahiers internationaux de symbolisme* – revue interdisciplinaire de l'Université de Mons (Belgique) – le suggère explicitement, puisque l'usage du point médian dans *Genre·s* fait du langage un espace politique, capable de restituer visibilité et légitimité à la multiplicité des identités.

Les dix-sept contributions recueillies dans le volume sont précédées d'une introduction rédigée par les éditrices Catherine Gravet (Université de Mons), Maria Giovanna Petrillo (Université de Naples Parthenope) et Valeria Sperti (Université de Naples Federico II) qui, loin de se limiter à une simple présentation des articles, offre également un cadre théorique incontournable pour comprendre le corps en tant que construction sociale. Leur introduction montre en effet comment le corps, n'est pas un simple donné naturel, mais il est dominé par des rapports de pouvoir, conformément aux analyses de Bourdieu et de Foucault. À cette perspective s'ajoute la pensée de Judith Butler, pour qui le genre se performe à travers des gestes et des pratiques qui en révèlent le caractère dynamique. L'introduction insiste ainsi sur l'indissociabilité entre corps et genre, envisagés comme des réalités en constante co-construction. Fidèles à la tradition interdisciplinaire des *Cahiers*, les éditrices situent ce numéro à la croisée des approches

littéraires, sociologiques, anthropologiques, juridiques et médicales, avant d'en présenter l'organisation en deux grandes sections : la première est consacrée aux imaginaires littéraires du corps genré, tandis que la seconde analyse les enjeux sociaux, politiques et institutionnels des identités contemporaines. Le volume est également complété par la rubrique « Varia », comptant un seul article.

L'ensemble dessine un vaste panorama où le corps devient le vecteur d'identités en perpétuelle redéfinition, aussi bien dans une perspective diachronique, du XVIII^e siècle à nos jours, que dans des analyses centrées sur la contemporanéité. Au-delà de cette division formelle en sections, les contributions dessinent trois axes majeurs qui structurent l'imaginaire théorique et symbolique du volume, à savoir la décolonisation du corps féminin, la réflexion sur la non-binarité, la fragmentation et l'écriture du corps, ainsi que l'analyse du genre et du corps en tant qu'enjeux sociaux, politiques et institutionnels.

1. Décoloniser les représentations du corps féminin

Les contributions réunies dans ce premier axe thématique se penchent sur les représentations du corps féminin dans des contextes postcoloniaux, du Maghreb au Cameroun en passant par la Polynésie, et montrent comment textes littéraires, images médiatiques ou récits de voyages peuvent reproduire des règles sociales préétablies ou ouvrir des espaces de résistance.

Le recueil s'ouvre sur l'espace maghrébin avec l'étude de Michele Bevilacqua sur *Rêves de femmes* de l'écrivaine marocaine Fatima Mernissi. Partant du décalage significatif entre les titres anglais *Dreams of Trespass: Tales of Harem Girlhood* et français de l'œuvre, l'auteur mobilise la distinction de Luca Greco entre « corps parlé » et « corps parlant » (p. 31) pour montrer comment le harem, loin d'être un simple lieu de claustration, devient une scène d'énonciation. C'est grâce à des détails corporels isolés (le voile, le regard, la voix) que le désir féminin est explicité. En contraste avec cette vision intérieure, l'article de Juan Manuel Sánchez Diosdado s'intéresse au regard étranger d'Henriette Célarié. À travers l'analyse de ses récits de voyage, comme *Amours marocaines* et *La Vie mystérieuse des harems*, il dévoile une approche exotique où le décor compte plus que les personnes. Les femmes sont réduites à des éléments décoratifs, décrites presque exclusivement à travers les tissus

et les bijoux qu'elles portent, satisfaisant ainsi un imaginaire européen avide d'esthétique orientale.

L'attention se déplace ensuite vers le contexte subsaharien pour interroger la tension entre objectivation et agentivité du corps féminin. Joël Duclair Tchieno Ngouana étudie cette ambivalence dans les clips de musique urbaine camerounaise : même si le *male gaze* – « où la caméra fragmente le corps féminin à travers des zooms sur les fesses, les seins, les cuisses ou les lèvres » (p. 46) – impose une féminité hypersexualisée, des artistes comme Tchakala VIP ou Mani Bella détournent ces codes pour affirmer leur place dans l'espace public. Le corps devient ainsi un instrument de pouvoir symbolique, entre les normes patriarcales et l'affirmation de soi. L'analyse demeure dans la sphère camerounaise avec l'article de Elisabet Sánchez Tocino, consacré au *Journal intime d'une féministe (noire)* de l'écrivaine franco-camerounaise Axelle Jah Njiké. Face aux violences répétées qu'elle a subies, l'écriture autobiographique devient un véritable acte politique. En listant soixante-neuf rapports sexuels pour dénoncer la réduction de la femme noire à un objet de plaisir, l'autrice raconte sa lente reconstruction pour retrouver la capacité d'un « orgasme plein, immense, libérateur » (p. 179). En rendant hommage à ses aïeules et en liant son vécu au *Manifeste des 343* – une déclaration de 1971 réclamant l'avortement malgré les risques de sanctions pénales –, elle transforme son corps traumatisé en un outil de résistance collective.

Enfin, Martine Renouprez élargit la perspective vers la Polynésie en rappelant que la vision binaire occidentale masculin-féminin a occulté la fluidité des genres précoloniaux, incarnée par les *mahu* (hommes assumant des rôles féminins traditionnels), pour leur substituer des catégories stigmatisantes comme les *raerae*. Son analyse des romans *Joséphine* de Joséphine de Chantal T. Spitz et *La Vague* d'Ingrid Astier critique un imaginaire contemporain qui tend à hyperféminiser de façon négative les personnages trans, souvent réduits à des destins tragiques.

2. Penser la non-binarité, la fragmentation et l'écriture du corps

Un deuxième groupe de contributions, centré sur les poétiques de la fragmentation et de la non-binarité, s'ouvre sur une interrogation fondamentale : comment le corps se fait-il écriture ? Maria Giovanna Petrillo et Valeria Sperti répondent à cette question en explorant la

matérialité épistolaire dans *Les Liaisons dangereuses*. Au-delà de la simple analyse thématique, elles mettent en lumière une véritable « dramaturgie du corps écrit » (p. 113) où le papier, l'encre et la graphie deviennent des prolongements sensibles des personnages. En s'appuyant sur la philosophie d'Adriana Cavarero, elles décryptent le conflit de postures qui structure le roman. La « verticalité » des libertins (p. 121) se manifeste par une rectitude et une maîtrise de soi qu'illustre la Marquise de Merteuil ; en refusant la vulnérabilité assignée à son sexe, cette dernière se forge un « imaginaire viril » (p. 119) en s'appropriant les codes masculins de domination. À cette posture s'oppose l'« inclinaison » (p. 121) des victimes, comme Tourvel ou Cécile, dont la vulnérabilité relationnelle est alors instrumentalisée par les libertins.

Cette analyse du corps patient, soumis aux hiérarchies sociales, trouve un écho au XIX^e siècle dans l'étude de Paola Filippone sur l'œuvre d'Émile Zola. En combinant textométrie et analyse littéraire, elle examine la synecdoque de la jambe dans les *Rougon-Macquart*. L'étude révèle que la fréquence du lemme n'est jamais neutre : particulièrement récurrent dans les romans « populaires » comme *L'Assommoir*, le mot « jambe » devient le signifiant d'un corps usé par le travail et la misère, ou marqué par la violence sexuelle, s'opposant ainsi aux corps plus éthérés et moins fragmentés des romans bourgeois de Zola.

La représentation du corps devient visuelle dans l'analyse que Catherine Gravet consacre au roman graphique contemporain. En examinant *Impénétrable* d'Alix Garin, *Éclore* d'Aude Mermilliod et *Archéologie de l'intime* de Clothilde Delacroix, elle montre comment la dimension graphique vient combler les vides du récit pour offrir une visibilité immédiate aux traumatismes (vaginisme, violence, maltraitance médicale). Gravet identifie un dénominateur commun aux trois œuvres, à savoir le dédoublement du corps face au traumatisme. Ce mécanisme prend une forme différente chez chaque autrice : Garin montre la dissociation en séparant visuellement le corps de la conscience ; Mermilliod imagine un dialogue entre deux versions d'elle-même (la « petite » et la « grande » Aude) ; Delacroix, enfin, matérialise son trouble par un double, jusqu'à ce geste final où « elle a placé son inconscient (son double) sur l'étagère » (p. 105), symbolisant ainsi la guérison et la réconciliation avec soi-même.

Ce questionnement sur l'identité se poursuit dans le champ de la traduction avec l'étude de Michèle Slunecko. En s'intéressant à la

retraduction anglaise (2025) d'*Orlanda* de Jacqueline Harpman, elle critique la domestication du texte par la traductrice Ros Schwartz. En s'appuyant sur les théories d'Antoine Berman, Slunecko montre que la version anglaise efface les dissonances grammaticales de l'original (où l'autrice joue sur l'accord masculin/féminin) pour rendre la lecture plus fluide. Pour compenser cette perte, Slunecko propose d'introduire l'expression « heterosexual trans woman » (p. 198), qu'elle conçoit non pas comme un anachronisme militant, mais comme une clarification visant à rendre lisible le trouble identitaire là où la grammaire anglaise ne le permet pas.

Enfin, Pierre Vienne, en comparant *Silence me mord* de Charlie Demoulin et *Photosynthèses* de Camille Cornu, montre comment la littérature actuelle invente une écriture propre aux corps non-binaires. Pour lui, l'usage d'astérisques ou la suppression des pronoms de genre ne sont pas de simples détails, mais participent à la création d'une forme nouvelle, capable d'accueillir des identités qui dépassent l'opposition traditionnelle homme/femme.

3. Corps et genre·s comme enjeux sociaux, politiques et institutionnels

Le dernier axe thématique explore les enjeux concrets du corps dans la société, en commençant par le domaine de la santé. Dans son article « Inégalités femmes / hommes en santé, la part du genre ? », Muriel Salle dénonce les inégalités de genre dans la médecine française. Elle explique que la science, loin d'être neutre, produit souvent de l'ignorance sur les spécificités féminines, ce qui entraîne des retards de diagnostic et des soins inadaptés. Dans cette même optique de santé publique, Alessandrin Arnaud se penche sur la santé mentale des jeunes trans. Son enquête révèle que leur mal-être (dépression, anxiété) ne vient pas de leur identité, mais de la transphobie et du rejet social, avant de conclure que le soutien de l'école et de la famille constitue la meilleure protection contre ces violences.

Au-delà de la santé, le corps est soumis à de lourdes pressions sociales. Erik Neveu analyse comment la « contrainte par corps » s'impose désormais aux hommes à travers une discipline esthétique stricte (sport, régimes, épilation). Il souligne que ce modèle de virilité crée une fracture de classe, valorisant ainsi les élites tout en disqualifiant la « virilité populaire » (p. 300), encore fondée sur la force physique.

Face à ces tensions, le corps au travail devient un lieu de lutte, ainsi que l'analysent Apolline Dupuis, Alice Crucq et Claire Martinus dans leur article « Femmes, ouvrières et syndicalistes : des corps entre tension multiple » où elles mettent en lumière l'invisibilisation des ouvrières, prises en étau entre l'image de la mère et celle de la travailleuse, y compris au sein de syndicats fonctionnant comme des « boys clubs » (p. 249). En s'inspirant de figures comme Rosie la Riveteuse, ces femmes construisent aujourd'hui une solidarité qui croise les enjeux de classe et de genre. L'engagement syndical devient alors un espace d'émancipation, leur permettant de passer du statut de victimes à celui d'actrices politiques capables de contester la division sexuelle du travail.

Cette lutte pour la visibilité se joue enfin sur le terrain du langage et des institutions. Massimiliano Marino retrace l'évolution sémantique du terme « ambassadrice », qui a dû s'émanciper du sens traditionnel d'« épouse de l'ambassadeur » (p. 273) pour désigner une fonction diplomatique pleine. Il rappelle les résistances, notamment de l'Académie française, et compare le cas français aux débats italiens et québécois pour prouver que l'engagement croissant des femmes dans la réalité professionnelle oblige la langue à évoluer. Ce combat investit aussi la sphère juridique, étudiée par Anna Papa, laquelle souligne que la persistance du masculin générique dans la Constitution italienne, bien que démocratique dans l'esprit, freine l'égalité réelle et elle propose des réformes concrètes (comme l'usage du terme neutre « personne ») pour aligner le langage du droit avec le principe d'égalité.

L'expression politique déborde enfin les cadres institutionnels pour investir les murs de la ville à travers l'analyse de Daniela Puolato consacrée aux stickers en langue française qui peuvent être lus dans des lieux publics de Naples. L'autrice analyse ces autocollants non comme de simples traces touristiques, mais comme un « discours transgressif » : le français y devient une langue de ralliement pour des slogans antifascistes et révolutionnaires. En occupant l'espace urbain, ces écrits éphémères transforment la ville en un support d'énonciation politique et identitaire, connectant les luttes locales aux réseaux activistes globaux.

Au terme de ce parcours, il apparaît clairement que le point médian utilisé dans le titre est la réalisation d'une promesse, celle de donner voix à la pluralité des corps et des genres. Ce choix éditorial souligne

que la langue n'est pas un outil passif, mais la première marche vers l'inclusion, remettant en cause les catégories binaires qui imposaient une réalité tronquée.

Qu'il soit écrit, dessiné, soigné à l'hôpital ou normé par la loi, le corps ne constitue jamais une donnée neutre ; il demeure le lieu où le pouvoir tente de s'imposer et où l'individu oppose sa résistance. La richesse de ce volume réside enfin dans le dialogue constant qu'il instaure entre le passé (de Laclos à Zola) et l'actualité, croisant, de façon pluridisciplinaire, les regards de la littérature, de la sociologie et du droit. Une telle transversalité offre au lecteur des outils critiques précieux pour décrypter les changements sociaux en cours, faisant de ce numéro une référence essentielle pour comprendre l'authentique complexité contemporaine.

