

TESTI E CONTESTI

I LUOGHI DEL SUBLIME MODERNO

PERCORSO ANTOLOGICO-CRITICO

A cura di
Piero Giordanetti e Maddalena Mazzocut-Mis



Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

I LUOGHI DEL SUBLIME MODERNO

PERCORSO ANTOLOGICO-CRITICO

A cura di P. Giordanetti e M. Mazzocut-Mis

ISBN 88-7916-289-6

Published in *Led on Line* - Electronic Archive by

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

<http://www.ledonline.it> - <http://www.lededizioni.it>

<http://www.ledonline.it/ledonline/giordanettimazzocutluoghi.html>

Settembre 2005

Copyright 2005 *LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto*

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica e pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche e l'inserimento in banche dati) sono riservati per tutti i paesi.

INDICE

<i>Introduzione di P. Giordanetti e M. Mazzocut-Mis</i>	7
1. IL SUBLIME NELLE ARTI	21
1.1. John Milton. Satana, la morte, l'Arcangelo (p. 21) – 1.2. Albrecht von Haller. La vertigine dell'infinito (p. 25) – 1.3. Nicolas Boileau-Despréaux. Il sublime delle «grandi parole» e il «meraviglioso nel discorso» (p. 28) – 1.4. John Dennis. Poesia sublime e rivelazione (p. 35) – 1.5. Joseph Addison. Grandezza e immaginazione (p. 40) – 1.6. Ed- mund Burke. Arti e passioni (p. 46) – 1.7. Moses Men- delssohn. L'Inquiry di Burke (p. 50) – 1.8. Gotthold Eph- raim Lessing. Il grido di Laocoonte (p. 62) – 1.9. Johann Georg Sulzer. Il sublime dello spirito e del cuore (p. 71) – 1.10. Claude Etienne Savary. La vista delle piramidi (p. 77) – 1.11. Immanuel Kant. Savary e le piramidi (p. 81) – 1.12. Immanuel Kant. L'espressione di idee estetiche (p. 83) – 1.13. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Informità della forma e forma dell'informe (p. 93) – 1.14. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Il simbolismo della sublimità (p. 101) – 1.15. Victor Hugo. William Shakespeare (p. 107) – 1.16. Hans Blumenberg. Un naufragio con spettatore (p. 128) – 1.17. Harold Bloom. «L'abisso del mio io» (p. 138) – 1.18. Paul Fry. Sublime Inferno (p. 148) – 1.19. Frances Fergu- son. Mont Blanc di Shelley (p. 155).	
2. IL SUBLIME NELLA NATURA E NELLE SCIENZE	165
2.1. Alexander Pope. La grande catena dell'essere (p. 165) – 2.2. Edmund Burke. L'infinità sublime (p. 168) – 2.3. Jo- hann Georg Sulzer. La mirabile comparazione (p. 171) – 2.4. Immanuel Kant. Il sublime naturale. Il cielo stellato, le	

Alpi (p. 175) – 2.5. Friedrich Schiller. L'armonia tra bello e sublime (p. 187) – 2.6. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Il sublime etico: la riconciliazione con la natura «terribile» (p. 193) – 2.7. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. La sublimazione della sostanza (p. 196) – 2.8. Arthur Schopenhauer. Il sublime è mia rappresentazione (p. 200) – 2.9. Neil Hertz. Il sublime edipico (p. 207) – 2.10. Jean-François Lyotard. Il sublime tra legge e immaginazione (p. 214).

3. IL SUBLIME PATETICO E L'EMOZIONE

227

3.1. Descartes. Le passioni dell'anima (p. 227) – 3.2. Bernhard Lamy. Il sublime è uno stile (p. 234) – 3.3. René Rapin. Il sommo grado di perfezione (p. 239) – 3.4. Silvain. Una voce controcorrente (p. 257) – 3.5. John Dennis. Poesia e passioni (p. 279) – 3.6. Jean-Baptiste Du Bos. Estetica dell'emozione (p. 289) – 3.7. Denis Diderot. Elogio di Richardson (p. 313) – 3.8. Edmund Burke. Ec-citare le passioni (p. 332) – 3.9. Henry Home, Lord Kames. Le passioni sociali (p. 350).

3.

IL SUBLIME PATETICO E L'EMOZIONE

3.1. DESCARTES. LE PASSIONI DELL'ANIMA *

Descartes (1596-1663), fondatore della teoria fisiologica delle emozioni, riesce a comprendere e interpretare il fenomeno del piacere del tragico proprio all'interno di una psicofisiologia, capace di trovare una soluzione alla nascente estetica dell'emozione che svolta verso quel sublime patetico, la quale avrà un successo stabile e duraturo fino ai nostri giorni, senza che, in effetti, dal Settecento a oggi le trame e le tracce della ricerca si siano di fatto modificate o spostate di molto.

L'ambiente francese sarà uno dei più predisposti ad accogliere e a sviluppare una teoria emozionale, che vede in Du Bos uno dei maggiori teorici.

Non è dunque un caso che proprio Descartes, in una lettera inviata alla Principessa Elisabetta (Egmond, 6-X-1645), affermi che le tragedie piacciono tanto più se sono in grado di stimolare in noi un sentimento di tristezza che ha origine proprio nella compassione.

Dalle osservazioni cartesiane contenute nel *Traité des passions de l'âme* (1649) si possono sintetizzare alcuni motivi che avranno grande sviluppo e forte interesse nell'estetica settecentesca: il piacere può essere generato dall'accrescimento dell'autocoscienza a sua volta stimolata dall'aumento dell'attività psichica o fisica; ogni emozione estetica causa un piacere *puro*; la natura del piacere estetico è intellettuale ¹.

La compassione si rivela il fulcro entro il quale ruota il tema del piacere del pianto (teorizzato anche da Burke, recuperando il passaggio attraverso la pietà). D'altra parte nei *Saggi*, Montaigne connetteva la simpatia alla «muta eloquenza», a sua volta collegata al tema della pietà. Esiste ad esempio nel-

* Nota di M. Mazzocut-Mis.

¹ Cfr. Martino 1998, p. 30.

l'animale – ed è quindi originaria e «naturale» – una comunicazione muta e simpatetica che si avvale di sguardi, gesti, atteggiamenti e lamenti a cui l'uomo non può e non deve sottrarsi. «Non ho mai potuto veder senza dispiacere inseguire e uccidere neppure una bestia innocente, che è senza difesa e dalla quale non riceviamo alcuna offesa. È quello che accade comunemente, che il cervo, sentendosi senza fiato e senza forza, non avendo più altro scampo, si rimette e si arrende a noi stessi che lo stiamo inseguendo, chiedendoci grazia con le sue lacrime, [...] questo mi è sempre sembrato uno spettacolo spiacevolissimo»².

Il porsi al di fuori della comunicazione animale, il non condividere un linguaggio gestuale o emozionale è dunque condizione – già lo sottolineava Plutarco – per esercitare l'ingiustizia, per commettere i più atroci delitti. «Per di più, crediamo che i suoni e le strida che gli animali emettono siano voci inarticolate, e non piuttosto preghiere, suppliche e richieste di giustizia»³. Una richiesta di aiuto, che può quindi essere ignorata dall'uomo che non comprende, per natura o per educazione, il «linguaggio» animale. Eppure l'uomo può anche coltivare il disinteresse per questo tipo di comunicazione. Può crescere nell'indifferenza per la sofferenza dell'animale e quindi dell'uomo. Dopo tanti anni e tanta «storia della filosofia», sarà Rousseau a ricordare il lungo esercizio con cui l'uomo, «[mettendosi] le mani sugli orecchi, e [ragionando] un po'»⁴, riesce a isolarsi dalla sofferenza altrui e «dice in segreto, al vedere un uomo che soffre: "Muori, se vuoi; io sono al sicuro"»⁵.

Il tema della «muta eloquenza» delle bestie, avvicina l'animale all'uomo toccando le corde dell'emozionalità. D'altra parte il tema dell'emozionalità ha qui una delle sue radici. La concezione estetica, che pone come fine ultimo dell'arte quello di suscitare un'emozione più o meno intensa, ritrova uno dei suoi fondamenti proprio nella «simpatia» intesa come proprietà universale dell'essere umano oppure come qualità che va fatta crescere e viene alimentata fin dalla più giovane età. La teoria delle emozioni, applicata al piacere estetico e soprattutto agli oggetti tragici – cioè le passioni suscitate dalla tragedia – non può prescindere dall'analisi delle teorie di Descartes, per un lato, e di Leibniz, dall'altro, proprio in riferimento alla nascita di quelle sensazioni miste – di piacere e ripulsa – fondamento del sublime settecentesco, e di quel «Muori, se vuoi; io sono al sicuro» ricordato da Rousseau. L'arte sa sapientemente fruttare questo aspetto comune all'uomo e all'animale. La consapevolezza di un pericolo, la percezione di una sofferenza, la paura di una catastrofe, a lungo presentite, suscitano un'inquietudine tanto più intensa quanto più lontano appare l'epilogo. L'arte si affranca dall'istinto di conservazione, spingendo la potenza del bisogno fino a farne un desiderio appassionato. Non è un caso che uno dei

² Montaigne 1992, p. 559.

³ Plutarco di Cheronca 2001, p. 60.

⁴ Rousseau 1997, p. 124.

⁵ *Ibid.*, p. 123.

fondatori dell'emozionalità, Du Bos, sarà anche l'ispiratore di Burke, il teorico del sublime.

Tornando a Descartes, «il piacere tragico viene fatto risalire da una parte, nel solco della tradizione agostiniana, all'esercizio della nostra compassione e al sentimento di autosoddisfazione che ci deriva dalla constatazione della nostra bontà, dall'altra, reso autonomo dalla sfera etica, e considerato come puro fenomeno psico-fisiologico, è fatto risalire all'attività emotiva. Infatti, essendo ogni emozione, indipendentemente dalla sua qualità, fonte di piacere per l'anima a condizione che essa ne rimanga padrona, le emozioni teatrali, rispondendo a questa condizione, sono piacevoli»⁶.

Il gradimento e l'orrore

Trovo una sola distinzione considerevole, che sia simile nell'uno e nell'altro. Consiste nel fatto che gli oggetti, sia dell'amore sia dell'odio, possono essere rappresentati all'anima dai sensi esterni o da quelli interni e dalla propria ragione. Siamo soliti chiamare, infatti, bene o male, ciò che i nostri sensi interni o la nostra ragione ci fanno giudicare conveniente o contrario alla nostra natura; tuttavia chiamiamo bello o brutto ciò che ci è rappresentato così dai nostri sensi esterni, soprattutto da quello della vista, che da solo prendiamo in considerazione più di tutti gli altri. Hanno da qui origine due specie di amore, e cioè, quello che si prova per le cose buone e quello che si prova per le belle, che si può chiamare gradimento, per non confonderlo con l'altro, e neppure con il desiderio, a cui spesso si dà il nome di amore. Allo stesso modo, da qui hanno origine due specie di odio, una delle quali fa riferimento alle cose malvagie, l'altra a quelle che sono brutte; e quest'ultima, per poterla distinguere, può essere chiamata orrore o avversione. Ma ciò che vi è qui di più considerevole è che queste passioni del gradimento e dell'orrore sono normalmente più violente delle altre specie di amore o di odio, dato che ciò che giunge all'anima per mezzo dei sensi la tocca più in profondità di ciò che le è rappresentato dalla ragione; e tuttavia sono di solito meno vere; di modo che, tra tutte le passioni, sono queste che ingannano maggiormente e da cui ci dobbiamo difendere con maggior cura.

⁶ Martino 1998, p. 29.

La definizione del desiderio

La passione del desiderio è un'agitazione dell'anima, causata dagli spiriti che la dispongono a volere per il futuro le cose che immagina siano convenienti. Così non si desidera soltanto la presenza del bene assente ma anche la conservazione del presente; e ancor più l'assenza del male, sia di quello che già abbiamo sia di quello che crediamo di poter ricevere in futuro.

È una passione che non ha un contrario

So bene che solitamente a scuola si contrappone la passione che tende alla ricerca del bene, l'unica che chiamano desiderio, a quella che tende a sfuggire il male, che chiamano avversione. Tuttavia, dato che non c'è alcun bene, la privazione del quale non rappresenti un male, né alcun male, che venga considerato come cosa positiva, la cui privazione non sia un bene e che ricercando, per esempio, le ricchezze fuggiamo di necessità la povertà, fuggendo le malattie ricerchiamo la salute, e così via, mi sembra che sia sempre uno stesso movimento che porti alla ricerca del bene e nel contempo alla fuga del male che gli è contrario. Constatato solo questa differenza: il desiderio che si ha, quando si tende verso qualche bene, è accompagnato da amore e poi da speranza e da gioia; mentre lo stesso desiderio, quando si tende a fuggire dal male contrario a questo bene, è accompagnato da odio, da paura e da tristezza: ciò fa sì che lo si consideri contrario a se stesso. Tuttavia se si vuole considerarlo quando, in modo analogo, si rivolge sia a qualche bene per ricercarlo sia al male opposto per evitarlo, si può vedere in modo assai chiaro, che è una sola passione a fare l'uno e l'altro.

Quali sono le sue diverse specie

Si avrebbe maggior motivo di distinguere il desiderio in altrettante diverse specie, quanti sono i diversi oggetti che si ricercano. Infatti, per esempio, la curiosità, che è solo un desiderio di conoscere, differisce molto dal desiderio di gloria, e questo dal desiderio di vendetta, e così di seguito. Ma qui basta sapere che ve ne sono altrettanti quanti i tipi di amore e di odio, e che i più notevoli e i più forti sono quelli che nascono dal gradimento e dall'orrore.

Qual è il desiderio che nasce dall'orrore

Ora, sebbene sia solo uno stesso desiderio quello che tende alla ri-

cerca di un bene e alla fuga dal male che gli è contrario, così come è stato detto, il desiderio che nasce dal gradimento è tuttavia molto diverso da quello che nasce dall'orrore. Infatti tale gradimento e tale orrore, che sono davvero contrari, non sono il bene e il male, che servono da oggetto a tali desideri, ma solo due emozioni dell'anima che la dispongono a ricercare due cose assai differenti. Cioè, l'orrore è istituito dalla natura per rappresentare all'anima una morte improvvisa e inattesa, di modo che, sebbene a volte sia solo il contatto di un verme o il fruscio di una foglia tremolante o la propria ombra, che provoca orrore, si sente prima di tutto altrettanta emozione, come se un palese pericolo di morte si presentasse ai sensi. Il che fa nascere all'improvviso l'agitazione che porta l'anima a utilizzare tutte le proprie forze per evitare un male tanto presente. E di solito chiamiamo fuga o avversione questa specie di desiderio.

Qual è quello che nasce dal gradimento

Al contrario, il gradimento è istituito in modo particolare dalla natura per rappresentare il godimento di ciò che piace, come il più grande tra tutti i beni che appartengono all'uomo: ciò fa in modo che si desideri con molto ardore questo godimento. Esistono, è vero, diverse forme di gradimento e i desideri che ne nascono non sono tutti potenti allo stesso modo. Infatti, per esempio, la bellezza dei fiori ci induce solo a guardarli e quella dei frutti a mangiarli. Tuttavia il principale è ciò che proviene dalle perfezioni che si immaginano in una persona che riteniamo possa diventare un altro noi stessi; infatti, con la differenza tra i sessi, che la natura ha posto negli uomini come pure negli animali irragionevoli, essa ha posto anche certe impressioni nel cervello, tali da fare in modo che a una certa età e in un certo periodo ci si considera come incompleti e come se non si fosse che la metà di un tutto, di cui una persona dell'altro sesso deve essere l'altra metà; in tal modo l'acquisizione di questa metà è confusamente rappresentata dalla natura come il più grande di tutti i beni immaginabili. Sebbene si vedano molte persone dell'altro sesso, in ogni caso non se ne desiderano molte contemporaneamente, in quanto la natura non ci fa immaginare che si abbia bisogno di più di una metà. Quando, tuttavia, in una notiamo qualcosa che piace di più di ciò che vediamo nelle altre, contemporaneamente ciò induce l'anima a sentire solo per quella tutta l'inclinazione che la natura le dà per ricercare il bene, che essa le

rappresenta come il più grande che si possa possedere; e tale inclinazione o tale desiderio che nasce così dal gradimento è chiamato col nome di amore, più comunemente della passione d'amore descritta in precedenza. E ha anche effetti più strani, ed è esso che serve quale materia principale agli scrittori di romanzi e ai poeti.

La definizione della gioia

La gioia è una emozione dell'anima piacevole, in cui consiste il godimento che essa ha del bene che le impressioni del cervello le rappresentano come proprio. Affermo che il godimento del bene consiste in questa emozione, poiché, effettivamente, l'anima non riceve altro frutto da tutti i beni che possiede; e finché non ne ha alcuna gioia, si può dire che non ne gode più di quanto non li possedesse del tutto. Aggiungo anche che si tratta del bene che le impressioni del cervello le rappresentano come proprio, per non confondere questa gioia, che è una passione, con la gioia puramente intellettuale, che giunge nell'anima attraverso la sola azione dell'anima, e della quale possiamo dire che è come una gradevole emozione eccitata in essa da se stessa, in cui consiste il godimento che lei ha di quel bene che l'intelletto le rappresenta come proprio. È vero che, mentre l'anima è unita al corpo, questa gioia intellettuale non può mancare di essere accompagnata da quella che è una passione. Infatti, non appena il nostro intelletto si accorge che noi possediamo qualche bene, per quanto tale bene possa essere differente da tutto ciò che appartiene al corpo, più di quanto si possa immaginare, l'immaginazione non può fare a meno di produrre immediatamente nel cervello qualche impressione, da cui segue il movimento degli spiriti, che eccita la passione della gioia.

La definizione della tristezza

La tristezza è una debolezza spiacevole, in cui consiste il disagio che l'anima riceve dal male o dal difetto che le impressioni del cervello le rappresentano come se le appartenessero. E c'è anche una tristezza intellettuale, che non è la passione, ma che non manca quasi mai d'esserne accompagnata.

Quali sono le cause di queste due passioni

Orbene, quando la gioia o la tristezza intellettuale eccita in questo modo quella che è una passione, la loro causa è abbastanza evi-

dente; e dalle loro definizioni si vede che la gioia deriva dall'idea di possedere qualche bene e la tristezza dall'idea di avere qualche male o qualche difetto. Capita spesso, tuttavia, che ci si senta tristi o felici, senza che si possa notare così distintamente il bene o il male che ne sono la causa; cioè, quando questo bene o questo male esercitano le loro impressioni nel cervello senza l'intervento dell'anima, a volte perché esse appartengono solo al corpo; e in qualche caso anche perché, pur appartenendo all'anima, essa non li considera come bene e come male, ma in qualche altro modo, la cui impressione è unita nel cervello a quella del bene e del male.

Come queste passioni sono eccitate da beni e da mali che non riguardano se non il corpo: e in cosa consiste il piacere e il dolore

Così quando si è in piena salute e il tempo è più sereno del solito, si sente in sé una gaiezza che non deriva da alcuna attività dell'intelletto, ma soltanto dalle impressioni che il movimento degli spiriti produce nel cervello; e, analogamente, ci si sente tristi, quando il corpo è indisposto, benché non si sappia di esserlo. Così il piacere dei sensi è seguito tanto da vicino dalla gioia, e il dolore dalla tristezza, tanto che la maggior parte degli uomini non li distingue. Ma sono talmente diversi, che a volte si può soffrire dolori con gioia e ricevere piaceri che non piacciono. La causa che fa in modo, tuttavia, che la gioia segua solitamente il godimento è che tutto ciò che chiamiamo piacere o sentimento piacevole consiste nel fatto che gli oggetti dei sensi eccitano qualche movimento nei nervi, che sarebbe capace di nuocere loro se essi non avessero la forza necessaria a resistergli, o se il corpo non fosse ben disposto; cosa che produce un'impressione nel cervello, che essendo istituita per natura al fine di testimoniare tale buona disposizione e questa forza, la rappresenta all'anima come un bene che le appartiene, mentre è unita al corpo, ed eccita così in essa la gioia. È pressoché lo stesso motivo che fa in modo che proviamo naturalmente piacere nel sentirci commuovere a ogni tipo di passioni, anche alla tristezza e all'odio, quando tali passioni sono causate solo dalle strane vicende che si vedono rappresentare in un teatro, o da altri soggetti simili, che, non potendo nuocerci in alcun modo, sembrano stuzzicare la nostra anima sfiorandola. E la causa che fa sì che il dolore produca di solito la tristezza, è che il sentimento che chiamiamo dolore proviene sempre da qualche a-

zione tanto violenta da colpire i nervi: così che, essendo istituita dalla natura per indicare all'anima il danno che il corpo riceve da tale azione, e la sua debolezza nel non avergli potuto resistere, le rappresenta l'uno e l'altro come mali che le sono sempre sgradevoli, tranne quando causano alcuni beni che essa considera maggiori⁷.

3.2. BERNARD LAMY. IL SUBLIME È UNO STILE*

«Le teorie cartesiane dell'aumentata attività psichica come fonte di piacere e dell'intrinseca piacevolezza di ogni emozione estetica, sono riprese, sviluppate e più saldamente trasferite, nell'ambito della discussione letteraria da Lamy, Rapin, Malebranche, Le Clerc»⁸.

Il cartesiano Bernard Lamy (1640-1715) pubblica a Parigi, nel 1668, le *Nouvelles réflexions sur l'art poétique, dans lesquelles en expliquant quelles sont les causes du plaisir que donne la Poésie, & quels sont les fondemens de toutes les Règles de cet Art, on fait connaître en même tems le danger qu'il y a dans la lecture des Poëtes*, nel 1678, *L'art de parler*.

Pur occupandosi delle passioni e del sublime, Lamy non si distacca per nulla – almeno per quanto riguarda il sublime – dalla tradizione retorica. Il sublime – si legge ne *L'art de parler* – è uno stile.

Per quanto riguarda le espressioni, esse devono essere nobili, e capaci di comunicare quell'idea elevata che si considera il fine di tutto ciò che si dice. Sebbene la materia non sia ugualmente nobile in ogni sua parte, tuttavia è necessario mantenere una certa uniformità stilistica. In un palazzo ci sono appartamenti sia per gli ultimi ufficiali sia per coloro che sono vicini al Principe. Ci sono sale e scuderie: le scuderie non devono essere costruite con la stessa magnificenza delle sale; tuttavia esiste una certa proporzione tra tutti gli ambienti di questo edificio; e ogni singolo ambiente, per umile che sia, indica qual è l'insieme di cui è parte. Nello stile sublime, per quanto le espressioni debbano corrispondere alla materia trattata, è necessario tuttavia parlare anche di cose che sono solo mediocri con un'aria che le innalza dalla loro bassezza, poi-

⁷ I passi sono tratti da Descartes 1824, pp. 106-116. Tr. it. di V. Mantovani.

* Nota di M. Mazzocut-Mis.

⁸ Martino 1998, p. 30.

ché, intendendo dare un'idea elevata della materia che viene trattata, è necessario che tutto ciò che le è connesso abbia la stessa impronta e le faccia onore. Un'opera deve far riconoscere in ogni sua parte la qualità del soggetto.

Gli scrittori ambiziosi pur di utilizzare lo stile sublime, introducono nella materia trattata cose grandi e prodigiose, senza badare se l'invenzione di tali prodigi sia fondata sulla ragione. [...]

Tale difetto è chiamato «ampollosità», poiché questo modo di dire le cose con un tono sublime, a loro per nulla adatto, è simile a quella falsa floridezza dei malati, che sembrano grassi allorché la flussione li rende gonfi. Lo stile sublime è difficile: tutti non possono elevarsi al di sopra del comune e continuare per lungo tempo lo stesso volo. È facile innalzarsi attraverso la grandiosità delle espressioni, ma, se tali espressioni non sono sostenute dalla grandiosità dell'argomento, né hanno sostanza vigorosa le si paragona giustamente a quegli alti trampoli che fanno notare la piccola taglia di coloro che se ne servono, nello stesso momento in cui li innalzano. Con l'artificio di una frase si può facilmente innalzare molto un'inezia, ma essa ricade ben presto nella sua pochezza originaria, e tale innalzamento non fa che esporla agli occhi di coloro che non l'avrebbero mai notata se essa fosse rimasta nell'oscurità. Quest'affettazione di dare un'aria di grandiosità a ogni cosa che si propone e di rivestirla di parole magnifiche, fa nascere alle persone di giudizio il sospetto che un autore abbia voluto nascondere la pochezza dei suoi pensieri sotto questa vana ostentazione di grandiosità. [...]

Non dirò nulla dello stile medio, dato che è sufficiente sapere che esso sta tra la grandiosità dello stile sublime e la semplicità dello stile semplice. Virgilio ci ha dato l'esempio di questi tre stili. La sua *Eneide* è scritta nello stile sublime; egli non parla che di combattimenti, di assedi, di guerra, di principi, di eroi. Tutto è magnifico, i sentimenti, le parole. La grandiosità delle espressioni corrisponde alla grandiosità del soggetto. Non si legge in questo poema nulla che sia consueto. Questo poeta non si serve per nulla di termini che la feccia del popolo ha, per così dire, profanato. Se è obbligato a nominare cose comuni, lo farà con una particolare perifrasi, con un tropo; per esempio, al posto di *panis*, pane, metterà *Ceres*, che tra i pagani era la dea delle messi.

Lo stile delle *Egloghe* è semplice. Sono dei pastori che parlano, discorrendo dei loro amori, delle loro greggi, dei loro campi, in un

modo semplice, adatto a dei pastori.

Le *Georgiche* sono scritte nello stile medio. La materia trattata non si avvicina a quella dell'*Eneide*; Virgilio non parla in quest'opera di quelle grandi guerre, di quegli illustri combattimenti e della fondazione dell'Impero Romano, che sono l'argomento dell'*Eneide*; ma anche le *Georgiche* non sono avvilitate fino alla condizione dei pastori. Poiché in questi libri Virgilio penetra nelle cause più recondite della natura, scopre i misteri della religione dei Romani, vi mischia filosofia, teologia e storia, il che lo obbliga a mantenersi tra la maestosità dell'*Eneide* e la semplicità delle *Bucoliche*⁹.

Eppure, al di là della retorica, Lamy riconosce che l'uomo vive in una continua tensione emotiva la cui direzione finale è Dio, bene supremo, di fatto avvicinandosi più di quanto non si possa sospettare alle posizioni che saranno ad esempio di Dennis.

Il terzo mezzo che l'oratore deve utilizzare per persuadere è l'arte di suscitare nello spirito di chi ascolta le passioni che lo fanno propendere dove lo si vuol condurre, e di estinguere il fuoco di quelle che allontanerebbero i suoi stessi ascoltatori. Ma mi si dirà che non è permesso usare mezzi ingiusti come le passioni. Che è male darsi da fare per dare una regola e illuminare la mente di un ascoltatore come pure di suscitare in essa turbamento e i fumi oscuri della passione. Rispondiamo a questa obiezione, che abbiamo previsto: la cosa merita sì essere ponderata.

Le passioni sono buone in se stesse: solo il loro disordine è criminoso. Esistono dei moti nell'anima che la portano al bene e che l'allontanano dal male, che la spingono ad acquisire il primo e che la eccitano allorché è troppo pigra per fuggire il secondo. Fin qui non vi è nulla di male nelle passioni; ma quando gli uomini seguono le false idee che essi hanno del bene e del male, quando non amano che i beni terreni, allora le passioni che li fanno agire, di per sé buone, diventano criminose a causa delle qualità malvage dell'oggetto verso cui le si rivolge. Chi può dubitare che le passioni non siano malvagie, dato che sotto lo stesso nome si comprendono i moti dell'anima con tutti i loro disordini? Se la collera dovesse essere intesa come quei moti di rabbia, quei trasporti, quei furori che

⁹ Lamy 1678, pp. 207-209 e 211-212. Tr. it. di A. Perego.

turbano la ragione, ammetterei che essa sia una cosa molto malvagia; ma se la si considera come un moto, come un'afezione dell'anima che ci stimola a superare gli ostacoli che ritardano il raggiungimento di qualche bene, e come una forza che ci fa combattere e vincere il male, non credo che si possa dire ragionevolmente che non è permesso suscitare la collera e servirsi dei moti che stimola per spronare gli uomini a cercare il bene che si propone loro.

Nelle passioni più sregolate, in quelle che hanno per oggetto solo dei falsi beni, vi è sempre qualcosa di buono. Non è una buona cosa amare ciò che è ben fatto, ciò che è grande, ciò che è nobile? Ci si può dunque servire di quel moto che ci spinge verso la bellezza e la grandezza per far agire gli uomini? Si può risvegliare senza scrupolo nel loro cuore quel moto, proponendo la bellezza e la grandiosità della cosa verso cui li si conduce, poiché suppongo che non si cerchi di far amare se non ciò che è bello di genuina bellezza, e che possiede una reale grandiosità.

Non si possono far agire gli uomini se non attraverso il moto delle passioni: ciascuno è trasportato dal peso di ciò che ama, e si persegue ciò che dà maggiore piacere. Non vi è quindi altro mezzo naturale di condurre gli uomini se non ciò di cui noi parliamo. Non si potrà mai distogliere un avaro dall'inclinazione che lo porta all'oro e all'argento se non attraverso la speranza di altre ricchezze più grandi; non si potrà mai distogliere una persona voluttuosa dai suoi sconci piaceri se non attraverso la paura di un grande dolore o attraverso la speranza di un piacere più grande. Quando siamo senza passioni, siamo passivi, e nulla ci fa uscire dall'indifferenza a meno che si sia scossi da qualche afezione. Si può dire che le passioni siano la molla dell'anima: una volta che l'oratore è riuscito a impadronirsi e a maneggiare quella molla, per lui nulla è difficile, non vi è nulla di cui egli non riesca a persuadere. [...]

Il mezzo che si usa per scuotere il cuore degli uomini è far sentire loro vivamente l'oggetto della passione da cui si vuole che essi siano animati. L'amore è un'afezione suscitata nell'anima dalla vista di un bene presente. Per accendere questa afezione in un cuore capace di amare, bisogna presentargli un oggetto che abbia qualità degne di essere amate. La paura ha per oggetto mali che avverranno certamente, o che possono accadere. Per suscitare la paura in un'anima timida è necessario farle conoscere i mali che la minacciano. A ragione non si può separare l'arte di persuadere dall'arte di

ben parlare, poiché l'una non sarebbe gran cosa senza l'altra. Per commuovere un'anima non basta rappresentare aridamente l'oggetto della passione da cui si vuole che sia infervorata; è necessario impiegare tutte le ricchezze dell'eloquenza per fornirle una raffigurazione sensibile ed estesa che la colpisca vivamente, e che non sia simile a quelle vane immagini che continuano a passare davanti ai nostri occhi. Voglio dire che, per suscitare amore, non basta dire semplicemente che ciò che si propone è degno di essere amato; bisogna rendere percepibili le sue buone qualità, farle sentire, descriverle, rappresentarle in tutti i loro aspetti, perché, se non guadagnano viste da un lato, lo faranno quando saranno guardate dall'altro. Dobbiamo infervorare noi stessi: bisogna, oserci dire, che il nostro cuore sia infiammato, che sia come una fornace ardente da cui le nostre parole escano piene di quel fuoco che noi vogliamo accendere nei cuori degli altri [...] ¹⁰.

D'altra parte anche il tema della noia, centrale in Du Bos, viene in Lamy ricordato e mediato dalla tradizione pascaliana. Il tema della noia, legato ad esempio all'analisi del teatro quale motivo di evasione, è presente, oltre che in Lamy, in J. -B. Bossuet ¹¹ e in J. Le Clerc ¹², sicure fonti dubosiane ¹³. Il tema del rifiuto della noia, come male tra i mali, è già ampiamente sviluppato da Pascal nelle *Pensées*. Se si considera la sezione dedicata al *divertissement*, il tema della noia risalta con particolare evidenza. L'uomo ama «il rumore» e «il trambusto», antidoti per quello stato di abbandono e di prostrazione in cui getta la noia. Il teatro è uno di questi antidoti, anche se (e qui la distanza da quella che sarà la posizione di Du Bos è particolarmente evidente) la sua funzione è moralmente riprovevole. Il divertimento è dannoso per la vita cristiana ¹⁴.

Secondo Lamy, non vi è nulla che sia maggiormente insopportabile per un uomo del fatto di rimanere senza interessi, senza nulla che possa attirare la sua attenzione, senza che nulla possa smuovere il suo amore. Eppure, anche quando l'uomo si rivolge al Creatore, solo oggetto legittimo di tutto il suo amore, il solo capace di renderlo felice, si accorge della propria imperfezione e della propria finitudine. Da qui la sofferenza, le lacrime, la disperazione dell'uomo. Il sentimento di insoddisfazione che nemmeno i poeti e l'Arte in generale riescono a colmare. I poeti distruggono l'uomo e alleviano le pene del suo cuore, le rimuovono in modo tale che egli si illuda di godere il piacere che Dio

¹⁰ *Ibid.*, pp. 267-269 e 270. Tr. it. di A. Perego.

¹¹ Bossuet 1694.

¹² Cfr. Le Clerc 1942.

¹³ Jean Le Clerc fu corrispondente di Du Bos.

¹⁴ Cfr. Pascal 1994, pp. 167-171, in part. p. 168.

ha attribuito ai moti della sua volontà.

I poeti giocano con le emozioni e l'emotività dell'uomo. Gli forniscono ombre impalpabili e consolatrici, fantasmi dell'immaginazione che colmano il vuoto d'affetto, che scaldano il freddo dell'anima, senza provocare nessun «effetto secondario». Sono quelle che anche Du Bos chiamerà passioni pure, cioè passioni che possono essere provate all'infinito nella loro intensità senza che vi sia da parte dello spettatore una reazione secondaria. Provocare questa passione senza effetti spiacevoli, questo godimento che passa attraverso la sollecitazione dell'emozione, è un gioco che i poeti conoscono bene poiché essi sanno che gli uomini non possono prescindere dalla pietà, dall'amore reciproco, dal dono della simpatia, dalla capacità di identificarsi nella sofferenza altrui e di proiettare se stessi nella condizione emotiva di un altro per riviverla come un'esperienza propria.

I personaggi, così come le situazioni, devono quindi appartenere alla sfera emotiva dell'uomo. Ecco il mistero del piacere tragico che l'arte suscita: esso nasce sia da una sorta di compiacimento, di autosoddisfazione per la nostra generosità «che si manifesta nel piangere le sventure altrui» (Lamy conosce il capitolo delle *Confessioni* di S. Agostino sul teatro e ne cita le parole *dolor est voluptas*) sia dal confronto della nostra sicurezza personale con i mali e i pericoli sofferti dai personaggi (e qui Lamy si richiama a Lucrezio – *De rerum natura*, II, vv. 3-4] sia dall'aumentata attività emotiva che scaccia la noia e il senso di vuoto conseguenti all'inazione (e a questo proposito Lamy si ispira chiaramente al *Traité* di Descartes)¹⁵.

Tuttavia Lamy resta profondamente pascaliano. La condanna della poesia, che distraendoci ci distoglie dalla salvezza eterna, lo avvicina inesorabilmente a un filone la cui vivacità si sta per esaurire. E Du Bos saprà proprio, attraverso il recupero dell'emozione e delle passioni pure, rivolgersi a un'emozionalità più sentita e più affine alle nuove ricerche della poesia, del teatro e della letteratura in genere.

3.3. RENÉ RAPIN. IL SOMMO GRADO DI PERFEZIONE *

È opinione comune che Boileau sia stato il primo a riscoprire Longino, ma, a ben guardare, si dimentica spesso che Rapin (1621-1687) si riferisce a Longino, citandolo, già nel 1674, proprio in riferimento al sublime. La sua *Comparaison de Vergile et Homère* (1668), la *Comparaison de Démosthène et Cicéron* (1670) e le *Réflexions sur l'usage de l'éloquence de ce temps* (1672) – tradotte in inglese lo stesso anno – si rivolgono a Longino e recuperano il tema del sublime.

In particolare le *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes*

¹⁵ Martino 1998, p. 33.

* Nota di M. Mazzocut-Mis.

anciens et modernes (1674) appaiono nello stesso anno dell'*Art poétique* di Boileau e vengono prontamente tradotte in inglese. «Popolarissime in Inghilterra, esse concordano a tal punto con le dottrine di Boileau che Clark ritiene virtualmente impossibile distinguere, separandole l'una dall'altra, le influenze esercitate dai due critici. Il favore incontrato dalle *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* raccomandò naturalmente ai critici inglesi anche le opere precedenti di Rapin. Sembra quindi probabile che egli abbia avuto una certa parte nello stimolare l'interesse per Longino in Inghilterra, benché la sua discussione sul sublime non potesse essere tanto valida e fruttuosa quanto quella di Boileau. A dispetto infatti della sua osservazione che il sublime dipende da ciò che si dice, dalle grandiose immagini con cui lo si dice e dall'altezza del genio piuttosto che dalla magnificenza del linguaggio, Rapin sottolinea di solito gli aspetti retorici del problema. Inoltre, l'importanza di Boileau non sta solo nel fatto che egli discutesse il sublime, ma nella preminenza che la sua popolarità diede a ogni opera che egli raccomandava»¹⁶.

Il grande e innovativo intento di Rapin – che fa propria la psicologia cartesiana, base della sua speculazione, e che dimostra l'esistenza di un piacere tragico, stimolato dalla poesia capace delle passioni che sono gradevoli perché nulla è più adatto all'anima che l'agitazione – è quello, poi compreso e sviluppato dalla scuola francese, ma soprattutto inglese, di scindere il sublime dalla retorica e dal «discorso», collocandolo «altrove», poiché «può esistere il grande e il meraviglioso in ogni cosa»¹⁷.

Fine dell'arte o meglio del poeta è quindi l'eccitazione delle passioni. Il piacere estetico deriva da tale eccitazione emotiva. Dunque Rapin «compie un ulteriore passo avanti verso la formulazione di un'estetica del sentimento identificando il bello con il patetico. Il poeta deve apprendere dai modelli greci dell'*Ecuba* di Euripide e dell'*Aiace* di Sofocle, a essere *pathétique*, il suo stile deve essere *touchant* e così le sue scene. L'effetto che si vuol raggiungere (la commozione dell'animo) condiziona quindi, coerentemente, in Rapin la scelta della materia poetica, che deve essere "patetica", cioè commovente»¹⁸. Un patetico però che deve variare con il gusto del pubblico, insieme al tempo e al luogo nei quali la rappresentazione si svolge. Il patetico deve toccare gli animi e quindi passare attraverso la commozione e la compassione. Da qui la scelta oculata e anche, se vogliamo, scaltra dell'artista che deve colpire non tanto un pubblico che con distacco contempra l'opera, ma un pubblico «interessato»¹⁹. Da questo tema Du Bos saprà sapientemente ricavare un intero sistema.

Nulla è più nuovo del disegno di quest'opera. Non si è forse mai

¹⁶ Monk 1991, p. 40.

¹⁷ Vedi *infra*.

¹⁸ Martino 1998, p. 34.

¹⁹ Non è un caso che l'*interessante* sia una delle categorie estetiche più dibattute nel romanticismo.

trattato niente di simile: perché il concetto che ci si forma del Sublime è talmente legato al discorso che si stenta a collocarlo altrove. Ma siccome può esistere del Grande e del Meraviglioso in ogni cosa, ho ritenuto che si potesse anche concepirvi del Sublime: il che mi ha permesso d'immaginarlo nei vari stati della vita, poiché ogni stato può essere suscettibile di un grado di perfezione capace d'ispirare, nel suo genere, la stessa ammirazione del discorso nel proprio. Questo pensiero non mi è potuto passare per la mente, senza farmi venire voglia di metterlo in pratica.

È quanto mi accingo a fare in questo piccolo trattato, in cui tento di far capire bene in che cosa consiste il Sublime in generale, per applicarlo, in particolare, agli esempi che ne adduco. E anche se quest'intento non mi riuscisse, continuerei a sperare che questo saggio non sia del tutto inutile a coloro che si occupano di parlare in pubblico. Infatti, siccome il genere mediocre, che è il più comune alla maggior parte degli oratori, non può convenire né ai grandi temi né alle grandi assemblee, e siccome strisciamo troppo nei nostri modi di fare, è bene elevarsi con lo studio del sublime, e utilizzarlo nelle materie che possono esserne capaci: soprattutto nel panegirico, che può essere sostenuto bene soltanto da un grande stile. Perciò, per non strisciare sempre nei nostri discorsi, spicchiamo talvolta il volo: è il consiglio che Quintiliano dà all'oratore che tenta di formare, di elevarsi con il commercio dei buoni autori, con la grandezza del verso eroico e con tutto ciò che è atto a suggerire grandi idee negli argomenti che si devono trattare. A ogni modo, soltanto così l'eloquenza può riuscire a suscitare l'ammirazione, che è talmente il suo scopo da smettere di essere una vera eloquenza, smettendo di essere ammirabile.

Ecco un gran motivo di meditazione per coloro che si piccano di saper scrivere e parlare. Non è dopotutto ciò che pretendo di fare in questo discorso, in cui preferisco insegnare il sublime dei costumi di cui ognuno può essere capace, cercando di perfezionarsi nel proprio stato, che insegnare a parlare bene. L'importante è agire bene; perché i costumi sono più atti a persuadere delle parole: e il sublime nel cuore è sempre preferibile a quello che è soltanto in bocca e sulla lingua. Non è dunque tanto nell'eloquenza, che cerco di fondarlo con questo trattato, quanto nella morale, cercando di formare più gente perbene che persone eloquenti. È anche per questo che propongo esempi della perfezione più grande che si possa

immaginare, e di una cultura che non si troverà altrove. Che fortuna per il nostro secolo se si potesse approfittarne, e se si formassero molte copie in ogni condizione, sulla base di così grandi modelli!

*Al signor de Lamoignon di Basville, Consigliere di Stato, Intendente di Giustizia in Linguadoca*²⁰

Signore,

gli affari della religione e dello stato, i quali occupano così utilmente la parte migliore del vostro tempo nelle province, non hanno ancora potuto farvi rinunciare al piacere di studiare le Belle Lettere, che voi amate tanto per quell'inclinazione ammirabile che avete per tutto ciò che educa e ciò che perfeziona l'ingegno. La piccola menzione che faccio dell'eloquenza sublime in quel nuovo piano di retorica che vi ho inviato, che chiamo *Eloquenza delle Buone maniere*, e che vi ha suscitato la curiosità di conoscere a fondo che cos'è questo sublime, è un nuovo segno di quell'elevatezza d'ingegno e di quel gusto che vi distingue così tanto da tutti i gentiluomini. Per darvene una perfetta conoscenza potrei rinviarvi alla traduzione di Longino, che è il capolavoro del suo Autore e che sembra più un originale che una traduzione.

Ma permettete, per informarmi ancor di più su un argomento così degno della vostra curiosità, che approfondisca questa materia tanto quanto merita di esserlo; e che faccia aprire gli occhi a voi, Signore, che li avete già così aperti su ogni cosa, per mostrarvi un paese nuovo e delle strade sconosciute in quel sublime che cercate di conoscere: per offrire al vostro ingegno ancor più elevatezza e per innalzare così tutte le vostre idee. Infatti, intendo attribuire questo sublime a tutto così come Longino lo ha attribuito al solo discorso, e farvi trovare nuove grazie e nuove bellezze in quanto c'è di più ordinario e di più comune nei vari stati della vita.

Quanto vi propongo qui, Signore, è così nuovo che gli antichi, i quali ci hanno impartito nozioni così belle di tutte le arti e di tutte le scienze, lo ignorano completamente. Ma, io lo propongo soltanto come un saggio d'ingegno, per esercitarvi, esercitando me stesso, e per divertirvi, istruendomi. Dopotutto, non si rischia nulla espo-

²⁰ Nicolas de Lamoignon (1648-1724), marchese di Basville, già avvocato e consigliere al Parlamento di Parigi, fu intendente di Luigi XIV in Linguadoca dal 1685 al 1718.

nendo ciò che si vuole dire al discernimento di un uomo tanto illuminato quanto voi, e che sa così bene dar valore a ogni cosa. Ma, poiché effettivamente ciò che è nuovo nelle scienze è soggetto a cadere nel bizzarro, come dicono gli italiani: *questo è nuovo ma bizzarramente (sic!) pensato*²¹, preveniamo questo difetto, cerchiamo il vero senza allontanarci dal concreto in ciò che pensiamo, e non immaginiamo niente che non sia fondato sulla ragione, se vogliamo che i nostri pensieri siano ben accolti dal pubblico, a cui si può darla a intendere per un certo periodo, ma non per sempre. Oltre ad aver motivo di ritenere che non vorreste lasciarvi smarrire in un paese in cui ben presto regnerete, se ci si riferisce al modo in cui avete già parlato tante volte al cospetto del re al Consiglio, e allo scalpore che avete appena destato all'apertura degli stati di lingua-doca, con le vostre arringhe.

Dico dunque, Signore, che come può esistere del meraviglioso in ogni cosa, può esistervi anche del sublime: ovvero quel colmo di perfezione che colpisce il cuore, e riempie l'animo di ammirazione. E se c'è un sublime perfino nel silenzio, come ne trova Longino in quello di Aiace, quando Ulisse lo avvicinò agli inferi in Omero, perché questo silenzio esprime molto meglio il risentimento d'Aiace, talmente offeso com'era, di quanto non avrebbero potuto fare tutti i discorsi, e non esiste parola che abbia potuto uguagliarlo; e se c'è una sorta di sublime perfino nella brutalità, come Demetrio Falereo²² autorizza in qualche modo a immaginarlo in quelle grazie fiere, di cui rende Omero il primo autore nella minaccia che Polifemo rivolse a Ulisse quando lo ebbe rinchiuso con i compagni nella sua caverna, e gli promise come dono d'ospitalità e per tutta grazia *che lo avrebbe divorato per ultimo*, perché questa fu una brutalità totale; può esistere del sublime in ogni cosa. Perciò, Signore, spero che condividerete l'idea che mi sono fatta, che nei vari stati della vita e in ogni condizione può esserci una sorta di sublime, che vi si scopre quando si ha abbastanza perspicacia da riconoscerlo: e questo sublime è soltanto l'effetto della grandezza d'animo che si trova

²¹ In italiano nel testo.

²² Demetrio Falereo (350-285 circa a.C.), filosofo aristotelico e governatore ateniese, negli ultimi anni di vita fu consigliere culturale di Tolomeo I (305-283 a.C.), partecipando alla progettazione del museo e della biblioteca di Alessandria d'Egitto (III a.C.).

nelle persone straordinarie. Ma esaminiamo che cos'è propriamente questo sublime, e in cosa consiste, per parlarne senza fallo; e dopo averlo stabilito bene, applichiamolo ai soggetti in cui vogliamo farlo e che possono esserne suscettibili.

È nell'estremo colmo della perfezione, la quale è il sommo grado d'eccellenza in ogni stato, che faccio consistere questo sublime, e in quell'elevatezza d'ingegno che è l'immagine dell'elevatezza dell'animo. In questo sostengo che è qualcosa al di sopra di quell'eroico che Aristotele dipinge così bene nelle sue opere: perché l'eroico non è che al di sopra dell'uomo, e il sublime è al di sopra persino del pensiero dell'uomo, la cui mente è troppo debole per poterlo raggiungere. L'immaginazione, con tutti gli sforzi che le permette l'estensione del suo potere, è troppo limitata per avvicinarsi, sebbene questo potere abbia la caratteristica, quando la si lascia fare, di spingersi sempre più in là del necessario, ingigantendo gli oggetti ben oltre il normale.

Ecco qual è il sommo grado di perfezione che il sublime determina, in generale, nei soggetti diversi in cui si trova, e che nasce nell'uomo dalle qualità del cuore e dell'ingegno, quando esse vi sono sommamente perfette nel loro genere: da ciò si formano quei geni straordinari, e quelle anime privilegiate, quei caratteri singolari che fanno i miracoli del proprio secolo e la meraviglia della posterità. Così, questo sublime è un grado ancor più elevato dell'eroico: perché l'eroico può essere compreso, e il sublime non può quasi essere immaginato. È un'idea di perfezione al di sopra di tutte le idee, e a un'altezza d'eccellenza dove l'arte e la natura ignorano tutto, perché è al di sopra delle loro regole: e l'uomo con un cuore e una mente talmente limitata com'è, essendo capace solo di cose mediocri, non può pensare nulla di sublime senza elevarsi al di sopra di se stesso per raggiungerlo, e senza rimanerne sorpreso quando c'è riuscito.

In ciò Longino ha ragione di dire che il sublime nel discorso, così come lui lo descrive, è solito produrre in chi lo scopre un'ammirazione mista a stupore e sorpresa che, colpendo l'anima, la rapisce, la trascina e l'eleva al di sopra di essa stessa, per l'impressione che le dà e per le idee straordinarie che quest'elevazione produce in essa. E quanto dice del discorso deve, con una certa proporzione, applicarsi a tutti i soggetti in cui si trova del sublime, il quale sorprende la mente in ogni circostanza: perché non le fa pensare niente

che non sia al di sopra di essa e che non rasenti il prodigio, essendo al di sopra della natura e per questo sempre difficile da immaginare. E il sublime che determina la somma perfezione del discorso, determina anche, nei vari stati della vita degli uomini, quel merito eminente che dona loro un'aria così grande di distinzione, elevandoli al di sopra di tutte le debolezze e di tutte le imperfezioni umane: perché sostengo che è qualcosa di divino.

Per esempio, è il sublime nel cuore a fare i conquistatori; il sublime nell'anima a fare i magnanimi; il sublime nella prudenza a fare i grandi politici; il sublime nell'intelletto a fare quei geni straordinari che sono nati per istruire il genere umano; il sublime nella fedeltà a fare quei miracoli di amici così rari in società; il sublime nella probità a fare quei cuori disinteressati che sono a prova delle tentazioni più sottili; e così per le altre qualità che determinano la virtù degli uomini.

Da ciò potete riconoscere, Signore, che il sublime può essere di tutti gli stati e di tutte le condizioni, per quell'elevatezza che conferisce ai soggetti in cui si riscontra, imprimendo loro il massimo grado di perfezione a cui possano giungere. Ma permettete ancora, Signore, che per spiegarvi meglio e per dimostrare questa verità, per quanto sia nuova, in tutti i suoi particolari e nell'estensione che merita, ve la rappresenti nell'esempio delle quattro persone che mi sono sembrate le più perfette di questo secolo nei quattro diversi stati della vita, i più atti a racchiudere tutti gli altri stati: ovvero nella toga, nella spada²³, nella vita privata e nella vita pubblica. L'esempio del sublime nella toga ve lo propongo nella persona del Signor Primo Presidente, vostro illustre padre²⁴. L'esempio del sublime nella professione delle armi e nella spada, nel Signore di Turenne²⁵. L'esempio del sublime della vita privata nel ritiro del Signor Principe di Condé nella sua casa di campagna²⁶. E l'esempio del sublime

²³ Nell'ufficio della magistratura e nel mestiere delle armi. Durante l'*Ancien Régime*, la nobiltà francese si divideva in *nobiltà di spada* (di antica origine militare-feudale) e *nobiltà di toga* (legata all'esercizio delle alte cariche di giustizia).

²⁴ Guillaume de Lamoignon (1617-1677), marchese di Basville, fu nominato primo presidente del Parlamento di Parigi nel 1658.

²⁵ Henri de La Tour d'Auvergne (1611-1675), visconte di Turenne, fu precettore militare di Luigi XIV. Nominato maresciallo di Francia nel 1643, si distinse per le vittoriose campagne guidate durante la guerra di devoluzione (1667-1668) e la guerra d'Olanda (1672-1679), in cui trovò la morte.

²⁶ Il grande condottiero Luigi II di Borbone (1621-1686), principe di Condé,

nella vita pubblica e sul trono, nella persona del Re ²⁷. Troverete, Signore, qualcosa di così grande e di così elevato nel dettaglio dei quattro esempi che mi accingo a proporvi, che non stenterete a comprendere che cos'è il sublime di cui vi parlo, per quanto sia incomprendibile: e lo comprenderete, per l'ammirazione e per lo stupore che vi causerà. Incomincio con l'esempio del sublime della toga nella persona del Signor Primo Presidente de Lamoignon, per procedere per gradi in un argomento che è troppo nuovo per essere compreso se non con metodo.

Il Sublime della condizione della toga, nella persona del Signor Primo Presidente de Lamoignon

In questo secolo, non si è visto quasi nulla di più grande né di più perfetto nella toga del Signor Primo Presidente de Lamoignon. Coloro che la fortuna ha colmato dei suoi favori a corte, con quanto c'è di più eccezionale e di più onorevole, non sono stati tanto fortunati quanto lui, per la sola opinione che si aveva della sua probità. Era un saggio che aveva racchiuso in sé tutte le virtù cristiane, e un cristiano che aveva riunito tutte le virtù civili: il magistrato più illuminato del reame, per l'estensione quasi immensa della sua competenza, perché sapeva tutto. La natura aveva radunato in lui tante rare qualità da sembrare perfetto non appena cominciò a farsi conoscere, poiché la sua vita era soltanto un esercizio continuo di consumata saggezza, e un modello da proporre a tutte le persone perbene. Si può persino dire di lui ciò che si è detto anticamente di quel romano, il quale aveva fatto e pensato solo cose lodevoli; o di quell'altro che si poteva lodare bene soltanto avendo una perfetta idea della virtù. Bisognava averlo compreso per definirlo bene: perché ne è stata l'immagine più vivida che abbiamo visto ai giorni nostri. Egli aveva unito un sapere così profondo a tanta modestia, un'integrità così rigorosa a tanta dolcezza e bontà, una probità così austera a tanto garbo e cortesia da esserci motivo di dubitare che si siano mai viste in lui queste qualità tutte insieme.

Aveva una mente bella, grande, solida, atta a tutto; un'eloquenza naturale, sostenuta da quel tratto di autorevolezza che i

si ritirò a vita privata nel 1675 nel castello di Chantilly, dove fu circondato da poeti e letterati.

²⁷ Luigi XIV (1638-1715), detto Re Sole.

buoni costumi imprimono sul volto dell'uomo perbene, che lo rendeva arbitro delle decisioni di coloro a cui parlava, e che lo faceva ascoltare con un rispetto paragonabile a quello con cui si ascoltano gli oracoli. Infatti, siccome sapeva conferire alle sue parole tutta la virtù che voleva, si era sempre pronti a disfarsi delle proprie opinioni, non appena proponeva le sue; e non si poteva essere di un parere diverso da quello che sosteneva lui. È vero che aveva il dono della parola in un così alto grado di perfezione da non parlare quasi mai in pubblico senza farsi ammirare. L'opinione che si aveva della sua integrità lo faceva sempre ascoltare favorevolmente dal popolo, e gli apriva la strada per arrivare al cuore di coloro a cui parlava: perché ognuno si fa una sorta di virtù nell'essere dello stesso avviso di un uomo virtuoso.

L'equità, l'onore, il bene pubblico erano talmente i principi della sua morale, che lo si considerava soltanto come una di quelle Intelligenze che il cielo dona agli stati che si compiace di favorire. Le sue vedute erano seguite come lumi infallibili, e i suoi pareri venivano ascoltati come consigli salutari: perché ognuno era persuaso che aprisse bocca soltanto per la gloria dello stato, per l'onore delle leggi, e per la sicurezza pubblica. Ed era legato agli interessi del re, senza rinunciare a quelli del popolo; sostenendo i diritti del principe davanti ai sudditi, e i diritti dei sudditi davanti al principe, con una prudenza che lo faceva tacere, quando non bisognava parlare, e con una fermezza che lo faceva parlare, quando non bisognava tacere. Quante volte si è udita riecheggiare a corte questa voce della libertà tra le adulazioni dei cortigiani, quando si trattava della salute del popolo, di cui portava gli interessi fino ai piedi del trono, in un tempo in cui non si ascoltava nessuno e non si osava parlare? Ma quante volte pure ha soffocato le proprie idee e imposto silenzio al suo zelo in circostanze sfavorevoli, in cui dei consigli tanto salutari quanto i suoi sarebbero stati inopportuni, e la necessità degli affari si opponeva alle sue buone intenzioni? In verità, siccome il proprio interesse gli era meno caro di quello pubblico, talvolta non mancava di esporsi alla contrarietà dei ministri, prendendo il popolo sotto la sua protezione, preferendo diventare vittima della fortuna altrui che artefice della propria. Perciò, in queste occasioni, il suo silenzio non era l'effetto di una timida saggezza, né di un riserbo interessato: a volte taceva soltanto per farsi ascoltare meglio.

Fu anche per un disinteresse tanto eroico che lo si vide lascia-

re dopo di lui il più raro esempio di probità che si sia visto in questi ultimi secoli, morire indebitato in una carica che è sempre stata una fonte di abbondanza per le gratifiche di corte. Ma siccome non aveva trovato nel favore niente che gli sembrasse degno di sé, non lo si è mai visto, tra gli adoratori della fortuna, rincorrere l'onore con bassi intrighi e per vie disonorevoli. Era diventato anche tanto grande, per il disprezzo delle grandezze, che l'alta opinione che si era diffusa su di lui nel pubblico non aveva più permesso a nessuno di dubitare del suo merito né d'immaginare niente al di là della sua virtù. [...]

Mai nessuno è stato più dedito a fare il proprio dovere né più attento a nascondersi: tentando di coprire con un profondo silenzio ciò che più meritava di essere reso pubblico, e studiandosi di avvolgere la propria gloria nella modestia, per conservarla meglio, oscurandola. È vero che non si è forse vista una mente più luminosa che cercasse di brillare meno: perché disingannato com'era dalle opinioni popolari, e non avendo nulla di falso nell'animo, lasciava stimare le cose vane agli spiriti vani; ed era solo per questo motivo e per quel corredo di vanità, di cui la gloria di solito è rivestita, che la disprezzava e giudicava troppo ragionevolmente tutto, per trovare altra consistenza nell'onore che la soddisfazione di aver fatto il proprio dovere, senza trarne altro vantaggio che quello che la testimonianza della sua coscienza gli rendeva.

Non c'era nulla di assai straordinario nella sua vita, perché la modestia, la quale era la più grande delle sue virtù, lo faceva agire molto semplicemente perfino nelle azioni più grandi che compiva: e fu principalmente per questa condotta che, compiendo quasi soltanto azioni comuni, sembrò molto al di sopra del comune in tutto ciò che faceva. Ma per quanto si curasse di nascondere nella sua semplicità e nel silenzio quanto faceva di più grande, si lasciava sfuggire dei tratti della virtù che nascondeva, i quali lo tradivano: non ci si poteva avvicinare a lui senza esserne affascinati, e senza provare in fondo all'animo tutta l'impressione che suscita l'ammirazione [...]. Ecco ciò che chiamo grande e sublime in una professione che di per sé è solo comune: e questo sublime appare quando tutti coloro che lo vedono sono ugualmente colti dallo stupore e dall'ammirazione mentre lo osservano. Infatti, tale fu il destino dell'incomparabile magistrato di cui parlo. [...]

Il Sublime nella professione delle armi e nella spada, nella persona del Signore di Turenne

Non so se la guerra abbia mai formato un uomo più grande del Signore di Turenne, le cui minime azioni avrebbero recato fama ai capitani più insigni, e avrebbero colmato di gloria i più valorosi. Il favore non ha fatto nulla di grande per lui che non fosse già nella sua casata; e la fortuna, che si diverte a sollevare dalla polvere coloro che favorisce, ha preso il Turenne all'apice della grandezza, non potendo aggiungere nulla al suo rango che i suoi natali non vi avessero già disposto. Infatti, lo trovò già così in alto che a stento poté fare, con tutto il potere che ha, qualcosa che fosse capace di renderlo più grande. Era al colmo della gloria non appena venne al mondo; e aggiunse alla nobiltà del suo sangue soltanto quella della virtù e della probità.

Il disprezzo che nutriva per le ricchezze gli aveva talmente tolto l'amore dei beni della fortuna da averne soltanto per la gloria, non considerando nient'altro degno di sé. I capitani più sperimentati e i più agguerriti avrebbero a malapena meritato di essere suoi luogotenenti. Infatti, con le sue riflessioni e con la sua esperienza aveva acquisito una scienza così grande della guerra da ridurla ad arte e a metodo perfino nei pericoli; e quando bisognava accamparsi, non c'era altura nel paese di cui non sapesse impadronirsi, per avvantaggiarsi perfino nelle cose che gli altri capitani non conoscono. Fu per questa competenza tanto universale, che aveva acquisito nelle armi, che sapeva così bene tenere sempre le truppe in assetto, animandole di speranza e sostenendole con la sola gloria del servizio, quando gli mancavano altri motivi. Fu così che sapeva molto meglio degli altri approfittare di un'occasione, mettere in atto la vittoria di un combattimento, decidere con saggia risolutezza in uno scontro il cui successo gli sembrava incerto, non mancare mai di risorse quando era incalzato, ristabilire le sorti quando si credeva tutto perduto, lasciar morire un'impresa con tutta la calma e tutta la pazienza che occorreva per spingerla a buon fine tra le opposizioni che gli si facevano, perché nulla sfuggiva alla sua capacità di penetrazione delle cose necessarie alla propria conoscenza, pensando sempre di non aver fatto niente, quando gli restava qualcosa da fare. Del resto, andava incontro al nemico per attaccarlo e preveniva allo stesso tempo i suoi disegni, intuendo ciò che poteva intraprendere

contro di lui, per la cognizione che aveva di quanto doveva fare.

Infatti, gli uomini straordinari nel mestiere delle armi hanno occhi per penetrare nell'avvenire, e per scoprire i segreti più nascosti delle imprese di guerra, laddove le menti ordinarie non vedono un bel niente. Quante truppe ha sconfitto con la profondità della sola capacità di penetrazione: rendendo dei disegni inutili, intuendoli, e rovesciando dei progetti, scoprendoli, rispondendo di eventi, peraltro così incerti, con la stessa certezza che avrebbe avuto se ne avesse tracciato il piano, e ne fosse stato l'artefice? Del resto, il più delle volte aveva bisogno soltanto della sua prudenza e risolutezza per sottrarsi ai pericoli a cui lo esponeva l'esito della guerra. Le truppe gli servivano poco in simili occasioni; e i successi non dipendevano tanto dalle braccia e dal numero dei soldati quanto dalla sua mente: il che permetteva agli ufficiali di contare molto di più sulla condotta del loro generale che sul resto. Al nemico bastava, per essere sconfitto, che si mostrasse: e nella sua armata non c'era soldato tanto vile e tanto codardo che non pensasse di stare per vincere non appena marciava sotto un condottiero così saggio. [...]

Questo fu il suo ingegno. Aveva una discrezione così grande sull'onore da non poter sopportare che si citassero i suoi servigi, di cui non lo si sentiva mai parlare: sempre disposto a trascurare il proprio interesse, dopo aver tante volte difeso quello dello Stato. Di solito, alla fine delle sue campagne, compariva a corte senza seguito e senza scorta, sbarazzandosi di tutta la sua grandezza per offrire al suo Signore soltanto la sua modestia: spogliandosi di quell'aria di autorità che gli procurava il rispetto delle truppe, per assumere quella della sottomissione. E dopo aver fatto il generale con l'imperio più assoluto che forse sia mai esistito, veniva a dimostrare ai cortigiani che sapeva ancor meglio obbedire di quanto non sapesse comandare, cercando di distinguersi per la sua semplicità più di quanto non facciano gli altri grandi signori con tutto il fasto e tutto il corredo del loro stato: persuaso egli stesso che non si possa riuscire meglio a corte che decidendo di sottomettersi, per vivervi saggiamente sotto un re così saggio, ai piedi del quale veniva a umiliarsi proprio lui, dopo aver tante volte visto la Germania umiliata davanti a sé. [...]

Ma ciò che si stenterà a credere è che questo grand'uomo, il quale doveva trovare tante attrattive nella guerra per la gloria che vi acquistava ogni giorno, sospirasse soltanto la pace. Cercando persi-

no di nascondere, nell'oscurità di qualche ritiro, tutte quelle meravigliose qualità che lo rendevano ovunque così ammirevole: e non si potrà comprendere come un uomo che faceva tanto onore al suo paese avesse così poca cura di se stesso. E il modo in cui morì²⁸ dimostra fin troppo quanto stimasse poco una cosa di così gran pregio com'era la sua vita, tanto poco avaro di sé quanto lo era del resto; prodigo di tutto, quando si trattava di servire il re, perfino del proprio sangue e della gloria, non cercandone altra che quella di piacergli. Infine, per concludere quest'elogio, si può dire che il Turanne è stato uno degli uomini tra i più virtuosi di questo secolo, che la corte non ha potuto corrompere, e che la guerra non ha potuto guastare.

Il Sublime della vita privata, nel ritiro del Signor Principe a Chantilly

[...] La vita dolce e tranquilla che questo principe conduce nel suo ritiro è un nuovo genere di sublime che forse non ha esempi: e non so se il latte e il villaggio siano mai stati in una così alta considerazione come quella in cui lui li ha posti. Infatti, tutta la Francia corteggia in questo villaggio; e non c'è galantuomo nel reame, purché abbia zelo per l'interesse dello stato, che non benedica questo latte, il quale prolunga una delle vite più illustri ai nostri giorni, contribuendo alla conservazione di una delle persone più importanti del secolo.

È vero che mai generale d'armata ha destato tanto scalpore alla testa di centomila uomini quanto ne desta questo principe nel suo eremitaggio, dove è circondato, sulla riva del canale di Chantilly e sull'erbetta delle sue fontane, da una gloria più grande di quanta ne avessero un tempo i più grandi monarchi del mondo sul trono. La gloria che lo accompagnava una volta, nell'orrore del combattimento e in ciò che la guerra ha di più spaventoso, aveva forse qualcosa di più capace d'impressionare la mente, ma non aveva nulla di così atto ad appagare il cuore. Quella era più eclatante, ma non era né così pura né così tranquilla come questa. Egli si avvaleva allora del suo coraggio per farsi una reputazione, e là si avvale soltanto della sua prudenza per godersi la gloria. La fortuna non mancava di contribuire negli anni di conquista e di prosperità; ma non c'è che la sua sola ragione, sostenuta dalla saggezza, a partecipare all'onore del

²⁸ Fu colpito a morte da una cannonata nella battaglia di Salzbach (luglio 1675).

suo ritiro. L'interesse dello stato e la passione della gloria lo dominavano allora: adesso si domina da sé. E l'estremo colmo della sua gloria è, dopo aver portato il valore al grado più alto a cui sia stato portato da quanti non conoscono altra virtù che quella, di essersi creato un riposo così nobile e così pieno di dignità, che egli considera come il frutto più consistente e più prezioso delle sue vittorie: dimodoché, dopo aver acquistato tutto l'onore che si può acquistare in guerra, ha avuto ancora la fortuna di acquistare con il suo ritiro tutto l'onore che la pace può dispensare. [...]

Questo fu anche ciò che più contribuì a impegnarlo a costruirsi da solo un ritiro degno di sé, e che potesse rispondere a tutta la gloria che aveva appena acquistato nel mondo, rispondendo anche a quella dei suoi natali. La casa più deliziosa del reame, la più perfetta, la meglio concepita in tutti i suoi ornamenti, avrebbe uguagliato a stento la minima parte del suo merito. Bisognava che ne tracciasse lui stesso la pianta, che ne concepisse il progetto, e che ne fosse l'artefice. Questa casa non sarebbe stata affatto degna di lui, se quanto occorreva per ornarla e per abbellirla non fosse passato per la sua mente, e se non ne fosse stato proprio lui l'organizzatore. È anche per questo che, nell'economia di quell'ammirevole solitudine, perfino nei ruscelli, nei boschetti, nei bersò, nelle fontane, nei canali e in quei grandi stagni, si vedono alcuni tratti della grandezza del suo genio: tutto vi respira l'elevatezza del suo animo, e la finezza del suo ingegno, per certe tracce, che sembra aver impresso ovunque, di quella dolcezza e di quel fascino dell'età dell'oro che ormai si trovano solo nelle favole. Le idee che ha avuto per adornare il suo eremitaggio sono proporzionalmente tanto sublimi quanto le grandi azioni che ha compiuto nelle sue campagne, per la propria gloria e per quella dello stato. Tutto, infine, risponde alla nobiltà del suo genio fin nei minimi particolari: la grandezza del suo carattere si scorge ovunque; e non c'è quasi niente che non rappresenti l'ingegno di chi ne è il proprietario. Infatti, tutto sommato, questa casa è una sorta di miracolo: e c'è voluto un così grande artefice come questo principe per trarre tante bellezze da un'antica casupola della casa di Montmorency, e per fare quanto c'è di più perfetto nel reame di un vecchio castello che non aveva niente di bello né di regolare²⁹. [...]

²⁹ Il castello di Chantilly, appartenente all'illustre casato dei Montmorency

È là anche, da quando i confini della sua casa sono diventati i confini di ogni desiderio, che senza fare il filosofo sembra provare soltanto indifferenza per tutto ciò che non è degno di sé; attento a dare il proprio assenso solo a ciò che lo merita: e siccome non era nato che per le scienze, è là che si dedica a esaminare e a leggere, in un tempo che si ritaglia soltanto per lo spirito, tutto ciò che sembra bello nelle lettere, giudicando tutto con quel discernimento e quel gusto raffinato che ha per le belle cose; valutando da solo tutto ciò che ne è degno con un'integrità di giudizio che gli fa intuire per primo quanto c'è di buono nelle belle opere, di cui poteva essere capace lui stesso, e acquistare tutta la gloria che può derivare dalle lettere, se i suoi natali non l'avessero destinato a una gloria più grande di quella di parlare e di scrivere bene. E si sarebbe potuto dire di lui ciò che si è detto anticamente del nipote d'Augusto il Grande, Germanico³⁰, che sarebbe stato il più dotto e il più bello spirito del suo secolo, se non fosse nato dal sangue degli imperatori e se i suoi natali non lo avesse destinato a occuparsi del governo dell'impero, e a diventare un giorno il padrone del mondo. È anche il genio che ha per le scienze ad attirargli principalmente coloro che hanno più merito, e tutti i galantuomini che hanno più acume, per riconoscere quanta stima si deve avere di lui e per desiderare di prendere parte a una compagnia così onorevole e così piacevole come la sua: perché nel suo ritiro ha ancora questo vantaggio, che sono principalmente le persone intelligenti e quelle argute a fargli da corte.

Le altre corti sono un miscuglio di ogni sorta di gente: quella di Chantilly ha questo vantaggio, oltre a tanti altri, di essere frequentata soltanto da persone argute e da quanti hanno abbastanza buon gusto per divertirsi ad ascoltarlo, e a udire questo principe raccontare i vari eventi della sua vita, e mille altre curiosità che è solito dire tanto piacevolmente sugli argomenti di cui parla. Anche questo è ciò che chiamo il modello più perfetto di un glorioso riposo, e di quella grandezza che si può trovare con tanta dignità nella

dal 1484, passò ai Condé nel 1643, in seguito al matrimonio di Charlotte de Montmorency ed Enrico II di Borbone-Condé.

³⁰ Giulio Cesare Germanico (15 a.C.-19 d.C.) ha lasciato, a testimonianza della sua cultura e delle sue attitudini letterarie, i *Phaenomena* (o *Aratea*), un poema didascalico in due libri, libera versione dell'omonima opera greca di Arato di Soli (morto circa nel 240 a.C.).

vita privata e ritirata. Che si vanti dunque finché si vorrà quel colmo di gloria, il quale è il frutto più consistente che possa produrre tutto il valore delle armi, e quanto c'è di più grande e di più sublime nella virtù dei guerrieri più consumati: per me, io trovo nel sublime della gloria del riposo della vita dolce e tranquilla di Chantilly una grandezza d'animo e una nobiltà d'ingegno che, nella mente di tutti i savvi, sarà considerata molto più degna del principe di tutto ciò che egli ha fatto di grande in guerra. [...]

Il Sublime della vita in pubblico e sul trono, nella persona del Re

Il sublime è posto bene soltanto sul trono: esso innalza tutti gli altri stati, ma è innalzato da questo. È là che regna da sovrano, dando leggi al mondo; è da là che parla con quel tono autorevole che impone silenzio a tutta la terra; ed è da questo sommo grado d'onore che diventa uno spettacolo per quanti hanno abbastanza acume e abbastanza ingegno da farne il motivo della propria ammirazione: soprattutto quando vi è posto secondo tutta la grandezza e tutta la sublimità del suo merito, così come vi è oggi, dove regna tanto assolutamente, regnando nel cuore del re. [...]

È un principe tanto elevato al di sopra degli altri uomini dalla grandezza del suo genio e da quella della sua virtù quanto dallo scettro e dalla corona: perché si può dire che è meno grande per essere nato arbitro di tanti popoli che per essere diventato arbitro di se stesso; e che, per quanto sia assoluto ovunque, non c'è luogo nello stato in cui lo sia più che nel suo cuore. Sembra persino che il cielo, che si è compiaciuto di farne un monarca perfetto, abbia posto nei suoi occhi, sulla sua fronte, sul suo volto, e in tutta la sua persona, un'aria di sovranità che lo rende più maestoso di tutte le grandi manifestazioni esteriori della regalità: perché non c'è niente nel suo aspetto esteriore che non incuta tanto rispetto quanto tutto ciò che di più maestoso vi è nella grandezza. Egli non ha bisogno di salire sul trono, di mettersi sotto il baldacchino, di rivestirsi della porpora, e di essere circondato dalla guardia per fare il sovrano: tutto è sovrano in lui, perfino i suoi sguardi e la sua andatura. Anzi, ha qualcosa nel cuore e nella mente così tanto al di sopra della corona che sembra essere fatto soltanto per essere il padrone ovunque: nato saggio nel luogo del suo reame in cui la saggezza non sarebbe forse nemmeno conosciuta, senza l'esempio che ne dà a corte; perché dopo aver sottomesso ogni cosa alle sue leggi, si sottomette egli

stesso a quelle della ragione, unicamente legato a essa, seguendo le sue regole mentre segue soltanto la propria volontà e le proprie inclinazioni.

La buona sorte ha sempre contribuito meno al successo dei suoi affari e al governo dello stato che la forza del suo genio unita alla saggezza della sua condotta. Non si è mai vista tanta moderazione insieme a tanto potere, né tanta grandezza insieme a tanta circospezione; e non so se un tempo sia esistita sul trono e sotto il baldacchino tanta dolcezza e tanta onestà. È il più potente tra tutti i principi a non aver mai detto nulla per offendere nessuno, e il più indipendente tra tutti gli uomini a saper meglio trattare con tutti: civile e onesto meno per dovere che per buona indole e per inclinazione; mantenendo le misure con tutti e non mantenendole davanti a nessuno; curioso ed educato senza alcuna ostentazione di delicatezza; colui che, per il buon gusto che ha per natura per tutto ciò che lo merita, fa da solo tutta la raffinatezza che ha cominciato a instaurarsi e a regnare nel suo secolo.

Il piacere che prova ad ascoltare le buone cose e il garbo che ha nel dirne dimostrano in ugual misura la giustezza del suo cuore e quella della sua mente. Egli ha un discernimento tanto squisito per il vero merito da non sfuggire mai alla sua capacità di penetrazione, e conoscere il fondo dell'animo dei suoi cortigiani ancor meglio dei loro volti. Conosce le loro qualità, buone e cattive, che essi stessi ignorano: e non è meno tremendo con i suoi nemici, per il terrore del suo nome, di quanto lo sia con coloro che sono intorno a lui, per il giudizio segreto che ne dà. Sempre troppo illuminato per farsi mai cogliere alla sprovvista; e disingannato com'è dalla falsità degli adulatori, da cui tutti i grandi si lasciano allettare, sa meglio di chiunque altro aprire gli occhi sui difetti dei cortigiani e turarsi le orecchie sulle loro lusinghe, per stare sempre in guardia tra tanti pericoli, e per non fare passi falsi tra tanti ostacoli, a cui scampa soltanto con molta circospezione. Infatti, non lo si vede commettere errori nell'occasione continua che ha di farne: perché, per quanto sia ragionevole, sa solo diffidare della propria ragione, non conoscendo altra politica che la rettitudine del suo cuore; non avendo sovente che la propria saggezza come unica consigliera; e per quanto sia potente, confidando meno nel suo potere che nella propria virtù. [...]

Ecco, Signore, quanto mi ero proposto di dirvi di quel sublime

su cui m'interrogate, il quale si può attribuire a tutto, come potete vedere: ovvero, a tutte le varie condizioni della vita in cui si trova del grande e del meraviglioso; come ho fatto nell'esempio di quelle quattro diverse persone che mi ero accinto a lodare come le più perfette, ciascuna nel suo stato, di questo secolo [...]. Concludo con due riflessioni, che vi prego di fare, allo scopo di condividere ancora di più il mio pensiero, per una perfetta comprensione di questo trattato. La prima, che oltre al sublime chiaro ed evidente, il quale si manifesta con espressioni abbastanza grandi da sorprendere la mente, esiste un sublime nascosto, il quale si rivela spontaneamente al cuore, indipendentemente dalle parole, quando dice più di quanto i termini e le espressioni non significhino; simile alle opere di quel pittore, che davano a intendere più di quanto non esprimessero. La seconda riflessione, che per trovare quel sublime che pongo in ogni condizione, bisogna cercarlo nell'accostamento di tutte le qualità che concorrono a formarlo: perché, separandole, non lo si troverebbe. Il meraviglioso del sublime della toga o della spada, per esempio, può incontrarsi soltanto in quelle molteplici qualità, spesso opposte, che ho sviluppato nel carattere del fu Signor Primo Presidente de Lamoignon o del Signore di Turenne. Cercatelo là, Signore, e vi troverete fonti di mille bellezze che sono del resto sconosciute, trovandovi degli spiragli per scoprire quel sublime nascosto in argomenti diversi da quelli che ho toccato. Si potrebbe anche mostrarvi quel meraviglioso che è il colmo della perfezione nelle funzioni del vostro stato, e nell'Intendenza in cui mettete in pratica quanto c'è di sublime nel vostro cuore e nella vostra mente, di cui voi stesso forse non vi rendete conto, e che la modestia vi impedisce di vedere. Ma distinguerete molto chiaramente il sublime che propongo nella persona del re. Infatti, avete avuto la fortuna di contribuire, nel regno più ricco di miracoli che sia mai esistito, all'evento più miracoloso che si sia visto, ovvero la conversione di quasi quattrocentomila anime, che per un movimento tanto repentino si è fatta in così poco tempo, nelle vostre due Intendenze³¹: senza parlare del resto del reame, trascinato dallo stesso influsso di quella stella benefica del re da cui si origina la felicità del suo secolo

³¹ Allusione al sistema di persecuzione contro i protestanti (*dragonnade*), attuato in nome di Luigi XIV, che valse all'intendente Nicolas de Lamoignon l'appellativo di «re e tiranno di Linguadoca».

e la gloria del suo regno ³².

3.4. SILVAIN. UNA VOCE CONTROCORRENTE *

[...] Dopo che Boileau ebbe indicato la strada, ognuno cominciò a pensare con la sua testa e a trovare poco soddisfacente la formulazione longiniana di sublime. Boileau stesso ebbe modo di assistere all'inizio di questo progressivo allontanamento da Longino attraverso il trattato che il giovane Silvain gli inviò nel 1708. La storia della indifferenza di Boileau, dello scoraggiamento di Silvain e infine della pubblicazione del trattato nel 1732 è già stata raccontata da altri ³³ e non è il caso di ripeterla qui. [...]

Il *Traité du Sublime* di Silvain [autore poco conosciuto] non sembra aver goduto di alcun successo. Ebbe solo qualche recensione negativa in Francia e in seguito venne citato solo sporadicamente dai critici di quel paese. Nella voce «Sublime» che il Cavaliere de Jaucourt stese per l'*Encyclopédie*, ad esempio, vengono sì riportati alcuni passi di Silvain, ma la definizione di sublime proposta da Jaucourt deriva pari pari dai *Principes de la Littérature* (1747-48) dell'abate Batteux con l'aggiunta di frasi e idee di Boileau ³⁴: non vi è traccia di un'influenza del *Traité*, che sembra essere rimasto assolutamente ignoto ai contemporanei, benché verso la fine del secolo Sulzer, con meticolosità tipicamente tedesca, lo facesse riemergere dall'oscurità. Nessun critico o teorico inglese di estetica menziona Silvain, ed egli quindi non ha vera rilevanza per la nostra ricerca. Ci può servire, tuttavia, per indicare il passo avanti compiuto in Francia, nella prima metà del diciottesimo secolo, in direzione di una concezione estetica del sublime. [...]

L'importanza dello sfortunato *Traité* di Silvain consiste nel suo intento antilonginiano e antiretorico e nei pochi concetti semiestetici che un'analisi accurata vi può reperire; esso quindi va considerato più come un indicatore di tendenza che come un documento dotato di qualche influenza. Affermare, come fa Michiels, che Silvain avrebbe anticipato il sublime kantiano ³⁵, significa solo lasciarsi andare a un entusiasmo pericoloso. La verità è che, come molte altre teorie settecentesche del sublime, anche quella di Silvain somiglia in qualche modo alla teoria kantiana, ma ciò è dovuto al fatto che Kant, a dispetto del suo difficile linguaggio tecnico, scriveva nel solco della tradizione settecentesca e quindi condivideva con altri autori tutta una serie di fonti (alcune

³² Scelta di passi tratti da Rapin 1686, pp. 1-23, 31-37, 44-45, 49-54, 56-59, 62-73, 90-94. Tr. it. e note di F. Orabona

* Questo brano è tratto da Monk 1991, pp. 48 sgg.

³³ Cfr. Michiels 1852, pp. 447-465; Boullier 1928, pp. 242-257.

³⁴ Cfr. l'articolo «Sublime» nell'*Encyclopédie* e in Batteux 1774⁵, vol. III, p. 219.

³⁵ Michiels 1852, p. 450.

delle quali gli erano magari ignote). In questo caso, la fonte è Longino. Molto più equa sembra invece la valutazione di Boullier, che, pur ammettendo la grande differenza che separa il metodo oggettivistico di Silvain dal soggettivismo di Kant [...], riconosce che il valore del *Traité* consiste nel suo essersi avvicinato, più di qualunque altra opera francese del diciottesimo secolo, a una vera e propria teoria del sublime³⁶.

Silvain non è per nulla contento della trattazione longiniana del sublime, e la sua lunga condanna del *Peri Hypsous* è anche, di fatto, una condanna della *Préface* e delle *Réflexions* di Boileau – cosa che, probabilmente, non garbò al vecchio tiranno che aveva costruito la fama di Longino. In ogni caso, il *Traité* si apre e si chiude con un attacco a Longino, le cui idee, secondo Silvain, sono vaghe e confondono il sublime col suo opposto, cioè con l'ordinaria grandiosità del discorso, col patetico e con la retorica. Che la retorica non sia l'estetica, Silvain lo vede chiaramente, ma gli manca il nome da dare alla seconda³⁷.

Insoddisfatto del *Peri Hypsous* ma al tempo stesso convinto della grande importanza del sublime, Silvain si accinge a riconsiderare l'intero problema. E qui è divertente osservare come, benché tenti di sottrarsi a Longino, in realtà non riesca ad allontanarsene e come il suo sia solo il primo di una lunga serie di esempi che mostrano come i teorici settecenteschi costruissero i loro sistemi su questa o quella singola idea estrapolata da Longino. [...]

Il trattato di Silvain non fa che estendere, generalizzandola, l'idea longiniana che nella grandiosità del discorso si riflette la grandezza dell'anima. Una concezione idealistica della grandezza dell'uomo percorre tutto il libro, ed è questo idealismo lo scoglio su cui naufraga la barca di Silvain, che, per evitare la Scilla della retorica, finisce a schiantarsi sulla Cariddi della morale – e ciò rende irrilevanti centinaia e centinaia di pagine del *Traité*. Il pericolo si affaccia già all'inizio, là dove si afferma che nessuna parte della retorica è così chiaramente legata alla morale come lo è, invece, il sublime [...]. L'innato amore dell'uomo per la grandezza degli oggetti esterni testimonianza della sua stessa grandezza ed è la prova che nel mondo esterno egli cerca la grandezza latente nella sua anima. Nell'esperienza del sublime l'anima si forma una nobile opinione di sé, non – come sostiene Longino – perché essa immagina di aver prodotto l'oggetto contemplato, ma perché diventa consapevole della sua propria nobiltà e grandezza. Silvain dichiara perciò di scrivere il *Traité* con l'intento di indurre gli uomini a coltivare il gusto per tutto ciò che innalza l'anima, in quanto tale esperienza ricorderà sempre di nuovo all'uomo che, «dopo Dio, lui stesso è l'unico oggetto degno di considerazione»³⁸.

È in base ad affermazioni di questo genere che Michiels cerca di attribuire a Silvain la scoperta del sublime kantiano³⁹, ma si tratta di una pretesa

³⁶ Boullier 1928, p. 252.

³⁷ Cfr. Silvain 1971, pp. 2-5 e pp. 380-431.

³⁸ *Ibid.*, pp. 6-8 e p. 23.

³⁹ Michiels 1852, p. 450 e pp. 457 sgg.

esorbitante. La teoria secondo cui vi sarebbe una corrispondenza fra la grandezza dell'anima e la grandezza delle idee che essa può concepire risale almeno a Platone, si trova formulata esplicitamente nel *Peri Hypsous* e ricorre di frequente nei saggi sul sublime pubblicati in Inghilterra a partire dall'inizio del secolo, novant'anni prima della *Critica del giudizio*. Invece pretendere tanto da un oscuro trattato francese, è più giusto dire che Kant aderisce naturalmente a una tradizione di pensiero. L'affermazione di Silvain che il sublime ha la sua principale fonte nel cuore dell'uomo si avvicina sì alle idee di Kant, ma la trattazione di Silvain, che fa proprio quasi alla lettera il metodo retorico di Longino, non è ancora il metodo soggettivistico di Kant. La sublimità è vista come una qualità che risiede nell'oggetto, mentre Kant si sforza di dimostrare che nessun oggetto può essere in sé sublime. Il che non toglie che l'idea di Silvain sia importante e che egli compia un passo avanti verso la creazione di un'estetica. Ma la sua tendenza moralistica gli impedisce di concentrarsi sull'aspetto psicologico del problema, come presto invece avrebbero cominciato a fare gli inglesi.

Silvain si lamentava del fatto che il *Peri Hypsous* fosse quasi solo un trattato di retorica: con uguale ragione un lettore moderno può sostenere che il *Traité* è solo un miscuglio di etica e di retorica. Gran parte di esso è infatti dedicata a esaltare l'uomo dimostrando che il sublime è l'immagine della massima virtù, e molto spazio viene accordato a una cavillosa distinzione fra sublime e stile sublime. Le altre arti non sono menzionate e la sublimità della natura è appena sfiorata. Ciò nonostante, il trattato rimane importante perché segna il primo passo compiuto in Francia in una direzione opposta a quella di Longino e di Boileau, e perché contiene una vaga intuizione delle implicazioni estetiche di alcune idee longiniane ⁴⁰.

La definizione di sublime proposta da Silvain è chiara e minuziosa, anche se mostra quanto poco egli si fosse sottratto al punto di vista retorico. Partito dalla solita «fraseologia straordinaria», Silvain tenta di spiegare su basi diverse da quelle retoriche l'origine della vividezza espressiva e i suoi effetti sull'ascoltatore. Immagini nobili sono il segno di nobili sentimenti, di sentimenti che elevano l'anima al di sopra della sua consueta idea di grandezza e le ispirano ammirazione, estasiandola e dandole un'alta idea di sé ⁴¹ [...]. Silvain, in altre parole, distingue il linguaggio dell'arte, vitale e creativo, da quello meno espressivo della prosa ordinaria. Il primo esige che chi parla sia egli stesso commosso prima ancora di commuovere gli altri – obbligo, questo, che non vale nella retorica. Il punto su cui Silvain non si stanca di insistere è che il linguaggio dell'arte trasmette l'idea dell'oggetto e le emozioni che tale oggetto suscita più chiaramente di quanto riesca a fare qualsiasi altro tipo di linguaggio, e in tal modo esso realizza lo scopo del sublime, che non è semplicemente quel-

⁴⁰ V. Boullier dice: «A eccezione di Silvain, il Settecento francese non esaminò né capi la questione del sublime» (p. 252).

⁴¹ Silvain 1971, p. 14.

lo di agitare le passioni, di insegnare o di convincere, bensì è quello di «elevare l'anima» intensificando, si potrebbe quasi dire, l'esperienza stessa ⁴².

L'emozione che eleva l'anima e che è il prodotto naturale, inevitabile degli oggetti dotati di grandezza straordinaria, è l'ammirazione. Effetto caratteristico del sublime, essa è sempre accompagnata da gioia e piacere, e ciò la distingue dallo stupore, che è accompagnato invece da emozioni deprimenti quali paura e tristezza e non è, perciò, sublime. L'ammirazione dà all'anima una nobile opinione di sé, rivelandole la sua affinità con i più grandi oggetti e le più grandi idee che il mondo può offrire. Ne consegue una duplice suddivisione del sublime: il sublime delle immagini, basato sui grandi oggetti, e il sublime dei sentimenti, basato sui più nobili affetti del cuore umano ⁴³.

Come in *Genesis* 1, 3, le immagini sublimi non sono altro che descrizioni di un grande potere. (Ma è deludente vedere come a Silvain non interessi analizzare l'effetto prodotto sulle emozioni dagli oggetti naturali: tutti i suoi esempi provengono infatti dalla letteratura o da aneddoti storici). Quelle immagini, egli sembra considerarle come una sorta di stenografia artistica per esprimere le emozioni causate dalla sublimità. In quanto tali, esse hanno una doppia valenza: da un lato sono la cristallizzazione delle emozioni provate dall'artista (dall'oratore, dice sempre Silvain), dall'altro sono lo stimolo che attiva emozioni analoghe nel lettore. Così l'«uditorio» vede l'immagine soltanto nell'impressione che l'oggetto ha fatto sull'oratore, e questi, esperita vividamente la grandezza dell'oggetto, imprime la sua «fraseologia straordinaria» sia sull'immagine di tale grandezza sia sull'immagine dell'emozione che ha provato ⁴⁴. Con il che, siamo alle soglie del problema della comunicazione estetica.

Secondo Silvain, il sublime dei sentimenti è l'espressione suprema della grandezza umana ed è, quindi, più nobile del sublime delle immagini. Tale grandezza, che consiste nell'elevarsi magnanimamente al di sopra della paura della morte e di tutte le passioni, innalza l'anima e si esprime allo stesso modo del sublime delle immagini. Il suo effetto è l'ammirazione; il suo oggetto, l'uomo; la sua causa, l'entusiasmo che Silvain giustifica in modo analogo a quello di Shaftesbury in *The Moralists* ⁴⁵.

Possiamo sorvolare sulla maggior parte del secondo libro del *Traité*, in cui Silvain distingue il sublime dalla semplice grandezza, dalla perfezione del discorso e dalla forza dimostrativa di quei ragionamenti che puntano alla persuasione. Dopo quanto ha detto sul sublime dei sentimenti, non stupisce che egli definisca il sublime e il patetico qualità differenti, anzi spesso opposte. Il patetico è una comunicazione di passioni, e Silvain ha una diffidenza puritana nei confronti di queste nemiche della ragione. Il cristianesimo e la ragione le condannano, abbandonarsi a esse non è virtuoso, e come possono esistere

⁴² *Ibid.*, pp. 18 sgg.

⁴³ *Ibid.*, pp. 22-25 e p. 32.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 27-76.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 77-208.

nobiltà e grandezza senza virtù, o sublime senza nobiltà e grandezza? L'uomo è grande solo nella misura in cui si eleva al di sopra di quelle passioni che lo degradano al livello delle bestie. Il patetico contrasta con la concezione che Silvain ha del sublime, ed egli relega quindi sdegnosamente le passioni a un ordine artistico inferiore, riservando al sublime la purezza serena di una più alta sfera dell'esistenza ⁴⁶.

Da ultimo, Silvain insiste sulla distinzione fra sublime e stile sublime. Non sempre una fraseologia sublime crea il sublime; al contrario, essa si avvicina piuttosto alla falsa eloquenza. Eloquenti, lo si può essere anche su temi frivoli, incapaci di elevare l'anima. Se tutto ciò che è sublime è eloquente, poiché consiste in grandi idee espresse in un linguaggio smagliante, non tutto ciò che è eloquente è sublime ⁴⁷.

Arrivati a questo punto, potremmo dire che non siamo arrivati da nessuna parte. Tuttavia, sarebbe ingiusto condannare in blocco il *Traité*. Ciò che questo libro verboso ci consente di vedere non è solo l'impulso dato da Boileau allo studio del sublime, ma come tale studio sia andato nel senso di liberare quel concetto da alcune delle pastoie che lo intralciavano finché rimaneva legato alla retorica. Silvain mosse solo il primo passo lungo una strada che gli inglesi avrebbero percorso fino in fondo. Del bello Silvain non parla, e sarebbe toccato agli inglesi il compito di distinguerlo dal sublime, così come a loro sarebbe toccato di riconciliare il sublime col patetico. Della natura soggettiva dell'esperienza estetica Silvain è sì vagamente consapevole, ma ciò che gli interessa, almeno fino a un certo punto, è il sublime in quanto evocazione ed espressione di emozioni che rappresentano la grandezza dell'anima umana. Meno austeri e puritani di lui, più interessati alla psicologia che al punto di vista morale, nella seconda metà del secolo gli inglesi avrebbero sviluppato l'analisi dell'aspetto emozionale dell'intera questione.

Definizione del Sublime e le sue varie specie

Condividerei abbastanza il parere di Cecilio ⁴⁸. Lo biasimano per essersi dedicato unicamente a far conoscere il sublime, come se, dicono, fosse una questione poco nota e non si sapesse naturalmente che cos'è. Si pensa che il sublime sia come i principi primi e quelle cose evidenti di per sé, che si intuiscono e non è necessario spiegare. Ma se fosse così, tutte le persone ragionevoli avrebbero un'idea precisa ed esatta del sublime. Eppure, i dubbi di La Bruyère ⁴⁹, e di

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 257-350.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 355-379.

⁴⁸ Cecilio di Calatte (sec. I a.C.), retore siciliano sostenitore dell'atticismo, ovvero di uno stile controllato e fondato su fattori razionali, è autore del trattato *Sul Sublime*, discusso e confutato da Longino (sec. I d.C.) nell'opera omonima.

⁴⁹ Jean de La Bruyère (1645-1696), moralista francese, è autore de *I caratteri* (1688). In quest'opera, seguendo il modello dei *Caratteri morali* di Teofrasto (circa

parecchi altri che non hanno potuto definirlo, dimostrano chiaramente che è una cosa molto oscura e poco conosciuta. Dire, come fa Longino, che è ciò che rapisce, trasporta, trascina significa fare un elogio, ma tutto ciò non lo caratterizza affatto e non serve a distinguerlo dagli altri generi di discorso che hanno queste qualità in comune con il sublime; infatti, anche un ragionamento vivo e incalzante, un racconto animato e una passione ben modulata trasportano e trascinano.

È dunque assolutamente necessario far conoscere la natura e le qualità peculiari del sublime; ed è, secondo me, quanto si deve fare in materia. Infatti, dire che nei trattati l'essenziale è insegnare i mezzi per riuscire nell'argomento trattato, riguarda soltanto le cose che si possono acquisire con l'arte e con lo studio. Ma a proposito di quelle che devono tutto alla natura, e che ne dipendono esclusivamente, tutto sta nel farle capire bene. Il sublime è di questo tipo, come lo proverò in seguito; e perciò impiegherò tutto il presente trattato a farlo conoscere bene. Ecco dunque quale ne è, se non erro, la vera natura e l'idea esatta.

Il sublime è un discorso di una forma straordinaria, che con le immagini più nobili e con i sentimenti più grandi, di cui fa sentire tutta la nobiltà con questa stessa forma d'espressione, eleva l'animo al di sopra delle sue idee ordinarie di grandezza e, portandolo improvvisamente con ammirazione a quanto c'è di più elevato in natura, lo rapisce e gli conferisce un alto concetto di se stesso.

Dico che è un discorso, per distinguere questo sublime da quello dei costumi, che è tutto quanto nelle virtù, nelle azioni eroiche e nei più nobili moti del cuore considerati in se stessi. È vero che queste virtù e queste azioni sovente si trovano descritte in alcune storie e in altri scritti: ma allora è un semplice racconto, e non il discorso toccante che si considera; sono le virtù e le azioni stesse. Ciò è così vero che, per quanto siano raccontate in modo diverso, purché con fedeltà e nettezza, il sublime dei costumi sussiste, mentre il sublime nel discorso dipende indivisibilmente dal discorso stesso; dimodoché, se voi lo cambiate e gli date una forma diversa da quella che è propria del sublime, il sublime si perde, benché le cose si vedano ancora nella nuova espressione. Non che il sublime

370-287 a.C.), offre una galleria di ritratti dei tipi psicologici e sociali del suo tempo, privilegiando la forma della massima.

sia solo nelle parole. Come potrebbe esserlo? Essendo le parole solo l'immagine dei pensieri e dei sentimenti, la vera elevatezza del discorso potrebbe derivare unicamente da quella delle cose che vi sono espresse? Ma il sublime è tutto in una volta e nelle cose e nelle parole scelte e tornite in un certo modo.

In secondo luogo, dico che il sublime è un discorso di una forma straordinaria; e con questo intendo una forma viva e animata, ma di una vivacità singolare e propria di questo genere di discorso. Tutti sanno che le riflessioni e i giudizi dell'intelletto possiedono un linguaggio naturale, pacato e del tutto uniforme. Al contrario, i moti del cuore e dell'animo si esprimono in modo vivo e animato, che è l'immagine di questi moti. Così i profeti, gli oracoli e i poeti parlano il più delle volte con un'aria molto vivace e conferiscono, di solito, vita e ardore a quanto dicono perché sono animati e agitati. Anche le figure hanno una forma viva, perché non sono altro che l'espressione di certi moti dell'animo. Lo stesso dicasi del sublime; la forma è viva e animata: ma, ancora una volta, di una vivacità che gli è propria. Ora, per dimostrare che questa forma straordinaria è essenziale al sublime, domanderò perché questa frase: Dio disse: *Si faccia la luce, e la luce fu fatta*⁵⁰, è sublime; e perché la seguente: *Il supremo arbitro della natura, con una sola parola ha formato la luce*, non è sublime, sebbene in fondo dicano entrambe la stessa cosa? È perché quest'ultima contiene soltanto un racconto puro e semplice, del tutto uniforme e senza movimento. Invece Mosè ha una forma viva, animata, straordinaria; non racconta, describe la cosa agli occhi e ne fa un'immagine così viva che vi si vede a un tratto e l'azione divina e la velocità dell'azione, così rapida come nel momento stesso in cui il Signore parlò. *Si faccia la luce*, la luce è fatta. Ecco ciò che eleva l'animo con ammirazione; ecco ciò che tocca e trascina, mentre non si è toccati affatto dall'altro esempio. [...]

Del resto, quanto si è appena detto mostra sostanzialmente la validità di questa parte della nostra definizione, e cioè che le frasi sublimi fanno sentire tutta la grandezza degli oggetti e dei sentimenti solo con quella forma d'espressione; poiché, quando quella forma straordinaria non si trova nel discorso, non vi si trova più nemmeno il sublime.

Aggiungo che questo sublime deve elevare l'animo, ed è quan-

⁵⁰ *Genesis*: 1, 3.

to m'immagino si discernerà per prima cosa. Poiché ogni discorso è destinato a fare una certa impressione sulla mente, e il sublime, secondo l'idea stessa che questa parola presenta, non è fatto certamente per scuotere le passioni, per istruire né per convincere la ragione, è chiaro che non gli resta altro che elevare l'animo. E, a dire il vero, l'effetto di ogni cosa è proporzionato alla propria natura, e poiché l'effetto naturale di quanto c'è di più grande al mondo è certamente attirare le nostre menti fino a sé e quindi elevarle, ne consegue che il sublime, che presenta vivamente questi grandi oggetti, deve necessariamente e inevitabilmente elevare l'animo.

Eppure a un discorso non basta, per essere sublime, elevare semplicemente i nostri animi. Bisogna, come riporta ancora la nostra definizione, che li elevi al di sopra delle loro idee ordinarie di grandezza. Il termine sublime, che denota quanto c'è di più elevato⁵¹, lo dimostra sensibilmente; e non se ne può trarre prova migliore della natura della mente umana. Infatti, l'uomo è grande e fatto per la grandezza: non solo la ricerca ovunque con sollecitudine ma la scorge naturalmente negli oggetti spirituali e sensibili che gli si presentano [...]. Ma poiché, generalmente, le persone sono mediocri, pigre e distratte da un'infinità di pensieri, di solito vedono negli oggetti più grandi soltanto una grandezza mediocre e proporzionata alla loro perspicacia o attenzione. Questa grandezza comune, a cui la maggior parte degli uomini si ferma, non li rapisce affatto: la vedono senza esserne molto commossi, sia perché vi sono abituati sia per un effetto segreto dell'eccellenza della mente umana, troppo elevata per rimanere molto colpita da una grandezza mediocre. Ma quando in quegli stessi oggetti, in cui avevano scorto solo una grandezza comune, si riesce a mostrarne loro una straordinaria, quando la si presenta loro da un punto di vista vantaggioso e in una forma che la descrive vivamente agli occhi in tutta la sua ampiezza, allora sono rapiti e trasportati; i loro animi si elevano improvvisamente a quel grande oggetto che li colpisce e li attrae con il suo fulgore e con la sua eccellenza. Il sublime, la cui peculiarità è elevare le nostre menti in modo proporzionato alla sua natura, non sarebbe dunque sublime se non le elevasse al di sopra delle loro idee ordinarie di grandezza; da ciò ne consegue ugualmente che solo quanto c'è di più elevato nei più gran-

⁵¹ Sublime è una voce dotta, derivata dal latino *sublime(m)*, composto di *sub-* «sub-» e *limus* «obliquo», e significa propriamente «che sale obliquamente».

di oggetti può essere materia del sublime e che questa parte della nostra definizione è indubbia.

Ma è altrettanto vero quanto aggiungo, che l'animo così elevato si abbandona a quei grandi oggetti con ammirazione. Ciò non ha bisogno di prove. L'ammirazione è l'effetto naturale e inseparabile della vista delle cose straordinariamente grandi e quindi del sublime, che deve esserne la più viva e la più nobile immagine. La sorpresa e lo stupore possono nascere solo dalla novità, anche riguardo agli oggetti mediocri che non si sono mai visti. Ma questi moti sono ben diversi dall'ammirazione che gli oggetti estremamente grandi e il sublime, che li presenta ai nostri occhi in tutta la loro magnificenza, producono necessariamente nelle persone ragionevoli. Anzi, è principalmente soltanto per quest'ammirazione che il sublime assolve la sua più grande funzione, elevare l'animo tanto in alto quanto si è appena descritto, perché anche l'effetto e la natura dell'ammirazione è elevare la mente fino agli oggetti che essa ammira. E ciò conferma quanto si è osservato, che è essenziale al sublime elevare l'animo con trasporto, essendo proprio impossibile che non lo elevi in tal modo, perché vi si trovano entrambe le cose più capaci di produrre quest'effetto; voglio dire, la vista degli oggetti straordinariamente grandi e l'ammirazione che nasce necessariamente da questa vista.

Ma quest'ammirazione e il moto con cui l'animo si abbandona a quei grandi oggetti descritti nel discorso devono necessariamente conferirgli un'alta opinione di se stesso [...]. A conferirgli quest'alta opinione di sé e a riempirlo di quel generoso orgoglio è il fatto che così esso concepisce la nobiltà delle sue idee e dei suoi moti; fino a che punto può elevarsi; qual è quindi la grandezza e l'eccellenza della sua natura, e quanto è capace dei pensieri più grandi e dei sentimenti più eroici. Ma la nostra definizione si giustificherà a sufficienza da sé tra le persone imparziali e non prevenute. Quanto abbiamo detto finora basta certamente per spiegarne tutte le parti; e adesso bisogna mostrarne le varie specie.

Quando parlo di diverse specie di sublime, è per rendermi più chiaro nella mia opera e per mettermi alla portata di tutti. Sono persuaso che il sublime sia unico e non ammetta divisioni. Tuttavia, se si considera la natura dei vari oggetti che gli servono da materia, lo si può dividere in due specie, senza che possano esserne altre. Infatti, il sublime nel discorso è l'espressione di una grandezza straordinaria: ora, questa grandezza può trovarsi soltanto nei sentimenti

del cuore dell'uomo o negli altri oggetti animati o inanimati della natura. Ciò premesso, non possono esistere che due generi di sublime; l'uno che riguarda i sentimenti e l'altro che riguarda le cose. Chiamerò l'una di queste specie *sublime dei sentimenti* e l'altra *sublime delle immagini*, perché, come si vedrà nel capitolo seguente, questo sublime non è altro che un'immagine dei più grandi oggetti. Non che anche i sentimenti non presentino, in un certo senso, immagini nobili, poiché sono sublimi soltanto perché espongono agli occhi l'anima e il cuore dell'uomo nella loro somma elevatezza. Ma siccome il sublime delle immagini descrive soltanto un oggetto senza movimento e l'altro sublime esprime un moto del cuore e un movimento effettivo, è stato necessario distinguere queste due specie per ciò che predomina in ognuna.

Sul Sublime delle Immagini

Tutti i grandi oggetti della natura possono essere il soggetto del sublime delle immagini, e non solo le cose ma addirittura le persone, le loro qualità, virtù e soprattutto le loro grandi azioni. Perciò non c'è nulla di più sublime di questa frase: Dio disse: *Si faccia la luce, e la luce fu fatta*⁵². Questa forma straordinaria mostra così bene tutta la grandezza di quell'azione, la facilità, la prontezza o piuttosto la rapidità con la quale si compie, e descrive tutto ciò così vivamente che sembra di vedere con i propri occhi la luce nascere proprio nel momento in cui il verbo esce dalla bocca di Dio; quest'espressione, dico, è impareggiabile. Se ne vedono di simili solo nella Scrittura; senonché si è voluto mettere su questo piano un verso di Omero che sembra avere qualcosa di simile. È nel punto in cui Teti sta per pregare Giove di vendicare suo figlio Achille, che Agamennone aveva oltraggiato. Giove dice a questa Dea: Lo colmerò di gloria e per sincerarvene farò un cenno col capo, che è il pegno più certo della lealtà delle mie promesse.

*Disse: pel movimento del suo capo immortale,
L'Olimpo tremò*⁵³

In verità, questa frase è molto bella. Ma è ben lontana dall'essere uguale a quella che ho appena riferito. Che paragone tra queste due

⁵² *Genesis*: 1,3.

⁵³ Cfr. Omero 1963, I, 528-530, *passim*.

azioni e i loro effetti? tra l'Olimpo fatto tremare e la produzione di un Essere tanto mirabile quanto la luce? Mosè fa vedere che in Dio parlare e agire, o creare, sono la stessa cosa, il che si addice a un Dio e si addice soltanto a lui; mentre Giove deve agire materialmente per far tremare il cielo. Ora, una tale azione può addirsi all'uomo; non che ne esista alcuno che abbia abbastanza forza da far tremare una volta come quella del cielo, ma non è contraria alla natura dell'uomo, e, senza cambiarla, Dio potrebbe aumentarle le forze abbastanza per sostenere questo grande sforzo. Ma creare, e creare di modo che parlare e agire siano una sola cosa, può addirsi solo a un Dio, perché soltanto la natura divina può comunicare questo potere. [...]

In tutti questi esempi, a produrre il sublime è la vista di queste azioni meravigliose, degli effetti che esse producono e della facilità con cui si compiono, perché tutto ciò eleva l'animo e lo eleva al di sopra delle sue idee ordinarie di grandezza. Tuttavia, c'è un altro passo abbastanza simile a quelli che ho appena riferito, e che però non fa lo stesso effetto su di me. È quanto dice Davide in un Salmo: *Ho visto l'empio nella gloria, e più elevato dei Cedri; sono ripassato, e non c'era più. Non ho trovato neanche il luogo in cui stava*⁵⁴. Vi confesso che questo passo non mi sembra sublime, sebbene ne sia stato colpito così terribilmente come quasi nessuno nella Scrittura mi ha toccato di più. Ho cercato, per qualche tempo, la ragione di questa diversità di sensazione e infine ho trovato che questo punto stupisce e spaventa più di quanto non elevi l'animo. Ora, ogni discorso che non eleva l'animo non è sublime, per quanto stupefacenti e straordinari siano gli oggetti che presenta. Infatti, mi sembra che ci sia molta differenza tra ciò che stupisce e ciò che si fa ammirare. L'ammirazione è sempre accompagnata da gioia e da piacere: al contrario, lo stupore abbatte ed è seguito dal timore e quindi dalla tristezza. Più ciò che stupisce è prodigioso più abbatte, il che mi fa credere possa esistere un meraviglioso che non sia sublime. In verità, quest'immagine dell'empio annientato è viva ed energica. È un pensiero forte, ma non è sublime; lo sarebbe se, nel momento in cui si vede questa singolare distruzione dell'empio, si vedesse anche l'azione di chi ne è l'artefice. Sarebbe inutile dire che qui s'intravede l'azione di Dio. Non ne convengo; e inoltre bisogna vederla sensibilmente,

⁵⁴ *Salmi*. 37, 35-36.

come la si vede nel passo della luce. Allora il fulgore e la meraviglia di quest'azione, distogliendo le menti dalla considerazione di quella spaventosa distruzione, le attirerebbe a sé e le riempirebbe dell'ammirazione che è il proprio del sublime. Sarebbe altrettanto inutile dire che nel passo in questione si ammira David; è andare fuori argomento. L'ammirazione che si ha per l'arte e lo stile di uno scrittore, considerato come tale, palesa e lusinga il gusto e la delicatezza del lettore, ma non eleva affatto l'animo. A fare quest'effetto è l'ammirazione di quanto c'è di più grande nelle cose, nelle persone e nelle loro azioni presentate con vivacità alla mente. E lo si può notare in ciò che Racine fa dire ad Aman sull'imminente rovina degli Ebrei, che aveva deciso di far massacrare tutti in un sol giorno,

ci sono stati degli Ebrei. Ci fu
una razza insolente. Sulla terra
sparsi, ne coprivano la faccia.
Uno attirò la collera di Aman,
e disparvero tutti dalla terra ⁵⁵.

Infatti, sebbene lo spettacolo di tutta una nazione sgozzata sia raccapricciante e orribile, tuttavia la grandezza e la prontezza dell'azione, che è descritta in quei versi e che da sola incatena la mente, rende questo passo molto sublime; e benché quel terribile evento non sia ancora accaduto, il poeta presenta così bene la cosa che per gli spettatori è come se fosse già fatta.

È dunque la vista di queste grandi azioni, compiute con una facilità incredibile e, per così dire, con un'aria da Onnipotente, a produrre il sublime. Infatti, oltre a quanto ho detto, che era la vista di queste azioni straordinarie a produrre il sublime, ho dovuto aggiungere che era anche la vista della grandezza del potere e dell'eccellenza di quanti le compivano. Perciò, ogni discorso che palesa, esprime e descrive qualche qualità e qualche merito straordinario nelle persone, non può mancare di essere sublime. [...]

Sul Sublime dei Sentimenti. In cosa consiste la vera grandezza dell'uomo. Sul disprezzo della morte, e sui sentimenti sublimi che nascono da questo principio
I sentimenti palesano le qualità e la presente disposizione di un cuo-

⁵⁵ Racine 1967, atto II, scena I, p. 711.

re; e poiché il proprio del sublime è esporre quanto c'è di più grande negli oggetti ed elevare con questa vista le menti con ammirazione, ne consegue che i sentimenti sublimi sono quelli che denotano, nell'animo di chi parla, una grandezza straordinaria e la più nobile di cui l'uomo sia capace per natura. Ora, mi sembra che questa grandezza consista nell'essere elevato dalla nobiltà dei propri moti e dalla magnanimità, al di sopra del timore della morte, al di sopra delle passioni e delle virtù comuni. Esaminiamo questi tre punti, che sono le fonti della sublimità dei sentimenti; e cominciamo con il primo.

Non perderò tempo a provare che il disprezzo della morte è una parte essenziale della grandezza dell'uomo, e che le azioni e i moti che denotano questo disprezzo sono veramente eroici e sublimi. Il parere comune di tutti i popoli su questo punto, la gloria di quanti sanno generosamente affrontare la morte, l'orrore che si prova ovunque per i vili, la segreta vergogna che i vili hanno di se stessi, la considerazione così naturale che l'uomo, essendo fatto per l'immortalità, per la virtù e per una gloria eterna, deve preferire questa gloria e questa virtù alla propria vita; i moti interiori delle donne, a cui la debolezza sembra essere naturale, e che tuttavia non possono sopportare un uomo senza cuore; tutto ciò giustifica abbastanza la mia tesi. Perciò, senza soffermarmi oltre a dimostrare questa verità con qualche prova, mi accontenterò di farla capire con alcuni esempi capaci di incoraggiare, di animare persino la viltà. Infatti, si può udire forse senza una certa emozione generosa il discorso di Orazio, il quale, sul punto di andare a combattere per Roma, risponde a quanti si lamentavano perché stavano per essere costretti a piangere la sua morte o la rovina di Roma?

*Come! mi piangereste se morissi pel mio paese*⁵⁶

Slancio tanto più eroico dato che Orazio stava per mettere a repentaglio la propria vita per la più bella causa del mondo. Infatti, è una follia e una brutalità, anzi, un crimine correre incontro alla morte senza un grande e legittimo motivo. Non c'è nulla di più spregevole di quanti si abbandonano a quest'estremo per dispiacere, per passione o per impazienza. Questo non è disprezzare la morte, è odiare

⁵⁶ Corneille 1964, vol. I, atto II, scena I, p. 677.

la vita; e non è possibile che esista né grandezza d'animo né nobiltà in queste azioni o in questi propositi, perché non c'è virtù dove non c'è ragione. Ma quando ci si espone per la religione, per la patria o per la giustizia, e lo si fa conoscendo il valore della vita e preferendole qualcosa di più prezioso, allora il disprezzo della morte è eroico; è uscire generosamente dalla vita, come da un luogo in cui Dio e la ragione non permettono più di restare.

Ne *Il Cid*⁵⁷, Rodrigo vuole morire perché ha offeso la sua fidanzata con una buona azione, e Chimène giura di seguirlo perché lo ama. C'è nulla di più frivolo? Camilla e Sabina, in *Orazio*⁵⁸, non parlano che di uccidersi, perché i loro fratelli e i loro mariti stanno per combattere gli uni contro gli altri per il proprio paese. In verità, questi sono grandi motivi di dispiacere ma non certo motivi per abbandonare la vita. Di primo impulso, si può ben dire di non sentirsi capaci di sopravvivere alla perdita delle persone a noi molto care, ma non bisogna per questo cercare la morte; e c'è molta differenza tra temere una debolezza della natura o perire volontariamente senza motivo. Nello stesso dramma, Orazio non vuole preservare la sua vita contro la volontà del re; nessun rimorso per aver ucciso sua sorella, il che sarebbe più ragionevole, ma vuole mettere la propria gloria al sicuro, non credendo di trovare mai, afferma, un'occasione tanto bella per distinguersi quanto il suo combattimento. Questa è una piccineria. Avrei voluto vedere Orazio pieno di dolore per l'azione che aveva compiuto, non pregare per la propria vita ma nemmeno abbandonarla, e rimettersi alla volontà del Re⁵⁹. [...]

E cosa accadrà dunque, se si getta l'occhio sui primi cristiani? La vera magnanimità è nata tra loro. Con quale coraggio correvano incontro alla morte per il loro Dio e per la loro religione? Sembravano non fare altro uso della vita che sacrificarla; e si vedeva bene che Gesù Cristo era venuto a insegnare agli uomini sia a vivere sia a morire. Quale Romano ha mai uguagliato o superato la fermezza degli Stefano, degli Andrea, dei Paolo, dei Lorenzo, dei Cipriano⁶⁰

⁵⁷ Tragedia a lieto fine di argomento spagnolo (1636), è il capolavoro di Corneille.

⁵⁸ Tragedia in cinque atti (1640) di Corneille.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 710-711.

⁶⁰ Tascio Cecilio Cipriano (200-258 d.C.), vescovo di Cartagine e apologeta, subì le memorabili persecuzioni degli imperatori Decio (250-251 d.C.) e Valeriano (257-260 d.C.). Si narra che il martire, in punto di morte, abbia esclamato *Deo gra-*

e di un'infinità di altri martiri? Di solito, gli altri uomini non avevano da temere nella morte che la morte stessa. Per i cristiani era il meno. Essi sopportavano, pativano lunghi e crudeli tormenti. Una giovane schiava, non avendo voluto acconsentire ai malvagi desideri del padrone, fu accusata di essere cristiana e consegnata ai persecutori che la condannarono a essere gettata in una caldaia di pece bollente. Ella chiese con insistenza che le si lasciassero i vestiti e la immergessero a poco a poco nella caldaia infiammata, affinché, essendo coperto dall'abito ciò che non sarebbe ancora nascosto dalla pece, nessuna parte apparisse completamente nuda agli occhi degli spettatori. Spirò quando fu affondata fino al collo, essendo più martire del pudore e della castità che della fede. Tra i martiri di Lione⁶¹, c'è ne fu uno che, seduto su una poltrona di ferro arroventato, aringava da lì i suoi giudici, rimproverava loro l'inutile crudeltà e annunciava Gesù Cristo con tanta tranquillità come se fosse stato su di un letto di fiori. Durante trecento anni di supplizi, mille tiranni e mille carnefici si sono stancati, ma i cristiani no. Si direbbe che non avessero un corpo. La fermezza dimostrata di fronte alla morte era alimentata da tutte le altre virtù, da una sincera bontà verso i persecutori, dalla modestia in un così grande motivo di gloria, da una dolcezza pacifica e mista a gioia. I più prodi in guerra diventavano i più miti quando bisognava spargere il proprio sangue per Gesù Cristo. Combattevano da leoni, morivano da agnelli. Non erano pochi privati cittadini che si potessero contare; erano milioni di persone, di ogni età, di ogni sesso e di ogni condizione; giovani, donne, vecchi e anche bambini. Non si vedono altrove tanti grandi esempi. Altri hanno potuto avere grandi qualità e grandi capacità, e distinguersi per una vita illustre; ma soltanto i cristiani hanno saputo morire e la morte, che è un incidente naturale per gli altri uomini, era per costoro un esercizio di virtù.

Condizioni necessarie per rendere veramente sublimi i sentimenti di un cuore elevato al di sopra delle proprie passioni

Da quanto ho appena detto, è dunque certo che i sentimenti che denotano un cuore superiore alle proprie passioni sono sublimi. Ma

tias e disposto che fossero donate al suo carnefice venticinque monete d'oro.

⁶¹ Allusione alla persecuzione cristiana avvenuta a Lione nel 177 d.C., durante l'impero di Marco Aurelio (160-180 d.C.).

devo notare che non basta per questo mettersi al di sopra delle proprie passioni con virtù; bisogna farlo con fermezza, con generosità e con un'aria degna di virtù. Se la passione che si domina si mescola troppo, se traspare troppo; se getta lo scompiglio nel cuore di chi la combatte, in modo da gemere sempre per lo sforzo che fa, in questo caso non c'è vera magnanimità né quindi sublime. Le azioni eroiche non si devono compiere vilmente; ed essere virtuosi non è esserlo a malincuore. Voglio che la passione sacrificata faccia soffrire, ma non che abbatta. Voglio che un uomo si mostri pieno di una passione tanto grande, che si veda come altri meno magnanimi di lui non potrebbero dominarla né fare un sacrificio tanto grande, e che tuttavia egli lo faccia con una volontà così totale come se non avesse passione.

Tito respinge Berenice, di cui è perduto innamorado, e la respinge per adempiere alla gloria e al dovere che esigevano così. Non si può compiere un'azione più nobile in sé né più capace di suscitare l'ammirazione; e tuttavia essa non eleva l'animo nel dramma di Racine⁶², il quale fa soltanto commuovere. Da dove deriva ciò? Il fatto è che Tito è di una debolezza straordinaria. È immerso nelle tenerezze dell'amore e sprofondato nella passione. Piange, geme, sospira, è al culmine della disperazione, vuole morire. La magnanimità si trova forse tra le lacrime, le grida, gli accessi di disperazione e i teneri sospiri? L'amore, che regna da un capo all'altro del dramma, ritorna così spesso che si vede solo lui; e quanto c'è di nobile e di vigoroso nella risoluzione di Tito non si scorge affatto. Per me, non so se si è potuto, senza guastare il carattere di questo Principe, fargli compiere con disperazione un'azione che la storia dice soltanto che fece con rimpianto; non so neanche come si è potuto trattare un'azione così eroica e così generosa senza un solo tratto capace di elevare l'animo, e dubito che ciò sia naturale. Quanto so è che quelle lacrime, quegli accessi di disperazione e tutte quelle debolezze offuscano e cancellano tutta la gloria di quest'azione.

Considerate invece Sofonisba in Corneille. Ella ama Massinissa, da cui era riamata, e lo ama fortemente e vivamente, come fanno tutte le anime grandi. Eppure, ella sacrifica più di una volta l'amore alla gloria e alla patria; ma lo fa con una fermezza generosa, e con tutta l'elevatezza di una regina e di un grande coraggio. La passione

⁶² *Berenice*, tragedia in cinque atti (1670).

non si mescola in modo importuno tra i nobili moti di questa principessa e non li indebolisce mai. La magnanimità si comunica bene al suo amore, ma l'amore non altera e non turba affatto la sua magnanimità. Ella fa di più; è padrona della sua passione, non solo quando la sacrifica a Cartagine ma anche nel momento in cui la segue e ne parla con l'amante ⁶³. [...]

È bello vedere una donna più magnanima di due grandi re. È bello vederle conservare la stessa espressione del volto nei vari mutamenti della fortuna. È bello vederla, padrona assoluta di tutti i suoi sentimenti, seguire la virtù e la gloria nonostante l'amore e soddisfare l'amore con la gloria stessa; preferire la patria all'amante, allo sposo, alla passione, all'amore del trono, alla propria vita; e quando tutto l'abbandona, Siface, Massinissa, la fortuna, rimanere impassibile, e dire fieramente sul trionfo a cui i romani la destinavano:

Ch'io, per punir due gran Monarchi vili,
Abbandonar la Sposa lor dovea
A sì grande ignominia; il loro amore
Ben meritava così gran vergogna;
Ma la figlia d'Asdrubale sottrarne
Doveva io pur. La lor viltà mi scioglie
Oggi da entrambi, ed a me sola io resto,
onde morir tutta a Cartagin posso ⁶⁴.

E un tale dramma non è piaciuto nel nostro secolo! Ma tralasciamo queste lamentele. Credo di aver sufficientemente spiegato quando, come e dove i sentimenti che mostrano un cuore al di sopra delle proprie passioni, con la virtù, sono sublimi. [...]

Differenza tra il Sublime e il Patetico; ovvero, dei discorsi atti a esprimere e a suscitare le passioni

Non dubito che quanti non hanno un'idea esatta del sublime si rivoltino a questo punto contro di me. Come! diranno, quei discorsi così toccanti, con i quali un uomo s'impadronisce dei cuori e delle volontà; con i quali volta e rivolta gli altri uomini come gli pare; quei discorsi appassionati che provocano tanto turbamento, agitazione e trasporto a teatro; quella veemenza, quell'ardore, e quel-

⁶³ Cfr. Corneille 1747, vol. I, atto IV, scena V, pp. 166-168.

⁶⁴ *Ibid.*, atto V, scena VII, p. 177.

l'impetuosità di Demostene ⁶⁵, che abbatte tutto come un fulmine; quei moti tanto vivi e tanto ardenti di Cicerone ⁶⁶, che facevano sì che in certi punti delle sue arringhe tutto risuonasse di lacrime e di singhiozzi [...] come, si dirà, tali discorsi non sono sublimi? Se si deve giudicare la natura delle cose dagli effetti, il sublime può produrre maggiori prodigi di questi, che hanno dell'incantevole? E se il meraviglioso è la principale caratteristica del sublime, questo meraviglioso non traspare qui con tanto fulgore quanto in tutte le altre frasi che sono state riferite finora? Infine, nel patetico non si ammira e il discorso e l'effetto che produce e l'oratore stesso, il quale ha raggiunto un grado di perfezione sconosciuto agli altri; quindi, essendo l'ammirazione il proprio del sublime, è indubbio che il patetico possa essere soltanto sublime?

Convengo che, sfortunatamente per noi, i discorsi toccanti e infiammati fanno spesso fare all'uomo cose sorprendenti; ma per quanto singolari siano questi effetti, non ne consegue che siano quelli del sublime né che questi stessi discorsi siano sublimi. So bene che si può far scivolare qualche frase sublime nei discorsi patetici, ma non si tratta di questo. Si tratta unicamente di sapere se un discorso patetico, laddove non ci sia una sola di queste frasi, potrebbe essere sublime soltanto come patetico, come pretendono in parecchi. Io sostengo di no; e per provarlo con più ordine, dirò in primo luogo che con patetico intendo dei discorsi vivi, toccanti e animati che esprimono le passioni di chi parla e che per questo sono atti a ispirarle a quanti lo ascoltano. Infatti, il precetto di Orazio è sicuro: *Se volete che io pianga, bisogna che piangiate voi stessi* ⁶⁷. Si colpiscono gli altri solo quando si appare tanto colpiti da sembrare di pensar meno a suscitare moti nell'uditorio che a esprimere i propri. Le passioni sono contagiose, e nei discorsi infiammati presentano vivamente gli oggetti capaci di commuovere. [...]

Ciò premesso, non vedo come il patetico, considerato soltanto

⁶⁵ Demostene (384-322 a.C.), oratore ateniese del IV sec. a.C., è autore delle celebri *Filippiche*, tre discorsi politici indirizzati contro Filippo II di Macedonia, in difesa della libertà e dell'indipendenza della *polis* greca.

⁶⁶ L'oratoria dell'arpinate Marco Tullio Cicerone (106-43 a.C.) è caratterizzata da un'eloquenza ricca di *pathos*, come attestano soprattutto i discorsi forensi degli esordi, quali la *Pro Quinctio* (81 a.C.) e la *Pro S. Roscio Amerino* (80 a.C.).

⁶⁷ «Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi» (Orazio 1956, *Arte poetica*, vv. 102-103).

come tale, possa essere sublime. Infatti, dopotutto per formare il sublime occorre un grande oggetto o un grande sentimento in una forma straordinaria di espressione. Ora, siccome i moti delle passioni e le passioni stesse non hanno nulla di grande né di nobile, il patetico, che non è altro che l'espressione di questi moti, non può avere nemmeno una grandezza vera e propria; e quindi non può essere sublime. Come! si esclamerà forse, non c'è nulla di grande nelle passioni e nei loro moti? Si può parlare così indistintamente di tutte le passioni? Sissignore, si può e lo si deve anche, se si è ragionevoli e ancora di più se si è cristiani.

Infatti, in primo luogo essere virtuoso non significa certamente abbandonarsi alle passioni nei propri discorsi e parlare nell'impeto della passione. Ora, in buona fede signore ⁶⁸, può esserci nobiltà e grandezza nei moti in cui non c'è virtù?

Non solo non c'è nulla di virtuoso nei moti delle passioni ma la natura, la ragione e l'esperienza c'insegnano che le passioni avviliscono l'uomo, lo infangano e lo degradano. Ecco qual è l'effetto naturale dell'avarizia, dell'ira, dell'invidia, dell'odio, dell'ambizione e dell'amore, quando vi ci si abbandona. Come, l'amore! Sì, l'amore stesso. È un peccato che i più cari e più teneri sentimenti del nostro cuore non siano nobili, o meglio, non siano degni di noi e che una passione che ci affascina così tanto, ci avvilita! Ma, dopotutto, è anche troppo evidente. È vero che questa è stata la passione dei grandi uomini, ma ne è stata anche la debolezza e forse il più grande difetto; e ha macchiato la loro vita. Quanti hanno superato tutti gli altri per la loro virtù e per le loro grandi qualità, come Scipione e Alessandro, hanno evitato le occasioni di abbandonarsi all'amore per non disonorarsi; e quanti hanno avuto più fierezza e accortezza che virtù, hanno temuto di lasciarvisi sorprendere, per paura di non essere più padroni di se stessi e degli altri. [...]

Lo stesso dicasi, a maggior ragione, di tutte le altre passioni. Le proviamo a sufficienza, e Dio volesse che per noi fosse tanto facile vincerle quanto conoscerne i cattivi effetti e la bruttura! Esse fanno perdere la libertà. Turbano, o meglio, soffocano la ragione. Alterano anche esteriormente la dignità dell'uomo; e quei turbamenti, quel disordine, quei movimenti sregolati degli occhi, della bocca, di tutto il volto e di tutta la persona sono segni che la natura

⁶⁸ Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), il dedicatario del trattato.

ci dà per farci conoscere la deformità interiore. Infatti, si nascondono le proprie passioni e sovente se ne arrossisce. Come potrebbe dunque esserci nobiltà, dove c'è vergogna e infamia? E può esserci grandezza, dove non c'è più né ragione né libertà?

Vedete quanto le passioni debbano infangare con i moti e con le azioni che sono loro proprie, poiché le azioni virtuose disonorano per natura, quando non le si compiono per un principio virtuoso, ma soltanto per soddisfare qualche passione. E questo Racine lo sapeva molto bene. Pirro vuole proteggere il figlio di Andromaca, malgrado i Greci lo minacciassero di guerra se non consegnava loro il bambino che volevano uccidere. Che cosa c'è di più bello e di più glorioso che salvare la vita a un principe innocente, disceso da tanti re, figlio di un uomo come Ettore, e salvarlo nonostante il pericolo di una grande guerra? Tuttavia, poiché si vede che è unicamente il suo amore per Andromaca a fargli compiere quest'azione, essa non ha nulla di grande; e questa principessa glielo dice chiaramente:

Un cuore così grande dovrà dunque
mostrare tanta debolezza? Forse
vuoi che un disegno tanto bello, tanto
generoso si scambi per un impeto
di cuore innamorato ⁶⁹?

E costui, per risollevere e nobilitare le passioni, risponde, a coloro che obbiettano, che le passioni fanno compiere grandi cose o azioni lodevoli e allo stesso modo i moti delle passioni, quando hanno un grande oggetto, sono essi stessi grandissimi e sublimi. Infatti, è l'intenzione e il principio a determinare il merito delle azioni; e le migliori in sé, come combattere per la patria o soccorrere gli infelici, non hanno nulla di grande né di lodevole quando sono compiute per un motivo passionale, perché non esistono azioni veramente grandi che quelle virtuose né azioni virtuose che quelle compiute per un principio di virtù.

C'è di più. Le azioni virtuose, anche se compiute con virtù, perdono una parte del loro pregio quando vi si mescola qualche passione. Quanto Cicerone ha fatto di più grande e di più generoso verso Antonio è macchiato dall'odio che provava nei suoi confron-

⁶⁹ Racine, *Andromaca*, in Racine 1967, atto I, scena IV, p. 157.

ti ⁷⁰. È vero che Cicerone agiva principalmente per amore della patria e che la sua avversione per Antonio dava soltanto più slancio e vivacità all'ardore magnanimo che lo faceva agire con tanta saggezza, forza ed elevatezza. Ma tuttavia, questa mescolanza di passione attenua il merito delle sue azioni e guasta la bellezza di questo carattere. Demostene ha, a questo proposito, molto vantaggio su di lui. Egli non provava un'avversione personale contro Filippo di Macedonia. Lo attaccava soltanto come nemico pubblico, con l'unica prospettiva della gloria e della libertà di Atene. [...]

Se è vero e indubitabile che il sublime consiste principalmente nei moti di un cuore effettivamente elevato al di sopra delle proprie passioni, come si può immaginare che il patetico, che consiste nell'esprimere le passioni in sé e nel suscitarle negli altri, come, dico, si può immaginare in queste circostanze che il Patetico possa essere sublime di sua natura?

Del resto, per formare il sublime, come ho dimostrato, occorre un grandissimo oggetto vivamente esposto ai nostri occhi dal discorso. Chi, dunque, oserà sostenere che possa esserci sublimità nel patetico, che ci presenta l'oggetto più basso, più strisciante e più vergognoso del mondo, l'uomo, per natura così grande, indegnamente asservito al gioco delle passioni?

Questo ci porta a un'ultima prova legata alla precedente e che certamente è altrettanto inconfutabile. Infatti, è dell'essenza del sublime elevare il nostro animo al di sopra delle sue idee ordinarie di grandezza. Ora, il patetico fa naturalmente un effetto del tutto opposto, poiché, mostrandoci l'uomo pressoché ridotto dalla passione alla condizione delle bestie, cancella o perlomeno sospende in noi l'idea che abbiamo della grandezza e della dignità della nostra natura.

Ma bisogna tornare a quanto detto all'inizio di questo discorso, ovvero, che non essendoci nulla di nobile, o meglio, essendoci soltanto bassezza e miserabilità nei moti delle passioni, il patetico, che non è altro che l'espressione di questi moti, non può essere sublime. Dunque, è certo che il sublime e il patetico, considerato in se stesso, sono molto diversi ed è ovviamente impossibile che qualco-

⁷⁰ Allusione alle *Filippiche* (43 a.C.), quattordici orazioni durissime, che richiamano nel titolo quelle del greco Demostene, pronunciate da Cicerone contro Marco Antonio (82-30 a.C.), allo scopo di rompere il suo sodalizio con Ottaviano (63 a.C.-14 d.C.) e ricondurre quest'ultimo sotto la protezione del senato.

sa possa eliminare o attenuare una differenza così sostanziale.

Se esiste un'Arte del Sublime

Esiste un'arte del sublime, se con la parola arte s'intende un cumulo di osservazioni sulle operazioni della mente e della natura o sui modi d'incitare le persone che sono nate per il *grande* alla produzione di quelle belle frasi. Ma se con arte s'intende un cumulo di precetti atti a far acquisire il sublime, non credo che ve ne sia alcuna. Il sublime deve tutto alla natura; è tanto l'immagine della grandezza del cuore e della mente dell'oratore quanto dell'oggetto di cui parla; e quindi, per riuscirvi, bisogna essere nati con una mente eletta, con un animo grande e nobile, e unire un'estrema precisione a un'estrema vivacità. Questi sono, come si può vedere, doni del cielo che tutta l'abilità umana non potrebbe procurare. Del resto, il sublime consiste non solo nella grandezza straordinaria di un oggetto ma anche nell'impressione che quest'oggetto ha fatto sull'oratore, ovvero nei moti che ha suscitato in lui e che sono impressi nell'aspetto e nella forma della sua espressione. Come si può imparare ad avere o a produrre moti, poiché essi nascono spontaneamente in noi alla vista degli oggetti sovente nostro malgrado e talvolta senza che ce ne accorgiamo? Non occorre avere per questo un cuore e una natura sensibili? E dipende dall'uomo rimanere colpito quando gli pare, ed esserlo precisamente tanto quanto e nel modo in cui la grandezza delle cose lo richiede? Nel sublime delle immagini si può dare a se stessi o dare agli altri quell'intelligenza viva e lucida che vi fa scoprire negli oggetti più grandi della natura un'elevatezza straordinaria e sconosciuta alla maggior parte degli uomini? D'altra parte, un uomo ha il potere di far nascere in sé sentimenti eroici? e non occorre che essi partano naturalmente dal fondo del cuore, accompagnati da un aspetto, da una forma e da uno slancio che solo la magnanimità può ispirare?

Dunque, è certo che l'arte non può servire a nulla per acquisire il sublime e non serve nemmeno per governarlo e per gestirlo. L'arte riguarda soltanto il modo. Ora, quanto c'è di sorprendente qui è il fatto che la stessa cosa che determina in parte l'essenza del sublime ne determina anche il modo, voglio dire quel nobile slancio dell'oratore; e abbiamo appena visto che tutta l'arte umana non potrebbe contribuire minimamente a questi moti. Si può aver bisogno di regole per destreggiarsi in un discorso di una certa ampiezza. Ma

siccome il sublime è concepito in piccoli tratti molto vivi, che partono dalla mente all'improvviso e più rapidamente di un lampo, cosa può fare l'arte in questi subitanei trasporti e in un'operazione così immediata? E come potrebbe l'arte regolare questi moti impetuosi e questi tratti sublimi, poiché si possono produrre soltanto quando, parlando o scrivendo, si è come trascinati fuori di se stessi? Infatti, se si avesse abbastanza libertà e sangue freddo non solo per pensare alla regolarità ma per riflettere, essi non nascerebbero mai. Ma, dicono, l'arte può far conoscere, dopo aver parlato, se le espressioni del sublime sono giuste e se hanno la perfezione che la loro natura richiede. È andare fuori tema; si tratta unicamente della produzione di frasi sublimi e non del giudizio che se ne può dare dopo che sono state prodotte. L'arte e lo studio della lingua, soggiungeranno forse, sono necessari per esprimere le frasi sublimi con la forma e nei termini più puri e più appropriati. Ma, oltretutto ciò non è peculiare del sublime ed è necessario a quanti vogliono parlare o scrivere, siccome le frasi sublimi sono tali soltanto per una forma straordinaria e devono essere espresse in pochissime parole e nei termini più semplici, è impossibile che la natura ispiri, all'occasione, frasi sublimi a quelli a cui ha donato questo talento senza ispirare loro, al tempo stesso, la forma e i termini che sono loro propri e senza i quali non possono esistere frasi sublimi. Perciò, la mia tesi permane in tutta la sua forza e resta accertato che la sola arte del sublime è essere nati per il sublime [...] ⁷¹.

3.5. JOHN DENNIS. POESIA E PASSIONI *

«In Inghilterra, dove già nel 1668 Dryden scriveva che fine del poeta è “to affect the soul, and excite the passions”, la dottrina emozionale cartesiana del piacere tragico è rappresentata da John Dennis, che può averla mutuata da Descartes direttamente o indirettamente attraverso Rapin, le cui *Réflexions* erano state tradotte e diffuse in Inghilterra da Rymer nello stesso anno (1674) del loro primo apparire in Francia» ⁷².

⁷¹ Scelta di passi tratti da Silvain 1971, pp. 12-28, 31-35, 78-83, 95-98, 137-140, 146-147, 257-260, 265-267, 270-273, 282-284, 471-475. Tr. it. e note di F. Orabona.

* Nota di M. Mazzocut-Mis.

⁷² Martino 1998, p. 47.

Dennis identifica la felicità col piacere, affermando che è assurdo cercare la felicità nella ragione, poiché la ragione spesso ci affligge o addirittura ci mantiene in uno stato di indifferenza. L'uomo deve quindi avere un'intensa vita emotiva, attraverso quelle passioni che sono combattute dalla stessa ragione. Solo in tal modo può aspirare alla felicità.

La stessa arte si riduce allora all'espressione della passionalità nel senso che l'arte più elevata è quella che esprime le passioni più forti. Da qui quell'incrociarsi di sublime e patetico che avrà tanto successo.

Anche i temi della noia e dell'apatia hanno una loro ben precisa collocazione che certo prende le mosse dall'influenza cartesiana, lockiana e pascaliana. Non siamo quindi di fronte a una sorta di irrazionalismo emotivo. «Se la ragione, precisa Dennis, non può esser fonte della felicità, neppure è possibile essere felici senza o contro di essa. Le passioni, per essere fonte di piacere, devono essere approvate dalla ragione. Questa condizione ottimale di una nostra attività emotiva, accompagnata dal consenso della ragione è, naturalmente, ottenibile molto raramente nella realtà. Qui si inserisce la funzione sociale del teatro. La condizione ottimale di un accordo fra emozione e ragione, difficilmente raggiungibile nella realtà, si attua quasi sempre a teatro, al quale Dennis attribuisce, come Descartes e B. Lamy, la virtù di esercitare sullo spettatore un'azione emotiva ideale, priva di fenomeni secondari o concomitanti spiacevoli»⁷³. Vengono qui in mente quelle passioni pure tanto ben sviluppate da Du Bos.

Esiste, secondo Dennis, una connessione tra dilettere, commuovere e istruire. Una connessione alla base della teoria emozionale dell'arte. «Il principio emozionale dell'arte assorbe così in sé i più antichi principi didattici ed edonistici. Questa involuzione del principio emozionale è un processo coatto. Poiché, infatti, gli avversari della poesia e del teatro condannavano poesia e teatro per la loro carica emotiva, per la loro azione sulla sfera dell'emotività del lettore o spettatore, azione che la dominante morale neostoico-cristiana dell'epoca riteneva immorale, l'unica possibilità di difesa di questi generi consisteva nel sottolinearne la moralità e nel farne accettare l'inevitabile azione emotiva come strumento di educazione morale. Tale strumento, per gli apologeti della poesia e del teatro, è più efficace di ogni dimostrazione puramente razionale, in quanto agente direttamente, come plasmatore e condizionatore, su quella sfera dell'emotività che è responsabile, in ultima analisi, del bene e del male. Se si dimentica l'avversione dell'ambiente, non solo religioso, ma spesso anche laico, per la poesia e, in particolare, per il teatro, si rischia di non comprendere l'accentuato moralismo di questi generi e delle loro teoriche, moralismo che non è se non uno di quegli organi di difesa per la sopravvivenza, il cui sviluppo e le cui dimensioni sono determinati dalle condizioni dell'ambiente»⁷⁴.

⁷³ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 49-50.

Nella *Critica della poesia*, Dennis afferma che «la passione entusiastica, o entusiasmo, è una passione mossa dalle idee mentre contempliamo o meditiamo su cose che non appartengono alla vita comune. La maggior parte dei nostri pensieri, mentre meditiamo, si accompagna naturalmente a un certo grado di passione, e tale passione, se è forte, chiamerò entusiasmo»⁷⁵. Tale entusiasmo – osserva Monk – è contrapposto all'emozione ordinaria o passione volgare, «prodotta – secondo Dennis – dagli oggetti stessi o dalle loro idee nel corso ordinario della vita»⁷⁶.

«Malgrado la palese insufficienza terminologica, è chiaro che Dennis coglie qui la differenza fra emozione pratica ed emozione estetica, tra i fenomeni quali sono rivelati dai sensi e gli stessi fenomeni quali sono invece espressi dall'arte [...]. Una volta imbarcatosi in Longino, Dennis non può non approdare alla discussione del sublime. Egli comincia affermando che l'entusiasmo si compone delle seguenti passioni: ammirazione, gioia, terrore e stupore; la prima dà elevazione (“quell'orgoglio che esalta l'anima al concepimento di una grande intuizione”), la seconda trasporto, la terza veemenza. Elementi concomitanti del sublime, elevazione, trasporto e veemenza dovevano accompagnarne a lungo la storia: li si era trovati nel sublime longiniano secondo l'interpretazione datane da Boileau e molti anni dopo Kant li usò nella sua analisi della sublimità. Essi designano i concetti, fortemente carichi di emotività, che venivano di solito associati al sublime e che contribuirono a coagulare in un'unica idea quelle forze che, da sempre, si riteneva trascendessero le regole e si situassero al di fuori del dominio della pura tecnica, là dove solo il genio può giungere»⁷⁷.

Poesia e passioni

Abbiamo detto sopra che, essendo la poesia un'arte, essa deve avere un certo fine, e che ci devono essere mezzi appropriati per raggiungerlo, mezzi altrimenti chiamati regole; ma affinché ciò possa apparire più chiaro, definiamo cosa sia poesia. La poesia, dunque, è un'arte con la quale un poeta eccita le passioni e per questa stessa ragione coinvolge i sensi – per appagare e migliorare, per dilettere e riformare l'animo, e per rendere così l'umanità migliore e più felice. Da ciò appare evidente che la poesia ha due fini, uno secondario e uno ultimo: il fine secondario è il piacere, il fine ultimo è l'ammaestrare.

In primo luogo, il fine secondario della poesia è di piacere. Che il piacere sia compito e scopo della poesia è evidente, poiché la poe-

⁷⁵ Dennis 1994, p. 50.

⁷⁶ Monk 1991, p. 62.

⁷⁷ *Ibid.*

sia, se non piace, o meglio se piace solo in certa misura, è la più spregevole delle cose al mondo. Altro si può tollerare se è indifferente, ma la poesia, se non è travolgente, è abominevole: anzi, essa non sarebbe poesia tranne che di nome, così inseparabile è il piacere dalla sua stessa natura.

Ma, *in secondo luogo*, il fine ultimo della poesia è di riformare i costumi. Essendo la poesia un'arte, ammaestrare dovrà essere il suo fine ultimo; ma l'ammaestramento dovrà consistere nella riforma dei costumi, o non ci sarebbe affatto ammaestramento, e quindi neanche arte, poiché la poesia non assume quale suo fine ultimo alcun altro tipo di ammaestramento. Ma siccome il fine ultimo della poesia è la riforma dei costumi, nulla potrà essere in accordo con la sua vera arte che sia contrario alla religione o che si opponga alla virtù morale o alla vera politica e alla libertà del genere umano; e tutto quanto sia contrario a quest'ultimo mira alla corruzione e alla distruzione del genere umano, e conseguentemente, tutto quanto sia contrario a quest'ultimo dev'essere assolutamente incompatibile con la vera arte della poesia.

Ora, i mezzi propri della poesia per raggiungere sia il suo fine secondario che il suo fine ultimo sono costituiti dalla capacità di eccitare le passioni.

(1°) Il fine secondario della poesia, che è di piacere, è raggiungibile eccitando le passioni, poiché chiunque provi piacere è commosso, sia che desideri o che gioisca, che ammiri o che spera, e così via. Mentre siamo indotti dal piacere, che è felicità, a fare tutto ciò che facciamo, potremo constatare, dopo breve riflessione, che ogni uomo è spinto dalle varie passioni o all'azione o alla contemplazione, e la passione è il risultato o dell'azione o della contemplazione, purché piacciono entrambe, e quanto più essi piacciono, tanto più sono accompagnate da passioni. L'appagamento stesso che riceviamo dalla geometria deriva dalla gioia di avere scoperto una verità e dal desiderio di scoprirne altre. E la sazietà che ci prende dopo una lettura troppo lunga da null'altro procede se non dalla stanchezza del nostro intelletto, e conseguentemente dalla cessazione o dal deteriorarsi di queste due piacevoli passioni. Ma (2°) la poesia raggiunge il suo fine ultimo, che è la riforma dell'animo umano, eccitando le passioni. E qui oso affermare che qualsiasi tipo di ammaestramento dipende dalla passione. Gli stessi filosofi morali, anche i più austeri fra loro, non potranno mai ammaestrare e riforma-

re se non commuovono; poiché o essi rendono il vizio odioso e la virtù amabile, oppure trattengono dall'uno con la paura della miseria, o incitano all'altra con la felicità che prospettano, ovvero fanno leva sulla vergogna o sull'orgoglio o sull'indignazione. Di conseguenza, la poesia ammaestra e riforma più potentemente di quanto non possa fare la filosofia, perché essa più potentemente commuove, ammaestrando perciò anche più facilmente. Premesso, infatti, che tutti gli uomini hanno passioni, e grandi passioni di vario tipo, e premesso ancora che tali passioni siano impiegate – e in qualunque modo esse commuovano, a quel modo trascineranno l'uomo – ne consegue che la filosofia non può ammaestrare che a stento, poiché non commuove che debolmente, in quanto le passioni violente, non trovando la loro ragione in quelle deboli emozioni, cominceranno a ribellarsi e a fuggire verso i loro primi oggetti, laddove la poesia, nello stesso tempo in cui ci ammaestra potentemente, facilmente ci riformerà, poiché essa fa sì che proprio la violenza delle passioni contribuisca alla nostra riforma: infatti, l'umanità in generale è manifestamente dominata dalle passioni e anzi, forse, lo è la parte migliore e più saggia di essa. I più grandi filosofi e i più grandi principi sono influenzati dai loro favoriti, e così pure lo sono i magistrati più saggi. Ed è per questa ragione che non solo il diavolo, il quale si suppone conosca la natura umana, corrompe gli uomini con le loro passioni – poiché la tentazione altro non è se non il far tendere l'uomo a tali o a talaltre passioni, in lui suscitando tali o talaltre passioni – ma Dio stesso, che creò l'anima e meglio ne comprende la natura, la converte con le passioni. Infatti, mentre la filosofia pretende di correggere le umane passioni con la ragione umana – pretende di correggere, cioè, entità forti ed ingovernabili con qualcosa che è debole e inconsistente –, la poesia, con la forza della passione, ammaestra e riforma la ragione: che è l'intento della vera religione, come abbiamo altrove dimostrato. Abbiamo così già qui stabilito una grande regola, necessaria per avere successo in poesia, poiché, non potendo essa raggiungere né il suo fine secondario né il suo fine ultimo senza eccitare le passioni, ne consegue che, ove nulla miri direttamente ad infiammarle, là non può esservi poesia, e che di conseguenza un poeta dovrà escogitare ogni espediente per infiammare le passioni, e che non solo la trama, gli accadimenti e i personaggi, ma gli stessi sentimenti ed espressioni dovranno essere tutti ideati a tal fine. Siccome infatti la poesia ci diletta e ci am-

maestra persino più della filosofia solo perché ci commuove maggiormente, ne consegue che quanto più essa commuove, tanto più diletta ed ammaestra, ed è per questa ragione che la tragedia diletta e al tempo stesso ammaestra più della commedia coloro che si sentono ad essa portati. Ciò naturalmente ci porta a distinguere la poesia in maggiore e minore.

1) La poesia maggiore è un'arte con la quale un poeta giustamente e secondo ragione eccita le grandi passioni al fine di dilettere e di ammaestrare. Essa comprende l'epica, la tragedia e la grande poesia lirica.

2) La poesia minore è un'arte con cui un poeta eccita passioni minori ai fini suddetti; essa comprende la commedia e la satira, l'ode minore e la poesia elegiaca e pastorale. Ma tratteremo innanzi tutto della prima.

Poesia maggiore ed entusiasmo

La poesia maggiore, dunque, è un'arte con la quale un poeta, giustamente e secondo ragione, eccita le grandi passioni per dilettere e ammaestrare e per rendere l'umanità migliore e più felice, talché la regola prima, e di capitale importanza, vigente nella poesia maggiore è che un poeta deve sempre eccitare le grandi passioni. Ma in alcuni rami della poesia maggiore è impossibile che un poeta riesca a commuovere dovunque in quel grado così intenso che noi comunemente chiamiamo passione, come nell'ode, per esempio, e nella narrazione del poema epico. Ne consegue, allora, che devono esistere due tipi di passione: una prima, che definiremo passione comune, e una seconda, che definiremo entusiasmo.

La prima, o passione comune, ovvero quella che chiamiamo semplicemente passione, è mossa dagli oggetti stessi o dalle loro idee nell'ordinario corso della vita – con ciò intendendo la comune società che troviamo al mondo. Ad esempio, l'ira è mossa da un affronto che ci vien fatto di persona o dal racconto di esso; la pietà, dalla vista di un fenomeno lamentevole o dal racconto di esso; l'ammirazione, o meraviglia – intendo la passione comune, perché v'è pure un'ammirazione entusiastica, come vedremo presto –, dalla vista di un fenomeno strano o dal racconto di esso.

Diversamente, *la seconda*, o passione entusiastica, o entusiasmo, è una passione mossa dalle idee mentre contempliamo o meditiamo su cose che non appartengono alla vita comune. La maggior parte

dei nostri pensieri, mentre meditiamo, si accompagna naturalmente a un certo grado di passione, e tale passione, se è forte, chiamerò entusiasmo. Ora, le passioni entusiastiche sono principalmente sei: ammirazione, terrore, orrore, gioia, tristezza, desiderio. Esse sono causate dalle idee che nascono in noi durante la meditazione, idee che ingenerano le stesse passioni che gli oggetti di tali idee susciterebbero se ci fossero posti di fronte nella stessa luce che di essi tali idee ci danno. E qui vorrei che il lettore osservasse come, nella meditazione, le idee siano spesso molto diverse dalle idee degli stessi oggetti nel corso di una comune conversazione. Ad esempio, il sole menzionato durante un'ordinaria conversazione ci dà l'idea di un corpo splendente, rotondo e piatto di circa due piedi di diametro. Ma il sole quale ci appare nella meditazione ci dà l'idea di un corpo immenso e radioso, la più fulgida immagine materiale della divinità. Lascio perciò al lettore di giudicare se questa idea non debba necessariamente accompagnarsi ad ammirazione, e questa ammirazione io la chiamo entusiasmo. Così il tuono menzionato in una comune conversazione ci dà l'idea di una nube scura e di un gran rumore, cosa che non provoca in noi grande impressione. Ma l'idea che di esso ci appare durante la meditazione ce lo configura come il più violento, il più irresistibile e conseguentemente il più spaventoso fenomeno in natura: e così quest'idea suscita di necessità in noi alquanto terrore, e questo tipo di terrore io lo chiamo entusiasmo. Ed è una tal sorta di terrore, o ammirazione, o orrore, o altro che, espressi in poesia, creano quello spirito, quella passione e quel fuoco che dilettono tanto mirabilmente.

Vi sono così due tipi di passioni che devono prodursi in poesia: quelle comuni e quelle entusiastiche. Ora, le comuni sono preferibili perché tutti gli uomini son capaci di esserne commossi, e un poeta scrive per tutti; ma le passioni entusiastiche sono più sottili, essendovi migliaia di persone che né le sentono né sanno cos'esse siano. Dove però le comuni non possono esser mosse in alto grado, là dovranno suscitarsi le entusiastiche. Perciò, in quelle parti della poesia epica in cui è il poeta stesso a parlare, o la più anziana delle Muse per lui, dovranno prevalere le passioni entusiastiche, e così pure nell'ode maggiore. Le passioni comuni dovranno invece prevalere in quelle parti di un poema epico o drammatico in cui il poeta introduce personaggi in conversazione. E forse questa è una ragione per cui Aristotele preferisce la tragedia alla poesia epica, dato che

in quella prevalgono le passioni comuni e vi sono mosse più violentemente. La tragedia, perciò, dovrà necessariamente sia dilettere che ammaestrare più della poesia epica in generale. Ma tratteremo delle passioni comuni quando verremo a parlare della tragedia, componimento poetico nel quale esse debbono specialmente prevalere: mostreremo allora più particolarmente i mezzi più sicuri ed efficaci per suscitare compassione e terrore, che sono le vere passioni tragiche.

Al momento, tratteremo delle passioni entusiastiche e di come debbano suscitarsi. Abbiamo già notato che esse devono esser mosse da idee occorse durante la meditazione, che lo devono essere in alto grado, e tuttavia giustamente e secondo ragione. Mostreremo adesso come le più forti passioni entusiastiche, giustamente suscitate e secondo ragione, devono essere destate da idee religiose, da idee, cioè, che presentino gli attributi della divinità o che siano in rapporto col suo culto. E questo ci sforzeremo di provare prima con la ragione, poi con l'autorità e infine con esempi.

(1°) Ci sforzeremo di provarlo con la ragione. Siccome le suddette passioni debbono esser mosse in alto grado e dalle loro idee, ne consegue che, per esser mosse giustamente e secondo ragione, esse debbono esser mosse da grandi idee. Perciò, quanto più forte è l'entusiasmo, tanto più grandi devono essere le idee. Ora, le idee più degne di commuovere gli uomini più grandi e più saggi sono certamente le più grandi: infatti le passioni entusiastiche in poesia sono veramente mirabili là dove sono più grandi e più violente, là dove più mostrano la grandezza dell'animo e l'intensità del potenziale mentale dello scrittore. Poiché gli uomini si commuovono per due ragioni: o perché hanno menti e anime deboli, capaci d'esser commosse da piccole cose e conseguentemente da idee limitate e ordinarie, o perché hanno la grandezza d'animo e la capacità di discernere e di avvertire le grandi. Essendo le passioni entusiastiche causate da idee, ne consegue che quanto più l'anima è capace di concepire le idee i cui oggetti sono veramente grandi e meravigliosi, tanto più grande sarà l'entusiasmo causato da queste idee. Da ciò deriva che quanto più l'anima è grande e capace, tanto più essa sarà commossa dalle idee religiose, che non solo sono grandi e meravigliose, ma sono quasi le sole a esserlo per l'uomo grande e saggio, e non falliscono mai nel loro compito di commuovere profondamente, salvo che per mancanza di dovuta riflessione o di capacità nel soggetto.

Perciò, dal momento che l'entusiasmo nella poesia maggiore dev'essere proporzionato alle idee, e le idee più grandi sono certamente quelle più degne di commuovere gli uomini più grandi e più saggi; e poiché le idee divine, o quelle che presentano gli attributi di Dio o sono in rapporto col suo culto, sono le più degne di commuovere gli uomini più grandi e più saggi perché tali idee appartengono a oggetti che sono i soli a esserne veramente al di sopra e di conseguenza veramente meravigliosi, desiderabili, piacevoli, terribili, ecc.; ne consegue che il più grande e forte entusiasmo impiegabile in poesia può solo giustamente e secondo ragione derivarsi da idee religiose.

Ma ora mi permetto di chiedere al lettore di osservare che, essendo le idee religiose e divine, ossia quelle che presentano gli attributi o sono in rapporto con il culto della divinità, le più degne di commuovere gli uomini più grandi e più saggi – e quanto più grandi e più saggi saranno gli uomini, tanto più esse li commuoveranno e trasporteranno (ad esempio, quanto più grande e capace è l'anima che riflette sull'idea di Dio, tanto più quell'idea colmerà l'anima di ammirazione) –, da ciò consegue che, come la grande passione è l'unico linguaggio adeguato alla poesia maggiore, così la poesia maggiore è l'unico linguaggio adeguato alla religione, e quindi la più grande passione è il linguaggio di una tal sorta di poesia, poiché una tal sorta di poesia è il più degno linguaggio della religione. Ma (2°) procederemo a dimostrare sulla base dell'autorità che le più forti passioni entusiastiche nella poesia possono giustamente e secondo ragione essere suscitate solo da idee religiose, e ciò dimostreremo con l'autorità dei più grandi fra i critici antichi: Aristotele, Ermogene e Longino.

(a) Dice Aristotele nel terzo libro della *Retorica* (capitoli 2° e 3°) che l'uso frequente di metafore, forme idiomatiche, epiteti, è assai più adatto alla poesia di quanto non lo sia alla prosa, poiché essi rappresentano il linguaggio della passione, e la poesia è più appassionata o più entusiastica della prosa per la ragione che i personaggi e le cose di cui tratta la poesia sono di gran lunga al di sopra di quelle che costituiscono i soggetti della prosa. Ora, tutto il mondo sa che i Greci trattavano dei più grandi personaggi e delle più grandi cose umane in prosa, ma che la poesia era il linguaggio da essi riservato agli dei e alle cose che di essi trattavano. Io sono propenso a credere che la poesia fu da qui chiamata il linguaggio degli dei, perché ogniqualvolta i

Greci nell'era della poesia facevano parlare i loro dei, questi parlavano senza fallo in versi. Ma (b) Ermogene, nel sesto capitolo del primo libro del suo trattato concernente le forme del discorso, afferma che ci sono quattro tipi di pensieri, o idee o concezioni, adatti a dare a un discorso quell'elevatezza e gravità che, unite, rappresentano la qualità nella scrittura definibile come maestà.

(1°) Il primo di essi, e il più importante, è costituito da tutti i pensieri o idee di Dio degni della divinità; non come alcune concezioni omeriche di Giove che, come dice Ermogene, essendo più umane che divine e indegne della divinità, sono contrarie alla vera maestà.

(2°) Il secondo tipo si riferisce alle concezioni che danno elevatezza e gravità, e conseguentemente maestà al discorso, e sono i pensieri o le idee relativi alle opere di Dio che siano degni dell'esecuzione divina.

(3°) Il terzo tipo di concezione è costituito dalle cose che in realtà sono in se stesse divine, ma contemporaneamente emanazioni della divinità, quali possono vedersi anche negli uomini, come la giustizia, la temperanza, la fortezza, la natura, la legge e così via, cui si può aggiungere il numero, il potere e la forza.

(4°) Il quarto tipo è costituito da cose in realtà umane, ma repute grandi e illustri, come la conquista, la ricchezza, la nobiltà e così via. Ma qui vorrei che il lettore osservasse come Ermogene stia parlando di brani di eloquenza e di discorsi scritti in prosa, ed è certo che queste ultime idee riguardanti cose meramente umane non potranno mai possedere il più grande spirito impiegabile in poesia. Infatti, non essendo tali oggetti veramente grandi in sé, perché, come dice Longino, un uomo che ha il potere di possederli si mostrerà grande disprezzandoli, è impossibile che da queste idee possa nascere uno spirito veramente grande, in quanto lo spirito veramente grande deve essere proporzionato alle sue idee, come le idee devono esserlo ai loro oggetti: quindi queste idee non possono esser grandi perché i loro oggetti non sono grandi ⁷⁸.

⁷⁸ I passi sono tratti da Dennis 1994, pp. 47 sgg.

3.6. JEAN-BAPTISTE DU BOS. ESTETICA DELL'EMOZIONE *

Nel panorama degli scritti che, tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento, trattano la questione del bello artistico, le *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* di Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), pur non affrontando tale tematica in maniera esplicita, costituiscono una testimonianza emblematica di quel percorso in cui il concetto di bello attenua gradualmente le sue relazioni con le categorie di perfezione formale e armonia dei rapporti, per avvicinarsi e legarsi sempre più alla dimensione del gusto e del piacere provato di fronte a un oggetto, piacere in grado di determinare una nuova forma di giudizio.

Le *Réflexions*, pubblicate nel 1719, rappresentano la risposta più significativa alle problematiche sorte nel corso della *querelle* degli Antichi e dei Moderni ed esaltano uno dei meriti principali di questo lungo e complesso dibattito culturale, nato in Francia nella seconda metà del Seicento e diffusosi ben presto in ambito europeo: la rivendicazione di un territorio autonomo, in cui collocare il fenomeno artistico quale dimensione che sfugge al controllo dell'*esprit géométrique*, che si sottrae al regno del quantitativo e del misurabile ma che è collegato a un'esperienza che viene dal *sentire* e a facoltà non riconducibili a un esclusivo uso delle capacità razionali.

Il contributo di Du Bos non si limita a una riflessione sulle problematiche artistiche dell'epoca. In effetti arte, bellezza e regole sono i concetti di cui Du Bos dichiara di volersi occupare fin dalle prime righe della sua trattazione: «nella prima parte di quest'opera tento di spiegare in che consista principalmente la bellezza di un quadro o quella di un poema, quale vantaggio l'uno e l'altro possano trarre dall'osservanza delle regole e infine quale sia l'ausilio che le produzioni poetiche e pittoriche possono ricevere dalle altre arti, per ricavarne maggior profitto»⁷⁹. Tale dichiarazione d'intenti sembra però essere abbandonata poco più avanti, mediante l'introduzione di un concetto che si svilupperà lungo l'intera opera e che acquisterà assoluta centralità rispetto alle tematiche in essa trattate: «constatiamo quotidianamente che i versi e i quadri provocano un piacere sensibile; ma ciò non rende meno difficile spiegare in che cosa consista questo piacere che assomiglia spesso all'afflizione e i cui sintomi talvolta sono uguali a quelli del più vivo dolore. L'arte della poesia e l'arte della pittura non sono mai tanto apprezzate come quando riescono ad affliggerci»⁸⁰. Il tono e i termini utilizzati in questa affermazione testimoniano l'intenzione dell'autore di accostarsi al fenomeno artistico non certo seguendo la strada dell'accademismo e della precettistica, bensì ponendo attenzione alla dinamica che si stabilisce tra l'opera e chi ad essa si accosta, indagando in tal modo non l'opera d'arte in sé ma gli effetti che questa produce. Pare che Du Bos voglia subito dirci che l'arte ha valore in quanto attività connessa al-

* Nota di P. Vincenzi.

⁷⁹ Du Bos 1770⁷, p. 1.

⁸⁰ *Ibid.*

l'umanità stessa dell'uomo, in quanto dimensione che entra in una particolare relazione con l'individuo, relazione caratterizzata dal binomio piacere-dolore. E quale arma migliore può utilizzare il *classicista* Du Bos per proseguire nel suo intento, se non quella offertagli dall'empirismo lockiano⁸¹?

Nel suo *Saggio sull'intelligenza umana*, Locke afferma che piacere e dolore «sono i cardini sui quali girano le nostre passioni»⁸² e parla di un disagio conaturato alla condizione umana, in quanto mossa dal desiderio, cioè dal bisogno di ricevere piacere. L'eco di tali argomentazioni è molto forte fin dalle prime pagine dello scritto di Du Bos, il quale sostiene che «gli uomini non provano nessun piacere naturale che non sia frutto del bisogno [...]. Maggiore è il bisogno, più consistente è il piacere di soddisfarlo»⁸³.

Il tema della noia e della ricerca incessante di un suo superamento da parte dell'uomo non è certo nuovo all'epoca delle *Réflexions*; la lezione di Pascal e, con essa, la matrice agostiniana sono punti di riferimento per Du Bos come lo sono per autori quali Nicole, Bossuet, Crousaz e Rapin⁸⁴. Ma in Pascal il *divertissement* equivale a una serie di occupazioni in cui l'uomo si immerge per sfuggire al senso di nullità e di vuoto che lo attanaglia ed è soprattutto dispositivo teorico per dimostrare la situazione di crisi in cui versa l'individuo che ha anestetizzato nella dimensione mondana la sua funzione di animale pensante⁸⁵; questa può risvegliarsi solo con il riconoscimento della necessità di un autentico rapporto con il trascendente. In autori come Nicole prevale un atteggiamento moralistico di condanna verso tutte quelle manifestazioni, prima fra tutte il teatro, che suscitano insane passioni.

Nulla di tutto questo in Du Bos. Egli non è animato né dalla tensione al trascendente né da velleità inquisitorie. Il desiderio è una caratteristica costituzionale dell'uomo, che ne evidenzia i limiti – un essere perfetto cosa potrebbe desiderare? – ma che allo stesso tempo lo mette in condizione di attivare modalità di soddisfacimento dei propri bisogni, corporei e intellettuali, senza porsi il problema della loro liceità. E qui la componente libertina del pensiero du-

⁸¹ Nel 1699 Du Bos ha occasione di leggere ad Amsterdam le bozze della traduzione francese, realizzata da Pierre Coste, dell'opera di Locke *An Essay concerning Human Understanding*. Ne diverrà in seguito uno dei maggiori diffusori in territorio francese. Cfr. Bonno 1950, pp. 519-520.

⁸² Locke 1994, vol. I, lib. II, cap. XX, p. 247.

⁸³ Du Bos 1770⁷, pp. 5-6.

⁸⁴ Pierre Nicole (1625-1695) collaborò con Antoine Arnauld alla stesura dell'opera più importante prodotta a Port-Royal, centro di irradiazione delle dottrine gianseniste: *La logique ou l'art de penser* (1662). Jacques Bénigne Bossuet (1627-1704), gesuita e irriducibile polemista, nelle sue *Maximes et réflexions sur la comédie*, condanna il teatro come causa di corruzione dei costumi. Jean-Pierre Crousaz (1663-1749) è autore del *Traité du beau* (1714), opera che risente degli influssi cartesiani e che è percorsa dall'intento di considerare il concetto di bello dal punto di vista metafisico.

⁸⁵ Cfr. Pascal 1984.

bosiano è evidente ⁸⁶. L'uomo è costantemente alla ricerca di nuove occasioni per «tenersi occupato», come dice Du Bos, cioè per fare esperienza. Sentire e riflettere sono due possibilità offertegli per riempire il vuoto che lo opprime. Ma la riflessione, l'esercizio speculativo, la tranquilla meditazione, compiuta magari in solitudine, sono prerogativa di pochi; una sorta di pigrizia mentale lascia poco spazio a «questo conversare con se stessi» ⁸⁷, cosicché all'uomo non resta che abbandonarsi al sentire, gettarsi in imprese pericolose e spesso inutili e cercare così di vivere intense emozioni che lo distolgano momentaneamente dalla situazione di monotonia in cui è calato: «ecco perché vediamo gli uomini sovraccaricarsi di tante occupazioni frivole e di tante imprese inutili. Ecco che cosa li porta a inseguire con tanto ardore ciò che chiamano il loro piacere e ad abbandonarsi alle passioni di cui conoscono per esperienza le spiacevoli conseguenze. Né l'inquietudine causata dalle attività né l'agitazione che esse richiedono possono piacere agli uomini di per sé. Le passioni che procurano loro le gioie più vive sono anche causa di pene durature e dolorose; ma gli uomini temono ancor più la noia che segue l'inattività e trovano nelle imprese movimentate e nell'ebbrezza delle passioni un'emozione che li tiene occupati» ⁸⁸.

Ma che cosa c'entra l'arte in tutto ciò? Sembrerebbe lecito domandarselo, dal momento che Du Bos non ha ancora dato inizio a una discussione sull'oggetto arte, anzi prosegue il suo discorso con una serie di esemplificazioni tese alla descrizione delle dinamiche psico-fisiologiche dell'individuo alle prese con emozioni suscitate da eventi reali. Riprendendo il tema lucreziano dell'emozione provata nell'assistere dalla riva alla lotta di un vascello contro le onde del mare, Du Bos approfondisce l'argomento portando all'attenzione del lettore tutte quelle situazioni della vita reale che procurano forti sussulti dell'animo: dalle lotte dei gladiatori ai temerari volteggi di un acrobata, dai tornei cavallereschi all'esecuzione di un supplizio sul patibolo. «Si accorre in massa – scrive – per vedere uno dei più raccapriccianti spettacoli che gli uomini possono guardare; intendo dire il supplizio di un altro uomo che subisce il rigore della legge sul patibolo e che muore per gli orribili tormenti» ⁸⁹. Ecco che quindi si accorre in massa ad assistere alle sofferenze del condannato – cos'altro è, il patibolo, se non un orrido palcoscenico? – senza per questo essere necessariamente malvagi o perversi ma semplicemente per il fatto che si ha bisogno di uno stimolo esterno per attivare un processo emozionale, possibilmente con l'aiuto della vista, che è il senso privilegiato in quanto tramite diretto del passaggio al cuore delle immagini che colpiscono gli occhi. Essere consapevoli delle spiacevoli conseguenze provocate da tali visioni truculente, della traccia profonda che queste lasciano nell'animo per molto tempo, non

⁸⁶ Cfr. Du Bos 1770⁷, pp. 6-7.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 12-13.

basta a distoglierci dalla ricerca di simili fonti di emozione. Ovviamente l'attrazione per lo spaventoso, la visione dell'orrido, pur essendo accettate da Du Bos senza moralismi, non possono essere gli unici strumenti a disposizione dell'uomo per provare intense emozioni; l'animo umano non sopporterebbe un eccesso di tali spettacoli, la mente, già limitata di per sé, rischierebbe di perdere il suo precario equilibrio.

Ma allora qual è l'alternativa? Du Bos comincia a interrogarsi sulle potenzialità del fenomeno artistico in quanto strumento che può innescare nei soggetti una dinamica passionale: «quando le passioni reali e autentiche che procurano all'animo le sensazioni più vive hanno conseguenze così dolorose, poiché i momenti felici di cui ci fanno gioire sono seguiti da giornate così tristi, l'arte non potrebbe trovare la maniera di separare le brutte conseguenze di molte passioni da ciò che esse hanno di piacevole? L'arte non potrebbe creare, per così dire, esseri di una nuova natura?»⁹⁰.

Ecco dunque la possibilità per l'uomo di vivere passioni intense ma «artificiali», vale a dire prive delle conseguenze dolorose procurate dalle passioni reali, attraverso oggetti creati dall'arte e dotati di specifiche caratteristiche, prima fra tutte il loro essere riconoscibili come finzioni, copie della realtà che però non determinano illusione ma che acquistano valore ed efficacia proprio in quanto mostrano apertamente di essere caratterizzati dall'artificio. Parlando delle nostre reazioni nell'assistere a una rappresentazione teatrale, Du Bos sostiene quanto segue: «ora, è vero che tutto ciò che vediamo a teatro concorre a emozionarci; ma nulla provoca illusione, perché lì tutto è imitazione. Nulla vi appare, per così dire, se non come copia. Non arriviamo a teatro con l'idea che vedremo veramente Chimène e Rodrigue. Non vi giungiamo prevenuti come colui che, convinto da un mago che vedrà uno spettro, entra nella caverna in cui esso deve apparire [...]. Ci si appassiona senza andare in delirio»⁹¹.

Lo spettacolo teatrale, così come un quadro o un poema ben congegnati, attivano una situazione in cui i diversi elementi in gioco – personaggi, ambienti, azioni – sono in grado di emozionare. Si tratta però di emozioni che noi dominiamo perché tutto concorre a farcele vivere nella piena consapevolezza di partecipare a un gioco artificiale in cui interpretiamo anche noi un ruolo, quello di spettatori. L'assistere a un naufragio reale, a un vero supplizio, non ci rende del tutto spettatori perché la realtà ci travolge e non permette che siano attivati i meccanismi di difesa della *fiction*. Le situazioni artificiali create dall'arte danno invece modo a chi vi assiste di prendere coscienza del proprio ruolo, di «tenersi occupato», cioè di fare esperienza della realtà attraverso la sua rappresentazione. In questo modo anche il dolore per gli eventi più spiacevoli diventa un piacere che Du Bos definisce «puro» perché, trasferito sul piano della finzione, dà vita a un'esperienza che determina un godimento delle proprie stesse emozioni senza il timore di esserne sopraffatti.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 452-453.

È qui certamente presente una concezione che mette in gioco una diversa dinamica rispetto a quella tradizionale di un'arte che rispecchia delle verità o che procura utili insegnamenti e che proprio per questo comporta una passività degli individui di fronte a essa. «Il pittore e il poeta ci affliggono quanto lo vogliamo noi, ci fanno amare i loro eroi e le loro eroine solo quanto piace a noi; invece, se fossimo colpiti dagli oggetti stessi che quei nobili artisti hanno imitato, non saremmo padroni della misura dei nostri sentimenti; non saremmo padroni della loro intensità né della loro durata»⁹². L'arte è considerata a partire dalle emozioni che suscita, a partire dalla relazione affettiva che instaura con chi vi si accosta, non per le verità e i contenuti di conoscenza che essa rispecchia o per la sua capacità di riprodurre il reale. «L'imitazione più perfetta ha solo un'esistenza artificiale, una vita presa a prestito, mentre la forza e l'attività della natura si trovano nell'oggetto imitato»⁹³. Una delle conseguenze di questa particolare funzione dell'arte è riscontrabile nel fatto che «la copia dell'oggetto deve, per così dire, ispirare in noi una copia della passione che l'oggetto stesso avrebbe ingenerato. Ma dato che l'impressione causata dall'imitazione non è tanto profonda come quella causata dall'oggetto, dato che non è seria, [...] essa svanisce subito. Tale impressione superficiale, provocata da un'imitazione, scompare senza avere quegli effetti duraturi che avrebbe un'impressione causata dall'oggetto stesso imitato dal pittore o dal poeta»⁹⁴.

In queste poche righe Du Bos assegna un altro colpo alla tradizione classicista e continua a costruire, mattone su mattone, l'edificio di una nuova concezione estetica. Se esiste una «copia» dell'oggetto reale, anche la passione ha una sua «copia», che viene risvegliata e vissuta nel rapporto con l'opera e che non produce effetti spiacevoli perché attiene esclusivamente al regno della fantasia. Quasi non accettiamo la prospettiva di vivere l'immenso dolore provocato dalla perdita di una persona cara, l'ira per un atto di ingiustizia, il paralizzante senso di vuoto che accompagna la fine di una relazione sentimentale, e nello stesso tempo ci nutriamo di tali turbamenti, li ricerchiamo e li assaporiamo nelle produzioni artistiche. Riusciamo a farlo perché queste emozioni ci colpiscono nella sfera sensibile senza che la ragione entri minimamente in gioco; la ragione si occupa di cose «serie», come delimitare il campo d'azione degli stati passionali e, se l'arte è occasione di turbamento, deve mitigarne la portata stabilendo regole in base alle quali un prodotto artistico possa dare insegnamenti, dilettere, al limite meravigliare, senza esagerare con il piacere. Ciò che invece Du Bos sottolinea continuamente è che compito principale dell'arte è quello di procurare un piacere che colpisce la sfera sensibile e che, senza offuscare la mente, attiva i giochi dell'immaginazione⁹⁵.

Il valore del godimento estetico risiede nella possibilità di gioire della

⁹² *Ibid.*, pp. 31-32.

⁹³ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 27-28.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 30-31.

propria emozione, vale a dire nel provare un piacere «puro» non perché edulcorato ma perché legato a emozioni «superficiali», prodotte cioè dalla finzione. La quieta contemplazione dell'opera così come l'apprezzamento delle sue caratteristiche tecniche o la valutazione analitica del «critico di mestiere» sono modalità limitate e limitanti rispetto a quel gioco che si attiva, secondo Du Bos, quando l'arte tocca le corde del nostro cuore: l'opera non ci mente e non ci inganna, ci porta in un mondo *altro* ricordandoci continuamente la nostra condizione di spettatori e permettendoci così di abitare questo mondo, anche per poco, grazie alla forza e all'equilibrio dell'immaginazione creativa.

Naturalmente l'arte può parlare al nostro cuore solo proponendoci soggetti che prima di tutto accendano il nostro interesse: Du Bos ripete spesso che l'opera perfetta dal punto di vista formale o regolistico, ma che non ha nulla da dirci, non ha nessun valore rispetto a quella che ci coinvolge emotivamente, anche se imperfetta. Valutare l'arte dal punto di vista del piacere che essa procura modifica non solo la considerazione del ruolo del fruitore ma anche quella delle modalità di produzione dell'opera. Infatti «se il maggior merito dei poemi e dei quadri fosse quello di essere conformi alle regole scritte, si potrebbe dire che il miglior modo di giudicare la loro eccellenza e il posto che devono occupare nella stima degli uomini sarebbe la discussione e l'analisi. Ma il merito principale dei poemi e dei quadri è di piacerci. È il fine ultimo dei pittori e dei poeti che si preoccupano di aderire alle regole della loro arte. Per sapere se hanno avuto successo, è sufficiente conoscere quanta emozione suscitano l'opera»⁹⁶. L'autentico valore dell'opera non risiede dunque nel suo conformarsi alle regole ma nella capacità di parlare un linguaggio comprensibile a tutti, proprio perché rivolto alla sfera emotiva.

D'altra parte quella che potrebbe sembrare l'universalità del linguaggio emozionale dell'arte rischierebbe di ridursi a particolarità se si limitasse a questa sorta di empatia che si stabilisce tra individuo e opera, a questo impatto emotivo che isola e cristallizza il rapporto tra uomo ed evento artistico in un'economia dell'appagamento di un bisogno. Se è vero che ognuno possiede un sesto senso per mezzo del quale aderisce all'espressione artistica, valutandola «secondo l'impressione provata e che [...] decide senza consultare la riga e il compasso»⁹⁷, è anche vero che esiste una particolare forma di sensibilità che permette di riconoscere il valore eccellente delle opere di ogni luogo e di ogni tempo attraverso una frequentazione della dimensione culturale animata dalla curiosità e priva di pregiudizi. In questa sensibilità risiede il vero senso del rapporto con l'opera d'arte, che supera la dimensione del godimento immediato e individuale. L'adesione all'opera diventa così autentica comprensione, che non chiama però in causa le facoltà analitiche ma che si produce attraverso un godimento di natura sentimentale. Nella prima parte delle *Réflexions*, Du Bos descrive i meccanismi di ricezione dell'opera d'arte a partire dal-

⁹⁶ *Ibid.*, p. 347.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 342.

l'emozione e dalla passione provate e quindi dalle reazioni psicologiche individuali. Nella seconda parte sottolinea la possibilità di giungere a una comprensione più profonda dell'opera che, tramite la capacità del sentimento di porsi come giudice del fatto artistico, vada al di là del semplice e soggettivo coinvolgimento emotivo per fondare un apprezzamento più raffinato. «Non solo il pubblico giudica un'opera disinteressatamente, ma anche secondo un criterio generale, cioè per mezzo del sentimento e secondo l'impressione che il poema o il quadro suscitano in lui [...]. Ora il sentimento mostra se l'opera colpisce e se produce in noi la giusta impressione assai meglio di tutte le dissertazioni fatte dai critici per spiegarne il valore e per valutarne pregi e difetti [...]. Il ragionamento deve dunque intervenire nel giudizio che diamo su un poema o su un quadro in generale solo per rendere ragione della decisione del sentimento, per spiegare quali errori gli impediscono di piacere e quali sono le attrattive che lo rendono avvincente. Mi si permetta di dire queste poche parole. La ragione non vuole riflettere su una simile questione, se non per giustificare il giudizio dato dal sentimento. Non spetta al ragionamento decidere sull'argomento. Esso deve sottomettersi al giudizio pronunciato dal sentimento, che è il giudice competente»⁹⁸.

È perciò il sentimento che ci comunica, elaborandola, la presa emozionale delle opere a cui ci accostiamo. Porre su due piani diversi emozione e sentimento equivale al superamento della posizione cartesiana, secondo la quale sentimenti, emozioni, passioni sono termini aventi lo stesso significato; ma c'è di più: il sentimento diventa il vero protagonista della dinamica di fruizione dell'opera, funzione giudicativa dotata di una propria autonomia.

La necessità di essere occupati per sfuggire la noia e l'attrattiva che i moti delle passioni suscitano negli uomini

Gli uomini non provano nessun piacere naturale che non sia frutto del bisogno; e forse è proprio ciò che Platone voleva darci a intendere quando diceva, nel suo stile allegorico, che l'amore era nato dall'unione del bisogno con l'abbondanza. Coloro che compongono un testo di filosofia ci espongano pure la saggezza delle precauzioni che la Provvidenza ha voluto prendere e quali mezzi essa abbia scelto per obbligare gli uomini con l'attrattiva del piacere a provvedere alla loro conservazione; mi basta che questa verità non sia contestata per poterne fare la base dei miei ragionamenti.

Maggiore è il bisogno, più consistente è il piacere di soddisfarlo. Durante i banchetti più squisiti, in cui si ha un appetito normale, non si prova un piacere così vivo come quello che si avverte appagando una vera fame con un pasto grossolano. L'arte

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 339-340.

supplisce male alla natura; e tutte le raffinatezze non possono appagare, per così dire, il piacere quanto il bisogno.

L'anima ha i suoi bisogni come il corpo; e uno dei maggiori bisogni dell'uomo è quello di avere la mente occupata. La noia che segue ben presto l'inattività dell'anima è un male così doloroso che l'uomo intraprende spesso i lavori più faticosi per non subire la pena di esserne tormentato.

È facile comprendere come i lavori manuali, anche quelli che sembrano richiedere il minimo impegno, non smettano di occupare la mente. Al di fuori di queste occasioni, essa può tenersi occupata solo in due modi: o abbandonandosi alle impressioni che gli oggetti esterni esercitano su di essa, e questo si chiama sentire; oppure intrattenendosi con speculazioni su materie utili e curiose, e questo si chiama riflettere e meditare.

L'animo trova penoso e a volte perfino impossibile questo secondo modo di tenersi occupato, specialmente quando oggetto delle riflessioni non è un sentimento attuale o recente. Occorre allora che l'animo faccia sforzi continui per seguire l'oggetto della sua attenzione; e tali sforzi, resi spesso infruttuosi dalla disposizione degli organi del cervello, portano solo a una concentrazione vana e sterile. O l'immaginazione troppo accesa non presenta più distintamente alcun oggetto, e un'infinità d'idee senza connessione e senza rapporto si succedono tumultuosamente l'una dopo l'altra, oppure la mente, stanca di essere tesa, si rilassa e un vaneggiamento offuscato e debole, durante il quale essa non gode di alcun oggetto in particolare, è l'unico frutto degli sforzi che ha fatto per tenersi occupata. Non c'è nessuno che non abbia provato la noia dello stato in cui non si ha la forza di pensare a nulla e la pena di quest'altro stato, in cui, controvoglia, si pensa a troppe cose senza riuscire per propria scelta a concentrarsi su nessuna in particolare. Poche persone sono tanto felici da provare solo raramente uno di questi due stati e da essere abitualmente una buona compagnia per loro stesse. Pochi possono apprendere quest'arte che, per servirmi dell'espressione di Orazio, fa vivere in amicizia con se stessi: *Quod te tibi reddat amicum*⁹⁹. Per esserne capaci, occorre avere un certo temperamento che renda tanto grati alla Provvidenza coloro che lo posseggono

⁹⁹ Du Bos non dà riferimenti; cfr. Orazio, *Epistulae*, lib. I, 18, 101: «quid te tibi reddat amicum». Orazio 1956, p. 310: «che cosa di te stesso ti renda amico».

dalla nascita quanto lo sono i primogeniti dei sovrani; occorre anche essersi applicati fin da giovani a studi e occupazioni la cui attività richieda molta meditazione: occorre che la mente prenda l'abitudine di riordinare le sue idee e di riflettere su ciò che legge; poiché la lettura diventa noiosa quando non coinvolge la mente e quando la mente non riflette su ciò che legge. Ma a forza di esercitare la propria immaginazione la si domina; e tale facoltà, resa docile, fa ciò che le si richiede. A forza di meditare, si acquisisce l'abitudine di trasporre a proprio piacere il pensiero da un oggetto a un altro o di fissarlo su un oggetto determinato.

Questo conversare con se stessi mette coloro che sono in grado di effettuarlo al riparo dallo stato di languore e di miseria di cui abbiamo parlato. Ma, come ho detto, rare sono le persone predestinate a una vita interiore così tranquilla grazie a un sangue senza acredine e a un umore senza veleno. La situazione del proprio spirito è sconosciuta alla maggior parte degli uomini, i quali, pensando a quanto devono gli altri soffrire di solitudine in base a ciò che essi stessi ne soffrono, ritengono che essa sia un male doloroso per tutti.

Il primo modo di impegnare se stessi, di cui abbiamo parlato, quello di abbandonarsi alle impressioni esercitate su di noi dagli oggetti esterni, è molto più facile. È l'unica risorsa della maggior parte degli uomini contro la noia; e anche le persone che si sanno impegnare in altro modo sono obbligate, per non cadere nel languore conseguente alla stessa occupazione, a darsi alle attività e ai piaceri della gente comune. Il cambiare lavoro e piacere rimette in movimento gli spiriti che cominciano ad appesantirsi: questo cambiamento sembra dare all'immaginazione ormai esaurita un nuovo vigore. [...]

Quando gli uomini, stanchi di ciò che viene chiamato mondo, prendono la decisione di rinunciarvi, è raro che lo possano fare. Dopo aver conosciuto l'inattività e aver confrontato la sofferenza causata dalle difficoltà delle occupazioni e dall'inquietudine delle passioni con la noia dell'indolenza, essi giungono a rimpiangere lo stato tumultuoso da cui erano così disgustati. Quando scelgono di ritirarsi spesso li si accusa a torto di ostentare finta moderazione. Ma sono in buona fede; come l'eccessiva agitazione ha fatto loro desiderare una completa tranquillità, un ozio prolungato fa loro rimpiangere il tempo in cui erano sempre occupati. Gli uomini sono più frivoli che falsi; e spesso, quando li si accusa d'inganno, sono

colpevoli solo d'incostanza.

Sicuramente lo stato di agitazione in cui ci tengono le passioni, anche durante la solitudine, è così vivo, che, al confronto, ogni altra condizione che segue è di languore. Così noi rincorriamo per istinto gli oggetti che possono eccitare le nostre passioni, sebbene essi esercitino su di noi impressioni che spesso ci costano notti inquiete e giornate infelici; ma in generale gli uomini soffrono di più per una vita senza passioni che per la sofferenza suscitata dalle passioni stesse.

Il fascino degli spettacoli che suscitano in noi una grande emozione. I gladiatori
L'emozione naturale, che si risveglia in noi meccanicamente quando vediamo i nostri simili nel pericolo o nella sventura, non ha altre attrattive se non quella di essere una passione i cui moti agitano l'animo e lo tengono occupato; tuttavia questa emozione possiede un fascino che induce a ricercarla, nonostante le idee tristi e fastidiose che l'accompagnano e che la seguono. Un moto che la ragione mal reprime spinge molte persone a inseguire gli oggetti più adatti a lacerare il cuore. Si accorre in massa per vedere uno dei più raccapriccianti spettacoli che gli uomini possano guardare; intendo dire il supplizio di un altro uomo che subisce il rigore della legge sul patibolo e che muore per gli orribili tormenti: si dovrebbe nondimeno prevedere, supposto che non lo si sappia già per esperienza, che le circostanze del supplizio e i gemiti del proprio simile provocheranno in chi guarda, suo malgrado, un'impressione duratura che lo tormenterà a lungo prima di essere completamente dimenticata; ma l'attrattiva dell'emozione, per molte persone, è più forte delle riflessioni e dei consigli dell'esperienza. Ovunque la gente va ad assistere in massa agli orribili spettacoli di cui ho parlato.

È la stessa attrattiva che fa amare le inquietudini e le ansie causate dai pericoli in cui vediamo essere esposti altri uomini, senza prendervi parte direttamente. È emozionante, dice Lucrezio¹⁰⁰, vedere dalla riva un vascello lottare contro le onde che lo vogliono inghiottire, come pure guardare una battaglia da un'altura, da cui si assiste in piena sicurezza.

Più i volteggi che un acrobata temerario fa sulla corda sono pericolosi, più la maggior parte degli spettatori si fa attenta. Quando

¹⁰⁰ Cfr. Lucrezio 1990, lib. II, vv. 1-2 e vv. 5-6.

egli salta tra due spade pronte a trafiggerlo, se nell'impeto del movimento il suo corpo si scosta dal punto della traiettoria che deve descrivere, egli diventa degno di tutta la nostra curiosità. Se si mettessero due bastoni al posto delle spade, e se l'acrobata facesse tendere la corda a due piedi di altezza su un prato, inutilmente eseguirebbe gli stessi salti e gli stessi volteggi; nessuno si degnerebbe più di guardarlo; l'attenzione dello spettatore cesserebbe assieme al pericolo. [...]

Quando conobbero le attrattive dello spettacolo dei gladiatori, subito i Greci vi si appassionarono: vi si abituarono, sebbene, fin dalle origini, non fossero avvezzi alle atrocità. I principi della morale, in cui i Greci venivano allora cresciuti, non permettevano loro di nutrire altro sentimento tranne l'avversione per uno spettacolo in cui, per divertire la platea, si sgozzavano uomini che spesso non avevano meritato la morte. [...]

Vicino a noi c'è un popolo tanto attento alle sofferenze umane da rispettare anche l'umanità dei peggiori scellerati. Ha spesso preferito che i criminali sfuggissero alle punizioni richieste dall'interesse della società civile, piuttosto che permettere che un innocente potesse essere esposto a quei tormenti di cui si servono i giudici negli altri paesi cristiani per strappare agli accusati la confessione dei loro crimini. Tutti i supplizi di cui fa uso uccidono i condannati senza far loro soffrire altre pene se non la morte. Tuttavia a questo popolo, così rispettoso dell'umanità, piace molto vedere gli animali sbranarsi tra loro. È anche riuscito a mettere in condizione di uccidere quegli animali a cui la natura non ha fornito armi che possano ferire mortalmente i loro simili; dà loro con abilità armi artificiali che facilmente colpiscono a morte. Il popolo, di cui parlo, guarda ancora con tanto piacere uomini pagati per battersi fino a ferirsi pericolosamente e si può credere che ci sarebbero veri gladiatori alla romana, se la Bibbia non vietasse in modo così deciso di versare il sangue degli uomini se non in caso di assoluta necessità.

Si può dire la stessa cosa di altre nazioni molto civili, che professano una religione nemica dello spargimento di sangue umano. Le feste più care ai nostri avi, i tornei, non erano forse spettacoli in cui la vita dei cavalieri correva un serio pericolo? A volte capitava che la lancia a punta smussata ferisse a morte quanto la lancia *afilata*: la Francia lo provò fin troppo, quando re Enrico II fu ferito a morte durante una di queste feste. Ma nei nostri annali abbiamo

una prova ancora più solida per dimostrare che negli spettacoli più crudeli esiste una sorta di attrazione capace di farli amare dai popoli più umani. I combattimenti in campo chiuso, tra due o più contendenti, sono stati in uso tra noi a lungo e le persone più importanti della nazione brandivano la spada per un motivo più serio di quello di divertire il pubblico: per risolvere una disputa o per uccidersi l'un l'altro. Tuttavia si accorreva a quei combattimenti come a delle feste; e la corte di Enrico II, peraltro così raffinata, assistette in Saint Germain al duello tra Jarnac e La Châtaigneraie ¹⁰¹.

Le feste dei tori costano spesso la vita a coloro che li sfidano. Un granatiere non è più esposto all'attacco da un camminamento coperto di quanto non lo siano i campioni che combattono quegli animali inferociti. Nondimeno, gli spagnoli di ogni condizione dimostrano per feste così pericolose la stessa passione che avevano i Romani per le feste nell'anfiteatro. Malgrado gli sforzi dei papi per abolire i combattimenti dei tori, essi sussistono ancora; e la nazione spagnola, che si vanta almeno in apparenza di obbedire loro con sottomissione, non ha avuto in questo caso alcun rispetto per le loro rimostranze e per i loro ordini. Il fascino dell'emozione fa dimenticare alle nazioni più tranquille i fondamentali principi umanitari e nasconde alle nazioni cristiane i precetti più ovvi della loro religione. Ogni giorno molte persone mettono alla mercé delle carte e dei dadi una parte considerevole dei loro beni, pur non ignorando le conseguenze nefaste del gioco d'azzardo. Chi si arricchisce con il gioco è noto a tutta Europa come è noto colui al quale è capitato qualcosa di singolare. Gli uomini ricchi e rovinati dal gioco sono più numerosi di quelli sani resi invalidi dai medici. I pazzi e i furfanti sono i soli che giochino per avarizia e per aumentare i loro beni con continue vincite. Non è quindi l'avarizia ma il fascino del gioco che spinge tante persone a rovinarsi. In effetti un giocatore abile, dotato della capacità di combinare facilmente un'infinità di circostanze e di ricavarne prontamente le giuste conseguenze, un tale giocatore, dico, potrebbe realizzare tutti i giorni una vincita sicura rischiando il denaro solo in giochi il cui successo dipende più dall'abilità dei giocatori che dal caso delle carte e dei dadi: tuttavia preferisce i giochi dove il guadagno dipende interamente dal capriccio

¹⁰¹ Il duello tra Guy de Chabot, barone di Jarnac e François de Vivonne, signore di La Châtaigneraie, ebbe luogo in Saint Germain il 10 luglio 1547.

dei dadi e delle carte e in cui il suo talento non lo rende superiore agli altri giocatori. La ragione di una predilezione così opposta ai suoi interessi dipende dal fatto che i giochi che lasciano grande spazio all'abilità del giocatore esigono una concentrazione maggiore; e non mantengono l'animo in uno stato di continua emozione, come accade invece nel gioco dei Lanzichenecchi, nella Bassetta e in altri giochi in cui gli eventi dipendono interamente dal caso: in questi giochi ogni mossa è decisiva e tutte le volte si perde o guadagna qualche cosa. Essi mantengono l'animo in una sorta di estasi, senza però che ci sia bisogno di una seria concentrazione, da cui la nostra naturale pigrizia cerca sempre di dispensarci. La pigrizia è un vizio che gli uomini a volte superano ma che non riescono mai a soffocare: forse è un bene per la società che non possa essere sradicato. Molti sono convinti che da solo impedisca le cattive azioni più di tutte le virtù.

Coloro che bevono troppo vino o che cedono ad altre passioni, ne conoscono spesso le conseguenze nefaste meglio di coloro che muovono i rimproveri; ma il nostro animo è per natura incline ad abbandonarsi a tutto ciò che lo tiene occupato, senza darsi la pena di agire con concentrazione. Ecco perché la maggior parte degli uomini è soggetta a gusti e inclinazioni che rappresentano frequenti occasioni di tenersi occupati piacevolmente con sensazioni vive e soddisfacenti. *Trahit sua quemque voluptas*¹⁰². In ciò gli uomini hanno il medesimo fine; ma poiché non sono fatti nello stesso modo, non cercano tutti gli stessi piaceri. [...]

Il potere che le imitazioni hanno su di noi e la facilità con cui il cuore si emoziona

Nessuno dubita che i poemi possano suscitare in noi passioni artificiali; ma forse sembrerà straordinario a molti e anche a pittori di professione sentir dire che quadri e colori applicati su una tela possano destare in noi delle passioni: tuttavia questa verità può sorprendere esclusivamente coloro che non fanno attenzione a ciò che accade in loro stessi. È possibile guardare il quadro del Poussin che rappresenta la morte di Germanico senza essere mossi da compassione per questo principe e per la sua famiglia, e da indignazione

¹⁰² Du Bos non dà riferimenti; cfr. Virgilio 1986 (2, 65: «trahit sua quemque voluptas»).

contro Tiberio? Le Grazie della Galleria del Luxembourg e molti altri quadri non sarebbero stati deturpati se i loro possessori li avessero guardati senza emozione; infatti non tutti i quadri sono dello stesso genere di cui parla Aristotele quando dice: *Vi sono quadri in grado di far rinsavire gli uomini viziosi tanto quanto i precetti della morale dati dai filosofi*¹⁰³. Come possono persone sensibili tollerare nei loro salotti quadri con immagini orrende, come quello di Prometeo legato alla roccia e dipinto da Michelangelo da Caravaggio¹⁰⁴? L'imitazione di un oggetto raccapricciante suscita in loro un'impressione troppo simile a quella provocata dall'oggetto stesso. San Gregorio Nazianzeno racconta la storia di una cortigiana che, in un luogo in cui non si era certo recata per fare profonde riflessioni, rivolse per caso lo sguardo al ritratto di Polemone, filosofo noto per il suo miracoloso cambiamento di vita, e che guardandolo si ravvide. Cedreno narra che un quadro del Giudizio Universale contribuì in modo rilevante alla conversione del Re dei bulgari. Coloro che hanno governato i popoli in ogni epoca hanno sempre fatto uso delle immagini e delle statue per meglio ispirare i sentimenti che volevano suscitare, sia in materia di religione sia di politica.

Questi oggetti hanno sempre fatto una grande impressione sugli uomini, soprattutto in quei luoghi dove il sentimento è generalmente assai vivo, come nelle regioni più meridionali d'Europa e sulle coste asiatiche e africane site di fronte a esse. Si rammenti come le Tavole della Legge vietino agli ebrei di dipingere e *incidere* figure umane: esse fanno troppa impressione a un popolo incline per carattere ad appassionarsi a tutti gli oggetti capaci di emozionarlo. [...]

Quando si medita sulla sensibilità naturale del cuore umano, sulla sua predisposizione a emozionarsi facilmente davanti a tutti gli oggetti imitati dai pittori e dai poeti, non ci si sorprende che i versi e gli stessi quadri possano turbarlo. La natura ha voluto dotarlo di una sensibilità pronta e sollecita, come principale fondamento della società. L'amore per se stessi, che spesso si trasforma in uno smodato amor proprio via via che gli uomini invecchiano, li rende troppo attaccati ai loro interessi presenti e futuri e troppo duri verso gli altri, quando prendono decisioni ponderate. Era opportuno che gli uomini potessero facilmente emanciparsi da questo stato. La natura

¹⁰³ Cfr. Aristotele 1993, lib. V.

¹⁰⁴ Michelangelo Merisi detto il Caravaggio (1571?-1610).

ci ha forgiati in modo tale che tutto ciò che si agita intorno abbia su di noi una grande influenza, tanto che chi necessita della nostra indulgenza o del nostro aiuto ci possa facilmente commuovere. Così, d'un tratto, la loro emozione ci colpisce; ed essi, intenerendoci, ottengono da noi ciò che non otterrebbero mai con il ragionamento e la convinzione. Le lacrime di uno sconosciuto ci commuovono addirittura prima di conoscere il motivo del suo pianto. Le grida di un uomo che ha in comune con noi solo l'umanità, ci fanno accorrere in suo aiuto con un moto meccanico che precede ogni riflessione. Chi si avvicina a noi con la gioia dipinta sul viso ci ispira un sentimento di letizia prima ancora di sapere il motivo della sua gioia:

*Ut ridentibus arident, ita flentibus adflent Humani vultus*¹⁰⁵

Perché quegli attori che recitando si appassionano veramente, non cessano di commuoverci e di piacerci, pur avendo difetti essenziali? Perché gli uomini, presi dalla commozione, ci comunicano facilmente la loro emozione. Gli attori di cui parlo sono realmente commossi e sanno emozionarci anche se non sono in grado di esprimere le passioni con la nobiltà e il rigore richiesti. La natura di cui fanno sentire la voce sopperisce alle loro carenze. Essi fanno ciò che possono; la natura fa il resto.

Tra tutti i talenti che ci conferiscono il potere di governare gli altri uomini, il più efficace non è la superiorità di spirito e d'intelletto, bensì il talento di commuovere a proprio piacere, e ciò si realizza soprattutto apparendo a nostra volta commossi e pervasi dagli stessi sentimenti che si vogliono ispirare. È il talento di essere come Catilina, *Cuius rei libet simulator*, che chiameremo, se vogliamo, talento di essere un gran commediante. Gli inglesi meglio informati sulla storia del loro paese non parlano di Oliver Cromwell con la stessa ammirazione della maggior parte della nazione; non gli attribuiscono quella grande genialità, penetrante e superiore, che molti gli accordano, gli riconoscono invece, come unico merito, il valore del semplice soldato e il talento di aver saputo sembrare effettivamente preso dai sentimenti che voleva simulare tanto da apparire turbato dalle passioni che voleva infondere come se le avesse

¹⁰⁵ Cfr. Orazio 1956 (*Arte poetica*, vv. 101-102: «ut ridentibus arident, ita flentibus adsunt humani vultus»).

veramente provate. Turlow, dicono, gli spiegava allora, come si spiega a una donna che si vuole coinvolgere in una questione importante, quali persone occorresse conquistare per aver successo in un determinato progetto, e dove bisognasse attaccarle. Oliver parlava loro in modo così patetico da riuscire a conquistarle. L'Europa, sorpresa nel vederlo volgere a suo vantaggio un avvenimento che si credeva l'avrebbe sconfitto, gli attribuiva, per quel successo, molte virtù che egli non possedeva: così si formò la sua reputazione. Alcuni contemporanei di uno dei più illustri ministri che la Francia abbia mai avuto nel secolo scorso, dicevano di lui qualcosa di simile.

Quando siamo in uno di quei ritrovi in cui parecchi giocatori sono seduti attorno a diversi tavoli, come mai un istinto segreto ci fa prendere posto accanto a coloro che rischiano somme più ingenti, benché il loro gioco non sia più degno di curiosità di quello che si conduce agli altri tavoli? Quale richiamo ci porta vicino a loro, quando la curiosità ci ha indotto ad andare a vedere ciò che la fortuna decideva nei tavoli vicini? Il fatto è che l'emozione degli altri tocca anche noi e quelli che giocano forte ci turbano di più, perché anch'essi sono più emozionati.

Dunque, è facile comprendere come le imitazioni che pittura e poesia ci presentano possano emozionarci, quando si pensa che una conchiglia, un fiore, una medaglia, su cui il tempo non ha lasciato altro che parvenze di lettere e figure, suscitano passioni ardenti e inquiete, il desiderio cioè di vederli e la voglia di possederli. Una grande passione accesa dal più piccolo oggetto è un avvenimento ordinario. Nelle nostre passioni nulla sorprende di più di una lunga durata. [...]

Il pubblico giudica poemi e quadri in generale. Il sentimento che possediamo per conoscere il valore di queste opere

Non solo il pubblico giudica un'opera disinteressatamente, ma anche secondo un criterio generale, cioè per mezzo del sentimento e secondo l'impressione che il poema o il quadro suscitano in lui. Dal momento che lo scopo principale della poesia e della pittura è quello di coinvolgerci, i poemi e i quadri sono buone opere solo nella misura in cui ci commuovono e ci avvincono. Un'opera che coinvolge molto deve essere tutto sommato eccellente. Per la stessa ragione l'opera che non coinvolge e che non avvince non vale nulla; se la critica non trova niente da ridire sull'osservanza delle regole, il

motivo è che un'opera può essere brutta pur osservando le regole, così come un'opera, dove le regole non sono applicate correttamente, può essere eccellente.

Ora, il sentimento mostra se l'opera colpisce e se produce in noi la giusta impressione assai meglio di tutte le dissertazioni fatte dai critici per spiegarne il valore e per valutarne pregi e difetti. La via della discussione e dell'analisi, di cui si servono questi signori, è valida, a dir vero, quando si tratta di stabilire i motivi per cui un'opera piace o non piace; ma questa strada non vale quanto quella del sentimento quando si tratta di decidere se l'opera piace o non piace, se è bella o brutta in generale. È la stessa cosa. Il ragionamento deve dunque intervenire nel giudizio che diamo su un poema o su un quadro in generale solo per rendere ragione della decisione del sentimento, per spiegare quali errori gli impediscono di piacere e quali sono le attrattive che lo rendono avvincente. Mi si permetta di dire queste poche parole. La ragione non vuole riflettere su una simile questione, se non per giustificare il giudizio dato dal sentimento. Non spetta al ragionamento decidere sull'argomento. Esso deve sottomettersi al giudizio pronunciato dal sentimento, che è il giudice competente.

Si usa forse la ragione per sapere se un sugo è buono o cattivo e si pensò mai, dopo aver stabilito i principi geometrici del sapore e definito la qualità di ciascun ingrediente che serve per realizzare tale pietanza, di esaminare la loro proporzione per decidere se il sugo è buono? Niente affatto. Esiste in noi un senso che ci fa conoscere se il cuoco ha operato secondo le regole della sua arte. Si assaggia il sugo e, anche senza conoscere le regole, si capisce se è buono. In un certo senso, lo stesso si può dire delle opere intellettuali e dei quadri che, commuovendoci, ci procurano piacere. Esiste in noi un senso destinato a giudicare il valore di tali opere, che consiste nell'imitazione degli oggetti che nella natura ci commuovono. Questo senso è lo stesso che giudicherebbe l'oggetto imitato dal pittore, dal poeta o dal musicista. È la vista, quando si tratta del colorito di un quadro. È l'udito, quando si tratta di giudicare se gli accenti di un racconto sono commoventi o se si addicono alle parole e se il canto è melodioso. Il senso che giudica se l'imitazione in un poema o in un quadro ci suscita compassione o ci intenerisce è lo stesso che si intenerisce e che giudica l'oggetto imitato. È quel sesto senso presente in noi, senza che ne vediamo gli organi. È quella parte di noi

che giudica secondo l'impressione provata e che, per citare Platone¹⁰⁶, decide senza consultare la riga e il compasso. È insomma ciò che comunemente viene chiamato sentimento.

Il cuore si emoziona spontaneamente con un moto che precede ogni riflessione, quando l'oggetto che gli viene presentato è realmente toccante, che sia un oggetto della natura oppure un'imitazione artistica. Il nostro cuore è fatto e organizzato per questo. La sua attività precede dunque tutti i ragionamenti, così come l'attività dell'occhio e quella dell'orecchio li anticipano con le loro sensazioni. È tanto raro vedere uomini nati senza il sentimento di cui parlo quanto trovare dei ciechi dalla nascita. Ma non si può trasmetterlo a coloro che ne difettano, come non si può dare la vista e l'udito. *Nec magis arte traditur quam gustus aut odoratus*¹⁰⁷. Così le imitazioni producono un effetto su di noi, ci fanno ridere o piangere, ci colpiscono prima che la nostra ragione abbia avuto il tempo di agire e di esaminare. Si piange per una tragedia prima di aver considerato se l'oggetto presentatoci dal poeta sappia commuoverci di per sé e se è ben imitato. Il sentimento ci comunica di che si tratta prima di averlo esaminato. Lo stesso impulso che ci farebbe istintivamente gemere di fronte a una madre che conducesse il suo unico figlio alla tomba, ci fa piangere quando la scena mostra la fedele imitazione di un tale fatto.

Si sa se il poeta ha scelto un oggetto commovente e se l'ha imitato bene, come si sa, senza ragionare, se il pittore ha dipinto una bella figura o se colui che ha eseguito il ritratto del nostro amico lo fa rassomigliante. Per giudicare ciò, bisogna forse prendere le proporzioni del viso del nostro amico e confrontarle con quelle del ritratto? Gli stessi pittori diranno di possedere un sentimento improvviso che anticipa ogni esame e che il quadro eccellente che non hanno mai visto fa su di loro un'impressione immediata, che li mette in condizione di poter giudicare il suo valore in generale, prima di qualsiasi discussione: questo primo *apprendimento* basta loro per indicare il nome del nobile autore del quadro. Si ha dunque ragione di dire comunemente che con dello spirito si può conoscere tutto, infatti con il termine spirito si intende in questo caso la giustezza e la delicatezza del sentimento. I francesi hanno la facoltà di dare alla

¹⁰⁶ Cfr. Platone 2001, lib. X.

¹⁰⁷ Cfr. Quintiliano 2001, lib. VI, 5, 1.

parola *spirito* i significati più impropri. Così Pascal¹⁰⁸ non aveva ancora riflettuto abbastanza quando scrisse che chi giudica un'opera attraverso le regole è, rispetto agli altri uomini, come chi ha un orologio rispetto a chi non lo possiede, quando si tratta di sapere l'ora. Credo che questo pensiero sia da annoverare tra quelli che egli avrebbe spiegato dopo aver meditato; infatti si sa che l'opera di Pascal, da me citata, è composta da idee venutegli in mente e messe sulla carta più per esaminarle che per pubblicarle. Esse furono date alle stampe dopo la sua morte come le aveva lasciate. Quando si tratta del valore di un'opera eseguita per emozionarci, l'orologio non è rappresentato dalle regole, ma dall'impressione che l'opera suscita in noi. Più il nostro sentimento è delicato o, se si vuole, più abbiamo spirito, più l'orologio è esatto. [...]

Se il maggior merito dei poemi e dei quadri fosse quello di essere conformi alle regole scritte, si potrebbe dire che il miglior modo di giudicare la loro eccellenza e il posto che devono occupare nella stima degli uomini sarebbe la discussione e l'analisi. Ma il merito principale dei poemi e dei quadri è di piacerci. È il fine ultimo dei pittori e dei poeti che si preoccupano di aderire alle regole della loro arte. Per sapere se hanno avuto successo, è sufficiente conoscere quanta emozione suscita l'opera. È giusto dunque affermare che un'opera, in cui fossero violate le regole essenziali, non può piacere. Ma tutto ciò si ravvisa meglio se si giudica dall'impressione che l'opera produce piuttosto che dalle dissertazioni dei critici, i quali convengono raramente riguardo all'importanza di ciascuna regola. Così il pubblico può giudicare i versi e i quadri senza conoscere le regole della poesia e della pittura; infatti, come dice Cicerone, *omnes tacito quodam sensu sine ulla arte aut ratione, quae sint in artibus ac rationibus prava aut recta dijudicant*¹⁰⁹. Tutti gli uomini, aiutati dall'intimo sentimento e senza conoscere le regole, capiscono se le produzioni artistiche sono belle o brutte e se il ragionamento ch'essi ascoltano ha un'esatta conclusione.

Quintiliano dice, nell'opera che abbiamo citato tante volte¹¹⁰, ma non così spesso come merita: opere create per commuovere e per piacere non si giudicano ragionando. Le si giudica con un moto

¹⁰⁸ Cfr. Pascal 1984.

¹⁰⁹ Cfr. Cicerone 1994, lib. III, I, 195.

¹¹⁰ Cfr. Quintiliano 2001, lib. VI.

intimo che non si sa ben spiegare. Per lo meno, tutti coloro che hanno tentato di spiegarlo non ne sono venuti a capo. *Non ratione a-liquâ, sed motu nescio, an innarrabili judicatur. Neque hoc ab ullo satis expli-cari puto, licet multi tentaverint*¹¹¹.

La platea, senza conoscere le regole, giudica un lavoro teatrale come la gente del mestiere. *Lo stesso dicasi del teatro e dell'eloquenza*, disse l'Abate d'Aubignac, *la perfezione non è meno evidente per gli ignoran-ti che per gli eruditi, benché non ne conoscano la ragione nella stessa misura*.

Artisti illuminati a volte consultano per questo motivo perso-ne che non conoscono le regole delle loro arti, ma che tuttavia san-no giudicare l'effetto di un'opera composta per commuovere gli uomini, perché di natura molto sensibile. Spesso decidono prima di parlare e perfino di aver pensato di pronunciarsi. Ma non appena gli impulsi del cuore, che agisce meccanicamente, giungono a espri-mersi attraverso il gesto e il comportamento, diventano una pietra di paragone che fa intendere chiaramente se l'opera che viene loro mostrata o letta possiede o è priva del valore fondamentale. Così, sebbene queste persone non siano in grado di contribuire alla perfe-zione di un'opera con il loro consiglio, e nemmeno possano giusti-ficare con metodo, il giudizio che essi esprimono è sempre giusto e sicuro. Si conoscono numerosi esempi di quanto affermo, come quello di Malherbe e di Molière che leggevano i loro versi perfino alle serve di cucina, per rendersi conto *se quei versi facessero presa*. Mi si perdoni l'espressione preferita dei nostri poeti drammatici.

Ma si dirà che tali opere sono così belle che gli ignoranti non possono capirne il valore. Per esempio, chi non sa che Farnace, che si era alleato con i Romani contro il padre Mitridate, fu qualche an-no dopo privato in modo disonorevole dei suoi Stati da Giulio Ce-sare, non può essere colpito dalla bellezza dei versi profetici che Racine fa proferire a Mitridate morente.

Tôt ou tard il faudra que Pharnace périsse, Fiez-vous aux Romains du soin de son supplice

Gli ignoranti non possono dunque giudicare un poema in generale, poiché comprendono solo in parte la sua bellezza.

Prego il lettore di non dimenticare la prima risposta che darò a

¹¹¹ Cfr. *ibid.*, lib. VI, 3, 6-7.

questa obiezione. Non includo il volgo tra il pubblico che è in grado di pronunciarsi sui poemi o sui quadri e che sa stabilire fino a che punto siano eccellenti. Il termine pubblico comprende qui solo le persone che hanno acquisito conoscenze, sia leggendo sia attraverso le relazioni sociali. Sono le sole in grado di determinare il valore dei poemi e dei quadri, anche se si trovano opere talmente belle, capaci di piacere e meravigliare pure le persone di bassa estrazione. Ma dal momento che non conoscono le altre opere dello stesso genere, non sono in condizione di valutare fino a che punto il poema che le commuove sia eccellente, né quale posto debba occupare tra gli altri poemi. Il pubblico a cui ci si riferisce qui è dunque limitato alle persone che leggono, che conoscono gli spettacoli, che vedono e che sentono parlare di quadri o che hanno acquisito in qualche modo quel criterio per giudicare chiamato *gusto di comparazione*, di cui parlerò presto più diffusamente. Il lettore, considerando i tempi, i luoghi e la natura dell'opera che verrà trattata in particolare, comprenderà molto meglio, di quanto potrei spiegare, a quale grado d'ingegno, a quale stato di chiarezza, a quali condizioni sarà limitato il pubblico di cui tratterò. Per esempio, tutti coloro che sanno dare un giudizio sensato su una tragedia francese non sono in grado di giudicare allo stesso modo l'*Eneide* né un altro poema latino. Il pubblico che può giudicare Omero oggi è ancora meno numeroso di quello che può esprimere un giudizio sull'*Eneide*. Il pubblico diminuisce dunque, a seconda dell'opera che si tratta di giudicare.

Il termine pubblico è inoltre più limitato o più esteso a seconda dei tempi o dei luoghi di cui si parla. Vi sono epoche e città in cui le conoscenze necessarie per giudicare bene un'opera dal suo effetto sono più comuni e più diffuse che in altre. Una certa classe di cittadini, che non ha sufficienti cognizioni in una città di provincia, le possiede nella capitale. Quella classe di cittadini che non le aveva all'inizio del sedicesimo secolo, le possedeva alla fine del diciassettesimo. Per esempio, dopo la fondazione dei teatri dell'Opera, il pubblico in grado di esprimere la sua opinione sulla musica è aumentato a Parigi di tre quarti. Ma, come ho già detto, non temo che il mio lettore si sbagli sull'estensione che converrà dare al significato della parola pubblico, a seconda delle occasioni in cui la impiegherò.

La mia seconda risposta all'obiezione tratta dai versi di *Mithridate* è che il pubblico non fa il processo in un giorno alle opere che

hanno realmente valore. Prima di essere giudicate, esse restano per un certo periodo sullo scrittoio. Ora, non appena il valore di un'opera attira l'attenzione del pubblico, a quest'ultimo non sfuggono le bellezze contenute, anche se non può comprenderle a meno che qualcuno non gliele spieghi. La spiegazione dei versi passa di bocca in bocca e scende fino al grado più basso del pubblico. L'autore ne tiene conto quando definisce la sua opera in generale. Gli uomini hanno tanta voglia di dire ciò che sanno, quanto d'imparare ciò che non sanno. D'altronde non penso che il pubblico giudichi male un'opera in generale, anche quando gli sia sfuggito qualche aspetto della sua bellezza. Un autore sensato, che compone in lingua volgare, non basa il successo del suo poema su tali aspetti. Le tragedie di Corneille e di Racine non contengono elementi simili a quello citato di *Mitbridate*. Se un lavoro teatrale non ha successo, si può dire che sarebbe caduto lo stesso, anche se tutto il pubblico avesse compreso le sue bellezze nascoste. Due o tre versi che non ha colto e che gli sarebbero piaciuti se ne avesse compreso tutto il senso, non gli avrebbero impedito di annoiarsi con gli altri millecinquecento che ha inteso perfettamente.

Lo scopo della poesia e della pittura è quello di colpire e di piacere, occorre quindi che tutti coloro che non sono stupidi possano sentire l'effetto dei bei versi e dei bei quadri. Ogni uomo deve dunque poter dare il proprio consenso, quando si tratta di stabilire se i poemi o i quadri fanno l'effetto che devono produrre. Così, quando bisogna giudicare l'effetto generale di un'opera, il pittore e il poeta non hanno il diritto di ricusare chi non conosce la loro arte, così come il chirurgo non ha il diritto di rifiutare la testimonianza di chi ha subito un'operazione, con la scusa che il malato non conosce l'anatomia, quando si tratta di sapere soltanto se l'operazione è stata dolorosa. Cosa si penserebbe del musicista che sostenesse che chi non conosce la musica non sa giudicare se il minuetto da lui composto piace o non piace? Quando un oratore fa sbadigliare e dormire il suo uditorio, non si dà forse per certo ch'egli ha tenuto un brutto discorso, senza pensare di informarsi se chi si è addormentato conosceva la retorica? Gli uomini istintivamente convinti che il valore di un discorso oratorio come pure il valore di un poema e di un quadro devono colpire il sentimento, prestano fede all'ascoltatore e si attengono alla sua decisione se è considerato una persona sensata. Quand'anche uno degli spettatori di una tragedia general-

mente disapprovata non spiegasse bene le ragioni per cui essa è noiosa, la gente accoglierebbe ugualmente l'opinione generale. Non cesserebbe di credere che l'opera è brutta, anche se non capisse il motivo per il quale non vale. Si crede all'uomo, anche quando non si comprende il suo modo di ragionare [...].

Per conoscere il valore dei poemi e dei quadri non serve la discussione ma il sentimento

Più gli uomini invecchiano più la ragione si perfeziona; meno fede hanno in tutti i ragionamenti filosofici maggiore è la loro fiducia nel sentimento e nella pratica. L'esperienza ha fatto loro intendere che raramente si è indotti in errore da ciò che i sensi riferiscono con precisione e che l'abitudine a ragionare e a giudicare su tali impressioni porta a una pratica semplice e sicura, mentre ogni giorno ci si sbaglia quando si agisce da filosofi, cioè quando si pongono principi generali dai quali si ricava una catena di conclusioni. Nelle arti, i principi sono numerosi e niente è più facile dello sbagliarsi nella scelta di quello che si vuole porre come il più importante. Non può succedere che quel principio debba variare a seconda del genere di opera su cui si vuole lavorare? Si può anche attribuire a un principio una portata maggiore di quanta ne debba avere. Spesso si considera persino impossibile ciò che non è mai avvenuto. È abbastanza per essere lontani dal terzo sillogismo. Così il quarto diventa un sofisma rilevante e il quinto contiene una conclusione la cui falsità indigna quegli stessi che non riescono a fare l'analisi del ragionamento e a risalire all'origine dell'errore. Insomma, sia che filosofi, fisici o critici, formulino male i loro principi sia che traggano male le loro conclusioni, ogni giorno capita loro di sbagliarsi, benché garantiscano che il loro metodo conduce infallibilmente alla verità.

Quanti errori l'esperienza ha scoperto nei ragionamenti filosofici considerati validi nei secoli passati? Tanti quanti ne scoprirà un giorno nei ragionamenti che oggi hanno la fama di essere fondati su verità incontestabili. Come rimproveriamo agli antichi di aver creduto all'orrore del vuoto e all'influenza degli astri, i nostri pronipoti ci rimprovereranno un giorno errori simili, che il ragionamento tenterà invano di chiarire ma che l'esperienza e il tempo sapranno mettere in evidenza. [...]

Ora, se c'è un ambito in cui il ragionamento deve tacere davanti all'esperienza, è sicuramente quello che riguarda i problemi

che sorgono nel valutare un poema. Quando si tratta di sapere se un poema piace o non piace: se, generalmente parlando, è un'opera eccellente o soltanto mediocre. I principi generali su cui ci si può basare per ragionare in modo coerente sul valore di un poema sono pochi. Spesso ci sono eccezioni al principio che sembra il più universale. Molti di questi principi sono così vaghi che si può sostenere che, nella sua opera, il poeta li ha seguiti oppure no. L'importanza di tali principi dipende anche da un'infinità di circostanze dei tempi e dei luoghi in cui il poeta ha scritto. Insomma, dato che lo scopo principale della poesia è di piacere, i suoi principi diventano più spesso arbitrari di quelli delle altre arti, a causa della diversità del gusto di coloro per i quali i poeti compongono. Sebbene la bellezza deve essere meno arbitraria nell'arte oratoria che nell'arte poetica, tuttavia Quintiliano dice di essersi assoggettato solo a pochi di tali principi e di tali regole, chiamati principi generali e regole universali. Quasi non ne esistono, aggiunge, di cui non si possa contestare la validità per buoni motivi. [...]

La valutazione geometrica del valore dell'Ariosto fatta oggi per un francese, andrebbe bene a un italiano del sedicesimo secolo? Il grado in cui il *dissertatore* francese colloca oggi l'Ariosto in virtù di un'analisi geometrica del suo poema, può essere riconosciuto come quello di *Messer Lodovico*? Quanti calcoli, quante combinazioni prima di poter trarre la giusta conseguenza! Un grosso volume *in-folio* basterebbe appena a contenere l'analisi esatta della *Phédre* di Racine, fatta secondo questo metodo, e ad apprezzare così questo dramma attraverso tale esame. La discussione sarebbe inoltre soggetta a errore, faticosa per lo scrittore e poco piacevole per il lettore. Ciò che l'analisi non può trovare, viene afferrato dal sentimento.

Il sentimento di cui parlo è in tutti gli uomini ma, dato che non tutti hanno udito e vista buoni allo stesso modo, non tutti hanno il sentimento perfetto allo stesso modo. Alcuni lo hanno migliore di altri, perché i loro organi sono naturalmente composti in modo migliore oppure perché lo hanno perfezionato facendone un uso frequente e con l'esperienza. Costoro devono rendersi conto prima degli altri del maggiore o minore valore di un'opera. In questo modo un uomo, che ha la vista buona, riconosce chiaramente altri uomini alla distanza di cento tese, mentre chi è al suo fianco distingue a malapena il colore degli abiti degli uomini che si avvicinano. Quando si crede all'istinto, si giudica l'efficacia dei sensi altrui in

base a quella dei propri. Capita quindi che chi ha la vista corta esiti per un certo tempo ad accogliere l'opinione di chi vede meglio; ma entrambi concordano, quando la persona che va loro incontro può essere scorta anche da chi ha la vista più debole.

Lo stesso vale per tutti coloro che giudicano col sentimento e che si trovano d'accordo, prima o poi, sull'effetto e sul valore di un'opera. Se la concordanza di opinione non si stabilisce subito tra loro, come dovrebbe, è perché quando gli uomini esprimono la propria opinione su un poema o su un quadro, non sempre si limitano a dire quello che sentono e a riferire l'impressione che ne hanno. Invece di parlare semplicemente e secondo quanto hanno appreso, di cui spesso ignorano il valore, vogliono decidere per principio e, come la maggior parte, non riescono a spiegarsi con metodo, confondono le loro decisioni e alterano reciprocamente i loro giudizi. Il tempo li mette d'accordo con se stessi e con gli altri ¹¹².

3.7. DENIS DIDEROT. ELOGIO DI RICHARDSON *

Il viaggio dell'immaginazione ribelle e irrefrenabile che si sregola contro la verità: questo non troverete nelle pagine di Richardson! Il *Richardson* di Diderot (1713-1784) è uomo, non marionetta, che prende a modello il mondo in cui viviamo. Non stilizza e nemmeno copia. Crea natura. I suoi personaggi richiamano temi reali, mai manierati, mai stravaganti, mai indecenti. Saggezza, nobiltà, verità dei colori e della carne, severità del lavoro dell'arte, richiamo a un modello sono gli argomenti forti che Diderot dispiega prendendo a modello Richardson. L'«*affettazione dei grandi maestri*» non gli appartiene perché la sua «*rivelazione*» è «*intera e chiara*» ¹¹³.

Il sublime patetico ha le sue radici anche qui, in questo breve saggio – *Eloge de Richardson, auteur de Pamela, de Clarisse et de Grandisson* – che appare nel 1761 sul *Journal étranger*. Ha le sue radici all'interno di un concetto di natura che nulla ha a che vedere con immagini grandiose, appese al filo ingegnoso, ma fugace, della fantasia. «Le nozioni che non hanno alcun fondamento in natura, possono venire paragonate a quelle foreste del nord, i cui alberi non hanno radici. Basta un colpo di vento, un minimo fatto per abbattere un'intera foresta

¹¹² I passi sono tratti da Du Bos 1770⁷, pp. 1-44, pp. 454-457, prima parte; 337-371, seconda parte. Tr. it. e note di P. Vincenzi.

* Nota di M. Mazzocut-Mis.

¹¹³ Diderot 1995, p. 63.

di alberi e una foresta di idee»¹¹⁴. Richardson ricerca, come scienziato, come filosofo, come uomo onesto, la legge della verità e la descrive. Una legge che appartiene al quotidiano, in cui l'uomo si identifica del tutto. «Dai sensi alla riflessione e dalla riflessione ai sensi: rientrare in se stessi per uscirne continuamente fuori»¹¹⁵.

Non è la meraviglia che ci attira nei testi di Richardson (la meraviglia deve essere dissipata dalla filosofia), ma l'attenta osservazione della natura umana, la capacità di utilizzare l'esperienza a favore della verità. La riflessione va governata, regolata, corretta dall'esperienza e l'esperienza coadiuvata dall'osservazione. Ma non è questo il compito del filosofo della natura¹¹⁶?

Non solo. Non è proprio tale tipo di scrittura che Diderot aveva tentato di elaborare per *La Religieuse* o per *Jacques le fataliste*, dove non è il realismo, ma la natura, natura umana, a emergere con tutta la sua forza, la sua perversione? Perché la natura è anche mostro: capace di regolarità e di casualità.

Richardson – come Diderot – non scrive romanzi: nessuna combinazione di fatti troppo «esatta», nessuna organizzazione puramente *ad hoc*, nessuna coincidenza inverosimile. Un continuo oscillare tra modello e natura, tra regolarità e caso. In fondo un continuo adattamento del modello alla natura: non è proprio l'albero vecchio, che taglierei se crescesse di fianco alla mia casa, quello che il pittore dipinge nel suo quadro?

Ma la Pamela e la Clarissa di Diderot sono quelle di Richardson?

Nasce con la *Clarissa* di Richardson quella che da più parti viene chiamata la religione dell'amore sentimentale, il patetico, appunto. E proprio di questo Diderot si rende conto. Richardson mette in mostra, descrive, riconduce alla natura, i segreti più profondi e inconfessabili del cuore umano. Un cuore che è sentimento, sentimento contraddittorio perché vizio – fino al demoniaco – e virtù. Diderot riconosce a Richardson di saper distinguere e dipingere in modo diverso il vizio, la menzogna, dalla virtù, dalla verità: «a ogni riga fa preferire la sorte della virtù oppressa a quella del vizio trionfante». È la virtù a essere sedotta. L'eroina non è una sempliciotta troppo giovane per comprendere le perversità del vizio. È l'incarnazione della virtù che, per essere tale, conosce i sotterfugi del vizio.

La storia di *Clarissa*, il testo preferito da Diderot, è semplice, quanto mai melodrammatica: Clarissa, giovane di estrazione borghese, è insidiata dall'aristocratico Lovelace, che, non riuscendo a piegare la sua virtù, la possiede dopo averla narcotizzata. Clarissa muore come una martire. La protagonista incarna quindi il simbolo della virtù e dell'innocenza a torto perseguitate. L'amore non può essere comprato, la virtù, se è tale, non può mai essere violata. Un nuovo rito dell'età di Diderot, che sempre più spesso esige il sostrato melodrammatico che si esalta nel tributo purificatore delle lacrime. Così mag-

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹¹⁶ Cfr. *ibid.*, p. 36.

giore sarà la virtù, maggiore la perversione del vizio, perché la lotta sia cruenta, senza esclusione di colpi. Nulla di più, nulla di meno. Volutamente Richardson sfiora il limite del proibito, acuendo l'interesse del lettore, potremmo dire la sua morbosità, che però non resta fine a se stessa perché ancora si stempera nella figura virtuosa dell'eroe o dell'eroina. È un principio che opera quasi incessantemente dalla metà del Settecento e che Sade, nelle sue *Idee sul romanzo*, definirà lucidamente, riferendosi non a caso all'esempio di Richardson: «Mi si risponda: se dopo dodici o quindici volumi, l'immortale Richardson avesse virtuosamente finito col convertire Lovelace e col fargli tranquillamente sposare Clarissa, quel romanzo, concepito alla rovescia, avrebbe mai fatto versare le deliziose lagrime che è uso strappare a tutti gli esseri sensibili? Occorre dunque che si ritragga la natura quando si lavora a un romanzo; e il cuore dell'uomo, la più singolare delle sue opere; e nient'affatto la virtù poiché la virtù, per quanto bella, per quanto necessaria, non è tuttavia che una delle tendenze di questo stupefacente cuore, il cui studio approfondito è così necessario al romanziere; e il romanzo, specchio fedele di cotesto cuore, deve necessariamente scandagliare nelle sue più riposte profondità». Non è facendo trionfare la virtù che si seduce il lettore, quel lettore che vuole piangere, che prova il piacere di piangere. «Di certo si dovrebbe tendere il più possibile verso la virtù; ma è pur vero che questa regola, da cui si sottraggono la natura e Aristotele, ma alla quale noi vorremmo che tutti si assoggettassero, non è assolutamente essenziale nel romanzo. Non è nemmeno quella che conduce all'attenzione; poiché quando trionfa la virtù, rimanendo le cose del mondo quali sono e quali devono essere, alle nostre lagrime capita di essiccarsi ancora prima di scorrere. Ma se vediamo che dopo i più duri cimenti la virtù viene sgominata dal vizio, allora necessariamente la cosa ci strazia l'animo; e avendoci l'opera assai commossi, avendo, come diceva Diderot "insanguinato i nostri cuori nell'intimo", è fuori dubbio che l'opera ha suscitato l'interesse, l'unico mezzo che assicuri la gloria»¹¹⁷.

Non è quindi un caso che il pietismo di Richardson finisca con il coprire solo superficialmente il fondo sensuale e torbido, che alimenta l'opera. Clarissa appare attratta dal male pur respingendolo.

De Sade ribalta tuttavia le posizioni etico ideologiche della società in cui opera, esaltando gli aspetti negativi della vita e privilegiando il vizio al posto della virtù. Che voglia così smascherare l'ipocrisia e la falsità che si nascondono dietro una rappresentazione ideale e ottimistica delle realtà, fondata sull'immancabile e consolante trionfo della virtù e dei buoni sentimenti, non è dato per scontato. Come non scontato è quindi il trionfo della virtù in Richardson. La morte dell'eroina, assai di moda, non è l'indice di una vittoria ottimistica. La natura, l'uomo hanno il mostro nel loro seno e devono convivere con esso.

Certo, la figura del libertino di De Sade si distanzia da quella del nobile aristocratico incoerente Lovelace. Il libertino alla De Sade è un maestro del vi-

¹¹⁷ De Sade 1976, p. 822.

zio che vuole convertire le sue vittime alla pratica della perversione. Eppure non così distanti appaiono Clarissa e Justine (la Justine di De Sade, orfana, impotente di fronte al potere dei libertini, eppure non consenziente, incapace di aderire ai loro disegni criminosi, è un'anima vergine che la natura uccide). De Sade riconduce l'orrore all'interno dell'uomo, poiché la sua natura è malvagia senza via di scampo. In De Sade, se Justine (sottotitolo del romanzo: *Le sventure della virtù*) è una nuova Clarissa virtuosa, Juliette (sottotitolo: *La felicità del vizio*) percorre la carriera del male e, ottenendo posizione, privilegio e rispettabilità, si allontana da Pamela. Una Pamela (sottotitolo: *La virtù premiata*), che già nel 1740 si costituisce come il caposaldo fondativo della futura narrativa sentimentale. Un modello mai abbandonato, fino ai nostri giorni, dalle nostre *fiction*. L'eroina è una graziosa cameriera di sedici anni che, resistendo a diversi tentativi di seduzione, riesce tuttavia a sposare il suo ricco padrone. Un archetipo che fiorirà, diventando semplice «carattere», nell'età della «donna rosa» novecentesca: giovane fanciulla che difficilmente arriva alla maturità. La «donna rosa», più vicina al gusto contemporaneo, può vestire invece i panni di una signora più matura, la cui vita sentimentale è costellata di delusioni amoroze ed esperienze coniugali. Eppure la vita, l'educazione e le circostanze la portano a vivere ansiosamente e nello stesso tempo fervidamente l'incontro con l'altro sesso. Paura e trasporto si fondono o si sfidano continuamente. Spesso il richiamo della sessualità si mescola al senso di colpa che poi esige una netta e drammatica «riparazione», poiché la stessa eroicità si fonda su un'autenticità sentimentale disinteressatamente integra, assoluta e tenace che viene portata all'eccesso scatenando il «dramma» morale e il gioco sentimentale sul quale la storia si sviluppa.

Così, come ricordava Du Bos nei primi anni del Settecento, e come rilegge bene lo stesso Diderot, la riparazione, autopunitiva, si avvia verso una forma di piacere, quello patetico per antonomasia, cioè il piacere del pianto.

Il circolo vizioso può essere rotto quando la vittoria della protagonista su se stessa e sugli eventi le consente di vivere pienamente un rapporto ormai adulto oppure quando la virtù vince il vizio e il male, causando anche la morte della stessa eroina.

Il sistema di valori è dunque comunemente accettato. Tuttavia, tale sistema, da Richardson fino alle eroine attuali, è cambiato insieme alla società, ma non è mutato di una virgola il meccanismo del sentimento o meglio dell'emozione che agisce nella sfera degli affetti.

Il diderotiano elogio a Richardson autorizza il patetico, l'arte del melodramma moderno, non solo ad assurgere a valore di arte, ma forse a diventare il simbolo stesso dell'arte dal Settecento in poi (senza che questo fenomeno si sia ancora assopito).

Lo schema del patetico è semplice quanto efficace, esso non può prescindere dalla presenza di una donna giovane, infelice e perseguitata, di un tiranno sanguinario e cattivo, di un uomo giovane, spesso di umili condizioni, sensibile e virtuoso, di un confidente ipocrita e perfido.

Non tanto semplici o semplificabili appaiono invece le commedie «borghesi» di Diderot, nelle quali si possono distinguere almeno due piani «drammatici»: uno in cui domina il patetico, dove tutto si gioca nella trama e nel testo corrispondente, e l'altro che funziona solo con un sottostante linguaggio segnico, che pone la distanza proprio nel momento in cui l'empatia sembrerebbe al massimo.

Si apre, così, il grande tema diderotiano del «sublime di situazione», a cui ora appena si accenna. Sublime perché lo stile alto ed emotivo della verbalizzazione viene smentito dalla contemporanea esibizione di segni «riflessivi» non verbali, creando con ciò un effetto «distanziante», tipico del sublime, e che rimane «aperto» proprio nel momento in cui il sipario si chiude. Da un lato, dunque, si cerca di «compiacere» lo spettatore, dall'altro gli si dice che non c'è dialogo, e che quel che sta vedendo è solo «scena», «rappresentazione».

Allora non apparirà strano il duplice atteggiamento che Diderot ha anche nei confronti di Racine. Se *Sulla poesia drammatica* confessa che si può impazzire per Racine¹¹⁸, nella *Lettera sui sordomuti*, citando la stessa scena della *Phèdre*, afferma che essa è «ancora lontana da ciò che immagino». È vero, nello stesso scritto Diderot ricordava anche che, essendo la nostra comprensione «animata dai segni», quella di Racine è «una delle rappresentazioni più somiglianti che abbiamo»¹¹⁹. Ma, proprio secondo le ragioni che reggono il «sublime di situazione»¹²⁰, la parola non è tutto a teatro, visto che Diderot stesso, frequentando i teatri parigini, si chiude le orecchie perché le parole non disturbino il movimento significativo ed energetico di gesti ed espressioni ai quali il sentimento si rivolge per giudicare.

Ma Diderot saprà anche accorgersi nel *Paradosso sull'attore*, che il controllo della passione, attraverso il sentimento e l'interpretazione artistica, non ne annulla l'aspetto perturbante. L'impersonalità dell'attore è la maschera che meglio esprime ed esibisce il «vero» dell'arte, cioè quello che Addison chiamava *sublime* e che, dopo di lui, Burke descriverà nella sua forza fisiologicamente trasgressiva.

Ci siamo imbattuti in una copia inglese di *Clarissa*¹²¹, accompagnata

¹¹⁸ «Non conosco niente di così difficile quanto un dialogo in cui le cose dette e ribattute sono legate soltanto da sensazioni così delicate, da idee così fugaci, da moti dell'animo così rapidi, da sfumature così lievi da sembrare sconnesse, soprattutto a coloro che non sono nati per provare quelle stesse cose nelle stesse circostanze». Inoltre se è possibile imitare Corneille è invece impossibile imitare Racine (Diderot 1995, p. 365).

¹¹⁹ Diderot 1984, p. 36.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹²¹ Nel testo originale, Diderot (e anche Arnaud) utilizza sempre le forme francesizzate dei nomi dei personaggi e dei titoli dei romanzi, come riprodotte nelle traduzioni di Prévost (ad esempio, «Clarisse», «Paméla» e «Grandisson» al posto di «Clarissa», «Pamela» e «Grandison»; «Harlove» invece di «Harlowe»). Ciò fa pen-

da riflessioni manoscritte, il cui autore, chiunque egli sia, non può essere altro che un uomo di grande ingegno; d'altra parte, un uomo che non fosse di grande ingegno non avrebbe mai potuto esserne l'autore. Tali riflessioni testimoniano soprattutto un'immaginazione vivida e un cuore gentile; non possono essere nate se non in momenti di entusiasmo, quando un'anima sensibile e profondamente commossa cede al bisogno pressante di esternare i sentimenti da cui, per così dire, si sente oppressa. Una tale situazione, senza dubbio, non ammette assolutamente i procedimenti freddi e austeri del metodo: così l'autore abbandona la sua penna in balia della sua immaginazione. *Ho scritto alcune note*, dice egli stesso, *liberamente, senza un piano e senz'ordine, a mano a mano che mi erano ispirate nel tumulto del mio cuore*. Tuttavia, attraverso il disordine e la negligenza amabile di un pennello che si abbandona all'ispirazione, si riconosce facilmente la mano sicura e sapiente di un gran pittore. La fiamma del genio brillava sulla sua fronte, quando ha dipinto *l'invidia crudele che perseguita l'uomo di merito fino all'orlo della sua tomba; là scompare, e cede il posto alla giustizia dei secoli*.

Ma noi non dobbiamo prevenire né protrarre più a lungo l'impazienza dei nostri lettori. È il panegirista di *Richardson* che ora inizia a parlare.

Con «romanzo» si è finora intesa una trama intessuta di eventi chimerici e frivoli, la cui lettura aveva un influsso pericoloso sul gusto e sui costumi. Sarei ben felice che si trovasse un altro nome per le opere di *Richardson*, che innalzino lo spirito, tocchino l'anima, traspirino ovunque di amore per il bene, e, nonostante ciò, siano dette «romanzi».

Tutto ciò che *Montaigne*, *Charron*, *La Rochefoucauld* e *Nicolas* hanno tradotto in massime, *Richardson* l'ha tradotto in azione. Ma un uomo d'ingegno, che legge ponderatamente le opere di *Richardson*, rifà la maggior parte delle sentenze dei moralisti; d'altra parte, con tutte queste sentenze, non sarebbe in grado di rifare neppure una pagina di *Richardson*.

Una massima è una regola di condotta astratta e generale, la cui applicazione è lasciata a noi. Essa non genera di per se stessa

sare che *Diderot* lesse le opere di *Richardson* nella versione francese del 1751, nonostante ne critichi, limitatamente a *Clarissa*, la lacunosità rispetto all'originale. Nella traduzione italiana verrà adottata la forma dell'originale inglese.

un'impressione sensibile nel nostro spirito: al contrario, chi agisce lo si vede, ci si mette al suo posto o dalla sua parte, ci si infervora pro o contro di lui; si partecipa al suo ruolo, se è virtuoso; ci si allontana con indignazione, se è ingiusto e immorale. Chi non è rabbrivito al comportamento di un Lovelace, di un Tomlinson? Chi non è inorridito per il tono patetico e schietto, per l'aria di candore e di dignità, per l'abilità con cui costui si prende gioco di tutte le virtù? Chi non si è detto nel fondo del cuore che bisognerebbe fuggire dalla società e rifugiarsi nelle profondità delle foreste se esistesse un certo numero di uomini dotati di una tale capacità di dissimulazione?

Oh, Richardson! Malgrado ne abbiamo già uno, assumiamo un ruolo nelle tue opere: ci si mischia alle conversazioni, si approva, si biasima, si ammira, ci si irrita, ci si indigna. Quante volte mi è capitato di esclamare, come accade ai bambini che vengono portati per la prima volta a teatro: *Non credetegli, egli v'inganna... Se andrete là sarete perduto*. La mia anima era mantenuta in continua agitazione. Quanto ero buono! quanto ero giusto! come ero fiero di me stesso! Terminata la lettura ero come un uomo alla fine di una giornata spesa per far del bene.

Avevo percorso, nell'intervallo di alcune ore, un tal numero di situazioni quali la vita più lunga offre a malapena nell'arco di tutta la sua durata. Avevo inteso i veri discorsi delle passioni; avevo visto agire le pulsioni dell'interesse e dell'amor proprio in cento modi diversi; ero diventato spettatore di una moltitudine di eventi, sentivo di aver acquisito una certa esperienza.

Questo autore non fa scorrere il sangue nei palazzi; non vi conduce in paesi lontani; non vi espone al pericolo di essere divorati dai selvaggi; non si rinchiede in luoghi clandestini di perversione; non si perde mai nelle regioni della fantasmagoria. Il luogo della scena è il mondo in cui viviamo; il nucleo del suo dramma è vero; i suoi personaggi sono estremamente reali; i suoi tipi sono colti nel seno della società; le vicende che descrive sono conformi agli usi e ai costumi di tutte le nazioni civili; le passioni che egli dipinge sono le stesse che sperimento in me; sono le stesse motivazioni che le affliggono, hanno l'energia che io riconosco in loro; le traversie e le affezioni dei personaggi hanno la stessa natura di quelle che mi minacciano continuamente; egli mi mostra il corso generale delle cose che mi circondano. Senza quest'arte, la mia anima si piegherebbe

con fatica a visioni chimeriche, l'illusione non sarebbe che momentanea, l'impressione che otterrei debole e passeggera.

Che cos'è la virtù? È, sotto qualunque aspetto la si consideri, un sacrificio di se stessi. Il sacrificio che di se stessi si fa idealmente è una predisposizione a immolarsi davvero.

Richardson semina nei cuori germi di virtù, che vi restano all'inizio oziosi e tranquilli: sono presenti segretamente, finché si verifica un'occasione che li risveglia e li fa sbocciare. Allora si sviluppano; ci si sente spingere verso il bene con un'impetuosità che non si conosceva. Si prova, di fronte all'ingiustizia, una rivolta che non saremmo in grado di spiegarci. Il motivo è che si è frequentato Richardson; si è conversato con l'uomo retto nei momenti in cui l'anima disinteressata era aperta alla verità.

Mi ricordo ancora la prima volta che mi capitarono tra le mani le opere di Richardson: ero in campagna. Quanto deliziosamente mi commosse tale lettura! Ogni istante vedevo la mia felicità accorciarsi di una pagina. Presto provai la stessa sensazione che proverebbero uomini legati da eccellente amicizia, che avessero vissuto insieme per molto tempo, e che fossero sul punto di separarsi. Alla fine, mi sembrò di essere improvvisamente rimasto solo.

Questo autore vi riconduce incessantemente alle ragioni importanti della vita. Più lo si legge, più piace leggerlo.

È lui che porta la luce in fondo alla caverna; è lui che ci educa a discernere gli scopi sottili e disonesti che si nascondono e si travestono in altri scopi che sono onesti e che si affrettano a mostrarsi per primi. Egli soffia sul sublime fantasma che si presenta all'entrata della caverna, e l'orribile Moro che esso mascherava si rende visibile.

È lui che sa far parlare le passioni, a volte con quella violenza che esse hanno quando non possono più contenersi, a volte con quel tono artificioso e moderato che esse adottano in altre occasioni.

È lui che fa tenere a uomini di ogni stato e condizione, in tutte le differenti circostanze della vita, discorsi che si riconoscono. Se nel fondo dell'anima di un personaggio che egli introduce è presente un sentimento segreto, ascoltate bene e sentirete un tono dissonante che lo svelerà. Richardson ha riconosciuto che la menzogna non poteva mai assomigliare del tutto alla verità, perché questa è la verità e quella è la menzogna.

Se gli esseri umani, indipendentemente da ogni considerazione trascendente questa vita, sono convinti che il modo migliore per raggiungere la felicità è essere virtuosi, quale servizio non ha reso Richardson alla specie umana? Non ha dimostrato questa verità, ma l'ha fatta sentire: a ogni riga fa preferire la sorte della virtù oppressa a quella del vizio trionfante. Chi vorrebbe essere Lovelace, nonostante tutti i suoi successi? Chi non vorrebbe essere Clarissa, nonostante tutte le sue sventure?

Spesso mi sono detto, leggendo: Darei volentieri la mia vita per assomigliare a costei; preferirei essere morto piuttosto che essere come costui.

Se, nonostante le motivazioni egoistiche che possono turbare il mio giudizio, sono in grado di distribuire il mio disprezzo e la mia stima secondo la giusta misura dell'imparzialità, è a Richardson che lo devo. Amici miei, rileggetelo, e non esagererete più le piccole qualità che vi sono utili; non reprimerete più i grandi talenti che vi ostacolano o che vi umiliano.

Uomini, venite a imparare da lui in qual modo riconciliarvi con i mali della vita; venite, compiangere insieme i personaggi infelici dei suoi romanzi, e diremo: «Se la sorte ci opprime, almeno le persone oneste ci compiangeranno allo stesso modo». Se Richardson si è proposto di interessare, è a favore degli infelici. Nella sua opera, come in questo mondo, gli uomini sono divisi in due classi: coloro che gioiscono e coloro che soffrono. È sempre a quest'ultimi che io mi associo; e, senza accorgermene, il sentimento di commiserazione si esercita e si fortifica.

Mi ha lasciato una malinconia allo stesso tempo piacevole e persistente. Talvolta qualcuno se ne accorge e mi domanda: «Che cos'avete? non siete nel vostro consueto stato d'animo. Che cosa vi è capitato?» Mi chiedono della mia salute, della mia fortuna, dei miei parenti, dei miei amici. Oh, amici miei! Pamela, Clarissa e Grandison sono tre grandi drammi! Strappato da quella lettura a causa di importanti occupazioni, provavo un disgusto invincibile; abbandonavo il dovere e riprendevo il libro di Richardson. Guardatevi bene dall'aprire quelle opere incantatrici, quando avete dei doveri da compiere.

Chi ha letto le opere di Richardson senza il desiderio di conoscere quest'uomo, di averlo come fratello o amico? Chi non gli ha augurato ogni sorta di benedizione?

Oh, Richardson, Richardson, uomo unico ai miei occhi, tu sarai la mia lettura in ogni momento! Spinto da bisogni pressanti, se il mio amico cade nell'indigenza, se la mediocrità della mia fortuna non è sufficiente a dare ai miei bambini le cure necessarie alla loro educazione, venderò i miei libri; ma tu resterai, tu resterai sullo stesso scaffale con Mosè¹²², Omero, Euripide e Sofocle; e io vi leggerò a turno.

Più si ha un'anima bella, più si ha un gusto squisito e puro, più si conosce la natura, più si ama la verità, più si stimano le opere di Richardson.

Ho sentito rimproverare al mio autore i suoi dettagli, chiamandoli prolissità: quanto mi hanno infastidito tali rimproveri!

Sfortunato quell'uomo di genio che supera le barriere che l'abitudine e l'epoca hanno stabilito ai prodotti dell'arte, e che ne calpesta il protocollo e le sue formule! Passerà molto tempo, dopo la sua morte, prima che la giustizia che merita gli sia resa.

Tuttavia, siamo equanimi. Presso un popolo trascinato da mille distrazioni, per il quale ventiquattro ore non sono sufficienti per i divertimenti con cui è abituato a riempire una giornata, i libri di Richardson devono sembrare lunghi. Per la stessa ragione questo popolo non ha già più opere liriche, e negli altri teatri si continuano a rappresentare solo scene isolate di commedie e tragedie.

Miei cari concittadini, se i romanzi di Richardson vi sembrano lunghi, perché non li accorciate? Siate coerenti. Voi non assistete a una tragedia se non per vederne l'ultimo atto. Passate immediatamente alle ultime venti pagine di *Clarissa*.

I dettagli di Richardson non piacciono, e devono non piacere a un uomo frivolo e dissipato; ma non è per quel tipo di uomo che egli scriveva; è per l'uomo tranquillo e solitario, che ha conosciuto la vanità del chiasso e dei divertimenti del mondo, e che ama ritirarsi nell'ombra, e commuoversi al momento opportuno nel silenzio.

Accusate Richardson di prolissità! Avete dimenticato quante pene, cure e sforzi sono necessari per portare a termine la minima impresa, concludere un processo, un matrimonio, giungere a una riconciliazione. Pensate di quei dettagli ciò che volete; per me saranno interessanti, se sono veri, se fanno scaturire le passioni, se mo-

¹²² Diderot si riferisce al *Pentateuco* – compilato, secondo la tradizione ebraica e cristiana, da Mosè – e, per estensione, alla Bibbia.

strano i caratteri.

Sono comuni, voi dite; è ciò che si vede ogni giorno! Vi ingannate; è ciò che accade ogni giorno sotto i vostri occhi e che voi non vedete. Prestateci attenzione; sotto il nome di Richardson, voi fate il processo ai più grandi poeti. Voi avete visto mille volte tramontare il sole e sorgere le stelle; voi avete sentito la campagna risuonare del canto squillante degli uccelli; ma chi di voi ha sentito che era il chiasso del giorno che rendeva il silenzio della notte più toccante? Suvvia! vi sono per voi fenomeni morali come pure fenomeni fisici: il fragore delle passioni hanno spesso colpito le vostre orecchie; ma voi siete molto lontani dal conoscere tutto ciò che vi è di segreto nei loro accenti e nelle loro espressioni. Non ve n'è nessuna che non abbia la propria fisionomia; tutte queste fisionomie si succedono su un viso, senza che esso manchi di essere lo stesso; e l'arte del grande poeta e del grande pittore è di mostrarvi un particolare fugace che vi era sfuggito.

Pittori, poeti, uomini di gusto, uomini amanti del bene, leggete Richardson; leggetelo senza sosta.

Sappiate che è questa moltitudine di piccole cose che rende efficace l'illusione: è molto difficile immaginarle; è ancora più difficile rappresentarle. Il gesto è talvolta tanto sublime quanto la parola; e poi sono tutte queste verità particolari che preparano l'anima alle impressioni forti dei grandi eventi. Quando la vostra impazienza sarà stata tenuta in sospenso da quegli indugi momentanei che le servivano da diga, con quale impetuosità non si riverserà nel momento in cui al poeta piacerà romperla! È allora che, sprofondato nel dolore o trasportato dalla gioia, voi non riuscirete più a trattenere le lacrime pronte a scorrere, né riuscirete a dire a voi stesso: *Ma forse tutto ciò non è reale*. Questo pensiero è stato allontanato da voi a poco a poco; ed è ora così remoto che non si presenterà più.

Un'idea, che mi è balenata talvolta vagheggiando le opere di Richardson, è di pensare di aver acquistato un vecchio castello e, visitandone un giorno le stanze, di aver visto in un angolo un armadio, non aperto da tempo e, dopo averlo forzato, di aver trovato, mischiate alla rinfusa, le lettere di Clarissa e Pamela. Dopo averne letta qualcuna, con quale premura le avrei riordinate cronologicamente! Quale dolore avrei provato, se ne fosse mancata qualcuna! Credete che avrei sopportato che una mano temeraria (direi, quasi, sacrilega) ne avesse eliminato una sola riga?

Voi, che avete letto le opere di Richardson solo nella vostra elegante traduzione francese¹²³, se credete di conoscerle vi ingannate.

Voi non conoscete Lovelace; non conoscete Clementina; non conoscete la sfortunata Clarissa; non conoscete Miss Howe, la sua cara e gentile Miss Howe, dato che non l'avete vista scarmigliata e prostrata sul feretro della sua amica, torcendosi le braccia, alzando gli occhi pieni di lacrime al cielo, facendo risuonare la dimora degli Harlowe delle sue acute grida, investendo con le sue imprecazioni quella famiglia crudele; voi non conoscete quale sia l'effetto di tali circostanze che il vostro debole gusto sopprimerebbe, dato che non avete udito il suono lugubre delle campane della parrocchia, portato dal vento sulla dimora degli Harlowe, risvegliare il rimorso assopito in quelle anime di pietra; non avete neppure visto il sussulto che essi provano allo strepito delle ruote del carro che portava il feretro della loro vittima. Fu allora che il mesto silenzio che regnava tra loro fu rotto dai singhiozzi del padre e della madre; fu allora che iniziò il vero supplizio di quelle anime malvagie, e che i serpenti si agitarono nel fondo del loro cuore e lo straziarono. Fortunato chi poté piangere!

Ho notato che, in un gruppo di persone, dove Richardson veniva letto insieme o separatamente, la conversazione diventava più interessante e più vivace.

In occasione di tale lettura, ho inteso discutere e approfondire i temi più importanti della morale e del gusto.

Ho inteso disquisire sulla condotta dei personaggi come se ti trattasse di eventi reali; lodare, biasimare Pamela, Clarissa, Grandison, come personaggi viventi che fossero conosciuti, e per i quali si avesse avuto il più grande interesse.

Chi non fosse stato presente alla lettura che era preceduta e che aveva condotto alla conversazione, si sarebbe immaginato, per la schiettezza e il calore del discorso, che si parlasse di un vicino, di

¹²³ Diderot si riferisce alla traduzione incompleta di Prévost, pubblicata nel 1751, in cui non erano riprodotte le lettere postume e il testamento di Clarissa. A seguito delle considerazioni di Diderot, Prévost pubblicherà nel 1762 le parti mancanti, sotto il titolo *Supplément aux lettres anglaises de miss Clarisse Harlowe*, corredando l'opera con il saggio di Diderot, che verrà d'ora in poi pubblicato in tutte le edizioni successive. Le traduzioni francesi di *Pamela* e *Grandison*, sempre a cura di Prévost, furono invece pubblicate, rispettivamente, nel 1742 e nell'arco degli anni 1755-1758.

un parente, di un amico, di un fratello, di una sorella.

Lo devo dire?... Ho visto, a causa della diversità delle opinioni, nascere odi segreti, disprezzi nascosti, in una parola, le stesse divisioni che nascono tra persone affiatate quando si tratta di questioni serie. Allora, ho considerato l'opera di Richardson un libro ancor più sacro, un vangelo portato sulla terra per separare lo sposo dalla sposa, il padre dal figlio, la figlia dalla madre, il fratello dalla sorella; e il suo lavoro rientrava in questo modo nella condizione degli esseri più perfetti della natura. Sebbene tutti siano scaturiti da una mano onnipotente e da un'intelligenza infinitamente saggia, non ve n'è alcuno che non pecchi da qualche parte. Un bene presente può essere in futuro la fonte di un grande male; un male, la fonte di un grande bene.

Ma cosa importa, se, grazie a quest'autore, ho amato di più i miei simili e i miei doveri; se per i malvagi non ho provato se non pietà; se ho sentito maggiore commiserazione per gli infelici, più venerazione per i buoni, più attenzione per il presente, più indifferenza per ciò che avverrà, più disprezzo per la vita e più amore per la virtù: il solo bene che possiamo chiedere al cielo, e il solo che possa concederci, senza castigarci per le nostre richieste inopportune!

Conosco la dimora degli Harlowe come la mia; la dimora di mio padre non mi è più familiare di quella di Grandison. Mi sono fatto un'immagine dei personaggi che l'autore ha messo in scena; conosco le loro fisionomie; le riconosco nelle strade, nei luoghi pubblici, nelle case; esse m'ispirano simpatia o avversione. Uno dei meriti del suo lavoro è che, avendo abbracciato un orizzonte immenso, rimane permanentemente sotto i miei occhi una porzione del suo dipinto. Mi è capitato raramente di trovare sei persone riunite senza associar loro qualcuno dei nomi dei suoi personaggi. Egli mi indirizza verso le persone oneste, mi allontana dai malvagi; mi ha insegnato a riconoscerle attraverso segni rapidi e sottili. Talvolta mi guida, senza che io me ne accorga.

Le opere di Richardson piaceranno più o meno a ogni uomo, in ogni tempo e luogo; ma il numero di lettori che ne sentiranno tutto il pregio non sarà mai grande: è necessario un gusto troppo severo; e poi vi è una tale varietà di eventi, i rapporti sono a tal punto moltiplicati, la condotta è così complicata, vi sono tanti spunti e altrettanti portati a termine, tanti personaggi e caratteri! Appena dopo poche pagine di *Clarissa*, conto già quindici o sedici personag-

gi; presto il numero raddoppia. Ve ne sono fino a quaranta in *Grandison*; ma ciò che meraviglia è che ognuno di essi ha le proprie idee, le proprie espressioni, il proprio tono; e che queste idee, queste espressioni, questo tono variano secondo le circostanze, gli interessi, le passioni, così come si vedono susseguirsi su uno stesso viso le diverse fisionomie delle passioni. Un uomo di gusto non scambierà mai una lettera della signora Norton per quella di una delle zie di Clarissa, la lettera di una zia per quella di un'altra zia o della signora Howe, né scambierà un biglietto della signora Howe per quello della signora Harlowe, anche qualora questi personaggi condividano la stessa posizione e gli stessi sentimenti relativamente allo stesso oggetto. In questo libro immortale, come in natura durante la primavera, non si trovano due foglie con la stessa tonalità di verde. Che immensa varietà di sfumature! Se il lettore ha difficoltà a coglierle tutte, quanto sarà stato difficile all'autore inventarle e ritrarle!

Oh, Richardson! Oserò dire che la ricostruzione storica più obiettiva è piena di menzogne, e che il tuo romanzo è pieno di verità. La storia ritrae qualche individuo; tu raffiguri l'intera specie umana; la storia attribuisce ad alcuni individui parole e azioni non loro; tutto ciò che tu attribuisce all'uomo, egli l'ha detto e l'ha fatto: la storia non abbraccia che una porzione del tempo e un punto della superficie del globo: tu hai abbracciato ogni luogo e tempo. Il cuore umano, che è stato, è e sarà sempre lo stesso, è il modello che tu copi. Se si volesse fare al miglior storico una critica severa, esiste qualcuno, se non tu, che ne fosse all'altezza? Da questo punto di vista, oserei dire che spesso la ricostruzione storica è un cattivo romanzo, mentre il romanzo, come tu l'hai fatto, è una buona ricostruzione storica. Oh, pittore della natura, solo tu non menti mai!

Non smetterò mai di ammirare la prodigiosa capacità con la quale hai saputo gestire drammi con trenta o quaranta personaggi, i quali conservano così rigorosamente le caratteristiche che hai dato loro; la strabiliante conoscenza delle leggi, delle abitudini, degli usi, dei costumi, del cuore umano, della vita; le inesauribili risorse morali, d'esperienza, d'osservazioni che tali cose presumono in te.

L'interesse e l'incanto dell'opera sminuiscono l'arte di Richardson agli occhi di coloro che sono maggiormente in grado di apprezzarla. Molte volte ho iniziato la lettura di Clarissa per imparare; altrettante volte ho dimenticato il mio proposito alla ventesima pagina; sono semplicemente stato colpito, come tutti i comuni lettori,

dal genio che vi è nell'immaginare una ragazza piena di saggezza e prudenza, che non fa un solo passo che non sia falso, senza che la si possa accusare, perché ella ha dei parenti disumani e un uomo abominevole per amante; nel dare a questa giovane pudica l'amica più vivace e bizzarra, che non dice e non fa nulla che sia ragionevole, senza che la verosimiglianza della situazione ne risenta; nel dare a quest'ultima come amante un uomo onesto, ma che è a tal punto impacciato e ridicolo da angustiare la sua amata, nonostante l'assenso e la protezione di una madre che lo sostiene; nell'aver riunito in Lovelace le qualità più rare e i vizi più odiosi, la bassezza e la generosità, la profondità e la frivolezza, la violenza e il sangue freddo, il buon senso e la sconsideratezza; nell'averne fatto uno scelerato che si odia, si ama, si ammira, si disprezza, che vi sorprende in qualsiasi forma si presenti, e che non ne mantiene mai la stessa. E come è caratterizzata la folla di tutti i personaggi subalterni! quanti ce ne sono! Belford coi suoi compagni, la signora Howe e il suo signor Hickman, la signora Norton, gli Harlowe padre, madre, fratello, sorelle, zii e zie, e tutte le creature che popolano i luoghi di abiezione! Quali contrasti d'interesse e di umore! Come tutti agiscono e parlano! Come avrebbe potuto non soccombere una ragazza sola contro tanti nemici! E infine come soccombe!

Non si riconosce su uno sfondo completamente diverso la stessa varietà di caratteri, la stessa forza degli eventi e di condotta in *Grandison*?

Pamela è un'opera più semplice, meno estesa, meno tessuta di intrighi; ma è meno geniale? Ora, queste tre opere, una sola delle quali sarebbe sufficiente per rendere immortali, sono state fatte dallo stesso uomo.

Dopo averle conosciute, sono state la mia pietra di paragone; coloro a cui non piacciono, io li condanno. Non ne ho mai parlato con un uomo che stimassi, senza temere che il suo giudizio non corrispondesse al mio. Non ho mai incontrato nessuno che ne condividesse il mio entusiasmo senza essere stato tentato di stringerlo a me e abbracciarlo.

Richardson non è più. Che perdita per le lettere e l'umanità! Tale perdita mi ha toccato come se fosse stato mio fratello. Lo portavo nel mio cuore senza averlo visto, senza conoscerlo se non attraverso le sue opere.

Non ho mai incontrato un suo connazionale o un mio conna-

zionale, che avesse viaggiato in Inghilterra, senza che gli chiedessi: «Avete visto Richardson, il poeta?». E subito dopo: «Avete visto Hume, il filosofo?».

Un giorno una donna di un gusto e una sensibilità non comuni, fortemente preoccupata dalla vicenda di Grandison che aveva da poco letto, disse a un suo amico che partiva per Londra: «Vi prego di visitare da parte mia la signorina Emily, il signor Belford, e soprattutto la signorina Howe, se vive ancora».

Un'altra volta, una signora di mia conoscenza, che si era impegnata in una corrispondenza che credeva innocente, la interruppe non appena iniziò a leggere quest'opera, spaventata dalla sorte di Clarissa.

E non è forse vero che due amiche hanno litigato, senza che nessuno dei miei tentativi per riavvicinarle sia riuscito, perché una disprezzava la vicenda di Clarissa, davanti alla quale l'altra si era invece prostrata!

Scrissi a quest'ultima, ed ecco la sua risposta:

La devozione di Clarissa la spazientisce! Come! vorrebbe allora che una ragazza di diciott'anni, cresciuta da genitori virtuosi e cristiani, timida, infelice sulla terra, non avendo molta speranza di migliorare la sua sorte se non in un'altra vita, sia senza religione né fede? Questo sentimento è in lei così grande, dolce, toccante; le sue idee sulla religione sono così sane e pure; questo sentimento dà al suo carattere una sfumatura così patetica! No, no, non riuscirete mai a persuadermi che questo modo di pensare si addica a un'anima generosa.

Ella ride, quando vede questa bambina disperata per la maledizione del padre! Ride, ed è una madre. Vi dico che questa donna non potrà mai essere mia amica: mi vergogno che lo sia stata. Voi ritenete che la maledizione di un padre rispettato, una maledizione che sembra essersi già compiuta in molti punti importanti, non debba essere una cosa terribile per una figlia dotata di quel carattere! E chi sa se Dio non ratificherà per l'eternità la sentenza pronunciata dal padre?

Ella si meraviglia che questa lettura mi sciolga in lacrime! Ciò che mi meraviglia sempre, quando giungo agli ultimi istanti di quell'innocente, è che le pietre, i muri, il selciato insensibili e freddi su cui cammino non si commuovano e non uniscano il loro gemito al mio. Allora tutto diventa tetro intorno a me; il mio animo si riempie di tenebre; e mi sembra che la natura si copra con un fitto velo.

Secondo lei, l'ingegno di Clarissa consiste nel comporre delle frasi, e

quando ne ha composte alcune eccola consolata. Riconosco che è una grande maledizione sentire e pensare in questo modo; una maledizione così grande che preferirei che mia figlia morisse tra un minuto tra le mie braccia piuttosto di sapere che ne sia stata colpita. Mia figlia!... Sì, sono cosciente della mia affermazione, e nonostante ciò confermo ciò che ho detto.

Lavorate ora, uomo meraviglioso, lavorate e consumatevi: raggiungete la fine della vostra carriera all'età in cui gli altri iniziano la loro, affinché si abbiano simili opinioni dei vostri capolavori! Natura, prepara durante i secoli un uomo come Richardson; esaurisciti per colmarlo di doti; non curarti degli altri tuoi figli, non sarà che per un piccolo numero di anime come la mia che tu l'avrai generato; e la lacrima che cadrà dai miei occhi sarà l'unica ricompensa delle sue veglie.

E, come poscritto, aggiunge:

Mi chiedete il racconto del funerale e il testamento di Clarissa, e io ve li invio; ma non vi perdonerei mai di averli fatti leggere a quella donna. Anzi, ci ho ripensato: leggetele voi stesso quei due brani, e non mancate di farmi sapere come la sua derisione abbia accompagnato Clarissa fino all'ultima dimora, cosicché la mia avversione nei suoi confronti sia totale.

Come si vede, nelle cose di gusto, come nelle cose religiose, c'è una specie di intolleranza che biasimo, ma che non riuscirei a evitare se non appellandomi con tutta la mia forza alla ragione.

Ero con un amico quando mi consegnarono il racconto del funerale e il testamento di Clarissa – due brani che il traduttore francese ha soppresso, senza che si sappia bene il perché. Questo amico è uno degli uomini più sensibili che io conosco, e uno dei più ardenti fanatici di Richardson: manca poco che lo sia quanto me. Eccolo che si impadronisce dei fascicoli, si ritira in un angolo e legge. Io intanto lo studio: dapprima vedo colare delle lacrime, s'interrompe, singhiozza; tutto a un tratto si alza, cammina senza sapere dove andare, lancia esclamazioni come un uomo angosciato, e rivolge i più amari rimproveri a tutta la famiglia degli Harlowe.

Mi ero proposto di segnalare i bei passi dei tre poemi di Richardson; ma come? ve ne sono tanti!

Mi ricordo soltanto che la lettera centoventottesima, scritta dalla signora Harvey a sua nipote, è un capolavoro; senza ricerca-

tezza, senza astuzia apparente, con una sincerità così ben dissimulata che non si può credere non sia vera, toglie a Clarissa ogni speranza di riconciliazione con i suoi parenti, conformemente alle intenzioni del suo rapitore; l'abbandona alla sua malvagità, la convince a partire per Londra, ad ascoltare proposte di matrimonio, ecc. Non so se vi sia una cosa che ella non dica: accusa la famiglia, scusandola; mostra la necessità della fuga di Clarissa, biasimandola. È uno dei passi tra molti altri di fronte ai quali ho esclamato: *Divino Richardson!* Ma per provare questo trasporto è necessario cominciare l'opera e leggerla fino a quel passo.

Ho postillato nella mia copia la lettera centoventiquattresima, scritta da Lovelace al suo complice Leman, come un brano affascinante: è qui che si vede tutta la follia, tutta la giovialità, tutta la scaltrezza, tutto lo spirito di questo personaggio. Non si sa se si deve amare o detestare quel demonio. Come seduce quel povero domestico! È *il buono*, è *l'onesto Leman*. Come dipinge la ricompensa che l'aspetta! *Tu sarai il padrone dell'osteria dell'Orso Bianco; tua moglie verrà chiamata «signora ostessa»*. E poi, conclude: *Io sono il tuo amico Lovelace*. Lovelace non si ferma a piccole formalità quando si tratta di riuscire: chiama amici tutti coloro che sono utili ai suoi scopi.

Solo un gran maestro poteva pensare di associare a Lovelace quella banda d'uomini perversi e senza onore, quelle vili creature che lo irritano motteggiandolo, e lo incoraggiano al crimine. Come gli è inferiore Belford, seppur sia l'unico che disapprovi apertamente il suo amico scellerato! Quale genio era necessario per introdurre e mantenere un qualche equilibrio tra interessi così opposti!

E si può credere che sia senza uno scopo che l'autore abbia supposto nel suo eroe questa fervida immaginazione, questo terrore del matrimonio, questa passione sfrenata dell'intrigo e della libertà, questa vanità smisurata, tante qualità e tanti vizi!

Poeti, imparate da Richardson a dare confidenti ai malvagi, al fine di diminuire l'orrore dei loro misfatti, suddividendoselo; e, per la ragione opposta, non datene alcuno agli onesti, al fine di lasciar loro tutto il merito della loro bontà.

Con quale-abilità Lovelace cade in basso e si rialza! Leggete la lettera centosettantacinquesima. Sono i sentimenti di un cannibale; è il grido di una bestia feroce. Le quattro righe del poscritto lo trasformano tutto a un tratto in un uomo onesto, o quasi.

Grandison e Pamela sono anch'esse due belle opere, ma a loro

preferisco *Clarissa*. Qui l'autore non fa nulla che non sia geniale.

Tuttavia non possiamo vedere arrivare alla porta del Lord il vecchio padre di Pamela, che ha viaggiato tutta la notte; non lo possiamo sentire, mentre si rivolge ai domestici, senza provare i turbamenti più violenti.

Tutto l'episodio di Clementina in *Grandison* è della più grande bellezza.

E qual è il momento in cui Clementina e Clarissa diventano due creature sublimi? Quando una perde l'onore e l'altra la ragione.

Non riesco a ricordare senza rabbrivire l'entrata di Clementina nella camera di sua madre – pallida, gli occhi smarriti, il braccio cinto da una benda, il sangue che scorre lungo il braccio e che sgocciola dalla punta delle dita – e il suo discorso: *Mamma, guardate; è il vostro*. Ciò lacerava l'anima.

Ma perché Clementina è così interessante nella sua follia? Perché non è più padrona dei pensieri della sua mente, né degli impulsi del suo cuore; se le accadesse una cosa vergognosa, non se ne accorgerebbe. Ma ella non dice una parola che mostri se non candore e innocenza; e la sua condizione non permette di dubitare di quel che dice.

Ho saputo che Richardson trascorse molti anni in società, senza quasi parlare.

Non ottenne tutti i riconoscimenti che si meritava. Quale passione è l'invidia! È la più crudele delle Eumenidi: essa perseguita l'uomo di merito fino all'orlo della sua tomba; là, essa scompare; e la giustizia dei secoli prende il suo posto.

Oh, Richardson! se non hai goduto durante la vita di tutti i riconoscimenti che meritavi, quanto sarai ritenuto grande dai nostri nipoti, quando ti guarderanno dalla distanza da cui noi guardiamo Omero! Allora chi oserà eliminare una riga della tua opera sublime? Tu hai avuto ancora più ammiratori tra noi che nella tua patria; e me ne rallegro. Secoli, affrettatevi a scorrere e a portare con voi gli onori che sono dovuti a Richardson! Porto a testimoni tutti coloro che mi ascoltano: non ho atteso l'esempio degli altri per renderti omaggio; a partire da oggi io m'inchino alla tua statua; ti adoro, cercando in fondo al mio animo espressioni che corrispondano alla grandezza dell'ammirazione che ti porto, e non ne trovo. Voi che scorrete queste righe che ho stilato liberamente, senza un piano e senz'ordine, a mano a mano che esse mi erano ispirate nel tumulto

del mio cuore, se avete ricevuto dal cielo un'anima più sensibile della mia, cancellatele. Il genio di Richardson ha soffocato quello che avevo. I suoi fantasmi vagano senza sosta nella mia immaginazione: se voglio scrivere, odo il lamento di Clementina; mi appare l'ombra di Clarissa; vedo Grandison camminare davanti a me; Lovelace mi turba, e la penna mi sfugge dalle dita. E voi, spettri più dolci, Emily, Charlotte, Pamela, cara Miss Howe, mentre parlo con voi gli anni della fatica e della messe degli allori passano; e io mi avvio verso la fine, senza tentar nulla che possa garantire la mia memoria anche per il tempo a venire ¹²⁴.

3.8. EDMUND BURKE. ECCITARE LE PASSIONI *

Se la bellezza agisce «rilassando le parti solide dell'intero organismo», illanguidendo le fibre, lasciando che il piacere «tattile» pervada l'intero corpo, l'esperienza che conduce al sublime provoca una tensione dei nervi e una contrazione dei muscoli a volte fino allo spasmo e ciò nel tentativo di resistere alla violenza dell'oggetto.

Una delle caratteristiche del sublime burkiano è quella di spingere verso i propri confini la rappresentazione, da un lato, e le possibilità soggettive dall'altro, di un soggetto a cui viene esplicitamente richiesto di «sopportare» lo spettacolo più che di apprezzarne le intrinseche qualità mimetico-rappresentative (visto il contesto settecentesco).

Per Burke un orrido «rappresentato» e un orrido «vissuto» non si differenziano soltanto per gradi diversi di emozione ma anche grazie alla consapevolezza che nel primo caso si tratta appunto di una finzione – di certo l'orrido vissuto è incomparabilmente più impressionante, potente, sconvolgente e attraente dell'orrido rappresentato, tanto è vero che la gente svuota il teatro se in piazza c'è un'esecuzione capitale ¹²⁵. D'altra parte per Burke risulta essere una condizione necessaria proprio lo sviluppo, da parte dello spettatore, di un sentimento di compiaciuta «autoconservazione» che egli pone come condizione essenziale del sorgere del «sentimento misto», posto appunto tra piacere e ripulsa: come condizione essenziale del sentimento suscitato dal sublime, ma non come causa! «Nelle disgrazie reali o in quelle immaginarie, non è la nostra immunità che desta il diletto; non riscontro in me nulla di simile». Piuttosto, se

¹²⁴ Il brano è tratto da Diderot 1875, vol. V, pp. 211-227. Tr. it. e note di A. Perego.

* Nota di M. Mazzocut-Mis.

¹²⁵ Cfr. Burke 1998, p. 77.

non è l'immunità la causa del diletto essa ne è appunto la condizione senza la quale non può sopraggiungere¹²⁶. «Riguardo alle cose che impressionano per essere connesse con un'idea di pericolo, non c'è dubbio che esse producono terrore e agiscono modificando quella passione; e non si può neppure dubitare che il terrore, quando sia sufficientemente violento, desti le suddette emozioni del corpo. Ma se il sublime si basa sul terrore, o su qualche passione simile che causa dolore per il suo oggetto, bisogna innanzi tutto indagare come una qualunque specie di diletto possa derivare da una causa così apparentemente ad esso contraria. Dico diletto perché, come sovente ho notato, esso è evidentemente molto diverso, sia nella sua causa sia nella sua natura, dal piacere reale e positivo»¹²⁷.

Se il bello stimola una sensazione vitale e ci persuade dell'esistenza di un accordo tra i cinque sensi in modo che tutte le nostre sensazioni formino una sorta di catena, se con il bello il tatto si accorda con il sentimento in un «rilassante» sentire, se nel bello il tatto viene stimolato da oggetti morbidi, lisci, delicati e, secondo un dettato settecentesco, variegati, tutto ciò che invece minaccia la nostra integrità fisica, psichica e morale, il terrore appunto, mette i sensi in un profondo disaccordo, fa contrarre i muscoli, crea spasmi ed eccitamento. Ma tale contrazione di nuovo si trasforma in sentimento (un sentimento sublime) quando si riesce a convertire la realtà in rappresentazione, quando riusciamo a porre l'oggetto a distanza. Solo in tal modo è possibile distinguere tra ciò che è semplicemente terribile e minaccia il soggetto nella sua incolumità e la rappresentazione che ne costituiamo. Anche volendo ricordare Kant e considerando il sublime un «disastro», una sconfitta dell'immaginazione, esso porta comunque sul piano della rappresentazione e della conseguente contemplazione.

Allora, il terribile nell'arte è solo un punto di partenza, e non un punto di arrivo, un punto di partenza che va relativizzato. Il terrore, che genera nello spettatore uno *choc*, è necessario al sublime ma non è affatto sufficiente, anzi uno stato di terrore che non avesse la possibilità di essere convertito in rappresentazione, che non avesse la possibilità di essere posto a distanza, non ci produrrebbe nessun diletto. Il diletto nasce infatti da un sollievo, nel momento in cui lo spettatore riesce a stornare il dolore. Eppure Burke non si accontenta di sottolineare il sollievo dato dal porre a distanza, ma punta l'attenzione anche sul piacere che può essere causato dalla prossimità con il dolore. Il dolore, quando non è eccessivo, quando non compromette l'incolumità del soggetto, può procurare una forma particolare di piacere, il diletto appunto, che, in quanto tale, è chiuso all'interno del gioco del sublime, di quell'attrazione negativa, di quel meccanismo duplice, necessariamente duplice, di dolore e piacere.

Che il dolore venga stornato o che ci si avvicini a esso, che il dolore sia la premessa scioccante che si risolve nel suo dissolvimento nel mondo del

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 141.

«come se» o sia il fondamento di un piacere misto di ripulsa e di accettazione – ma sempre nella moderazione – deve avere come fine il produrre diletto.

Secondo Burke è inoltre necessario «per eccitare le passioni delle persone già adulte» che gli oggetti destinati a tale scopo, «oltre ad essere in certo grado nuovi, debbano essere capaci di suscitare dolore o piacere per altre cause»¹²⁸. Il piacere non nasce in nessun caso dall'allontanamento di un dolore, come di converso il dolore non nasce affatto dall'allontanamento di un piacere. Entrambi, piacere e dolore, hanno una «natura positiva» e del tutto autonoma. Si tratta allora di analizzare tale «natura positiva» del dolore e comprendere in che modo esso possa rientrare nell'ambito dell'arte anche senza essere accompagnato da quel sentimento misto (perché tale commistione fa rientrare dalla porta proprio il piacere) che è il fondamento del sublime.

La mente dell'uomo è per la maggior parte del tempo in una sorta di stato di «indifferenza» che viene alterato proprio dal sopraggiungere di un piacere o di un dolore¹²⁹. Ora, le idee capaci di suscitare una forte impressione sono legate in larga misura all'autopreservazione. «Le idee di dolore, malattia, morte, riempiono la mente di forti emozioni di orrore; ma le idee di vita e di salute, sebbene ci mettano in grado di provare piacere, non producono col semplice godimento altrettanta impressione»¹³⁰.

Continua Burke: «È invero le idee del dolore e soprattutto quella della morte sono così impressionanti che, finché ci troviamo in presenza di qualsiasi cosa si supponga abbia il potere di suscitare in noi l'una o l'altra, è impossibile che siamo completamente liberi dal terrore. Inoltre sappiamo, per esperienza, che per godere il piacere non è necessario alcun grande sforzo; sappiamo anzi che tali sforzi contribuirebbero molto a distruggere la nostra soddisfazione, poiché il piacere deve essere carpito e non imposto forzatamente; il piacere segue la volontà e perciò generalmente proviamo piacere in molte cose dotate di una forza assai inferiore alla nostra. Ma il dolore è sempre inflitto da un potere in un certo modo superiore, poiché non ci sottomettiamo mai al dolore spontaneamente. Cosicché la forza, la violenza, il dolore, il terrore sono idee che incalzano contemporaneamente il nostro pensiero»¹³¹. Da un lato, allora, il dolore, la morte, diventano la fonte di una sofferenza che, invece di rilassare il corpo nella quieta sensualità propria del bello, lo tendono allo spasimo, lo alterano, mettendo i nervi e i tendini nella condizione non solo di mimare lo spasmo del dolore, ma di provarlo. Dall'altra il dolore e la morte diventano il preludio di una nuova fruizione – lecita quanto quella «rilassata» del bello o quella, certo non meno coinvolgente, ma sempre «a distanza» del sublime – che recupera dal senso tattile quella prossimità e quella oscurità che consente di coinvolgere lo spettatore nella totalità dell'esperienza estetica, che ov-

¹²⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹²⁹ Cfr. *ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 70.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 90-91.

viamente non può più limitarsi alla visibilità. Un'esperienza dove il dolore non è una delle condizioni affinché il soggetto possa provare un diletto auspicato, ma il fine stesso dell'arte. La fruizione diventa una sofferenza che coinvolge fisiologicamente il corpo dello spettatore.

Si comprende quindi l'importanza che il pensiero di Burke svolge all'interno di questo percorso di un sublime che ha nella passione la sua spinta emotiva. Di fatto, Burke attribuisce proprio alla pietà un ruolo assai rilevante se non fondamentale.

La pietà, la compassione, l'empatia sono passioni simpatetiche che sono accompagnate dal piacere perché sono insite in un disegno universale per cui gli uomini possono stare uniti all'interno di una società proprio sulla base di un legame di simpatia reciproca.

La passione è quindi uno straordinario motore che da un lato si rivolge alla conservazione di sé e dall'altra si alimenta del legame simpatetico tra gli uomini. Così si giustifica il bello, il sublime, il vivere sociale, l'amore in genere. «Il sublime burkiano è innanzitutto e per eccellenza passione, ma passione in un senso essenziale, per il fatto che riguarda il rapporto del soggetto con se stesso, nel profondo di un dolore che gli infligge l'altro, e che gli fa comprendere quanto poco egli sia. Burke potrebbe senza dubbio dire, come sant'Agostino: "Io non esisterei, mio Dio, io non esisterei affatto se Tu non fossi in me; o piuttosto: io non esisterei affatto, se io stesso non fossi in Te". Ma se Dio è un altro nome del sublime, è a titolo di una energia transpersonale che si deposita nei frammenti delle opere, per mezzo delle quali si trasmette. Più che un concetto, il sublime è sicuramente una categoria dell'esperienza, poiché designa un modo di percepire il mondo, il cui punto di partenza non è più l'universo brillante o incolore che esiste al di fuori di me in una extraposizione primordiale, ma il mondo sconvolto della vertigine, in seno al quale una energia che mi rimane oscura mi è tuttavia comunicata mediante l'intervento di quelli che si potrebbero chiamare "monumenti". Tutto questo sarà ben compreso da Kant; ma l'oggetto della sua filosofia è precisamente di evitare il vacillamento del soggetto ponendolo più saldamente nella sfera del soprassensibile»¹³².

Gioia e afflizione

Si deve osservare che la cessazione del piacere colpisce la mente in tre modi. Se finisce semplicemente, dopo esser continuato per un certo tempo, l'effetto è l'*indifferenza*; se si interrompe bruscamente, ne deriva un senso di disagio, che viene chiamato *disappunto*; se l'oggetto è così totalmente perduto, che non rimane possibilità alcuna di goderlo ancora, nasce nell'animo una passione che si chiama *afflizione*. Ora nessuno di questi sentimenti, neppure l'afflizione che è il

¹³² Saint Girons 2003, p. 313.

più violento, io ritengo abbia somiglianza alcuna con un dolore positivo. Una persona afflitta lascia che la sua passione aumenti; vi indulge e l'ama; ma questo non capita mai nel caso di un dolore reale, che nessuno uomo mai sopportò volentieri per un tempo prolungato. Che l'afflizione possa esser volentieri sopportata, sebbene sia lontana da una semplice sensazione piacevole, non è tanto difficile a comprendersi. È proprio dell'afflizione il tenere il suo oggetto sempre dinnanzi agli occhi, presentarlo nei suoi aspetti più piacevoli, ricordare tutte le circostanze che lo riguardano, fin nei minimi particolari, riassaporare ogni singolo godimento, soffermarsi su ognuno e scoprire in tutti infinite nuove perfezioni, che prima non erano state abbastanza notate; nell'afflizione il piacere è ancora predominante, e la pena che sopportiamo non ha somiglianza col vero dolore, che è sempre odioso e che cerchiamo di allontanare il più presto possibile. L'*Odissea* di Omero, che abbonda di tante immagini naturali e commoventi, non ne ha nessuna più efficace di quelle che Menelao evoca riguardo al triste destino dei suoi compagni e al suo modo di sentirlo. Egli invero ammette di concedersi spesso una sosta nel corso di tali riflessioni malinconiche, ma osserva anche che, per quanto malinconiche, esse gli recano piacere.

D'altro canto, quando riacquistiamo la salute o quando ci sottraiamo a un pericolo sovrastante, è dalla gioia che siamo colpiti? In tal caso l'impressione è ben lungi dalla morbida e voluttuosa soddisfazione che concede la prospettiva certa di un piacere. Il diletto che nasce dalla modificazione di un dolore rivela la propria origine per la sua natura solida, forte e severa.

Le passioni che appartengono all'autopreservazione

La maggior parte delle idee capaci di produrre una forte impressione sulla mente, siano esse semplicemente idee di dolore o di piacere, o idee delle modificazioni di questi, può ridursi con una certa approssimazione a questi due punti principali, l'*autopreservazione* e la *società*; ai fini dell'una o dell'altra delle quali si calcola rispondano tutte le nostre passioni. Le passioni che riguardano l'autopreservazione si riferiscono per lo più al *dolore* o al *pericolo*. Le idee di *dolore*, *malattia*, *morte*, riempiono la mente di forti emozioni di orrore; ma le idee di *vita* e di *salute*, sebbene ci mettano in grado di provare piacere, non producono col semplice godimento altrettanta impressione. Le passioni quindi che riguardano la preservazione dell'individuo si

riferiscono principalmente al *dolore* o al *pericolo* e sono le più forti di tutte le passioni.

Il sublime

Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del *sublime*; ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire (dico l'emozione più forte, perché sono convinto che le idee di dolore sono molto più forti di quelle che riguardano il piacere. Senza dubbio i tormenti che siamo capaci di sopportare sono molto più forti, nei loro effetti sul corpo e sulla mente, che non qualsiasi piacere che il più raffinato epicureo possa suggerire, o che la più viva immaginazione e il corpo più sano e più squisitamente sensibile possa godere. Anzi, io dubito assai che si possa trovare un uomo disposto ad accettare una vita piena di ogni soddisfazione al prezzo di terminarla poi nei tormenti che la giustizia inflisse in poche ore all'ultimo sfortunato regicida in Francia. Ma come il dolore, nella sua azione, è più forte del piacere, così la morte è in generale un'idea molto più impressionante del dolore; poiché vi sono pochissimi dolori, per quanto intensi, che non siano preferibili alla morte; anzi ciò che rende lo stesso dolore più doloroso, se così posso esprimermi, è il fatto che esso venga considerato come un emissario di questa regina dei terrori). Quando il pericolo o il dolore incalzano troppo da vicino, non sono in grado di offrire alcun diletto e sono soltanto terribili; ma considerati a una certa distanza, e con alcune modificazioni, possono essere e sono dilettevoli, come riscontriamo ogni giorno. [...]

Le passioni che appartengono alla società

L'altro punto sotto il quale classifico le nostre passioni è quello della *società*, che può essere divisa in due categorie: prima la *società dei sensi*, rispondente allo scopo della propagazione della specie, e poi quella più *generale società* che ci unisce agli uomini e agli altri animali, e che possiamo in un certo senso dire ci unisca anche al mondo inanimato. Le passioni riguardanti la preservazione dell'individuo si riferiscono esclusivamente al dolore e al pericolo, mentre quelle che riguardano la generazione hanno la loro origine nell'appagamento e *nel piacere*; il piacere più direttamente connesso a questo scopo è di

un carattere vivo, estatico e violento, e indubbiamente è il più intenso piacere del senso; eppure la mancanza di questo godimento così forte di rado determina uno stato di inquietudine, e, tranne in momenti particolari, non penso affatto che debba colpire. Quando gli uomini descrivono in qual modo siano colpiti da un dolore o da un pericolo, non si soffermano sul godimento della salute e sul conforto della tranquillità per lamentarsi poi della perdita di queste soddisfazioni, ma parlano solo dei dolori e orrori concreti che soffrono. Ma se ascoltate le lamentele di un amante abbandonato, osservate che egli insiste soprattutto sui piaceri che godette o che sperò di godere, e sulla perfezione dell'oggetto del suo desiderio; la *perdita* è l'idea predominante nell'animo suo. Gli effetti violenti prodotti dall'amore, che talvolta è giunto sino alla follia, non costituiscono un'obiezione alla regola che cerchiamo di stabilire. Quando gli uomini hanno lasciato che la loro immaginazione fosse a lungo colpita da una qualche idea, essa li occupa così interamente da scacciare a poco a poco quasi tutte le altre idee, e da abbattere ogni ostacolo del pensiero che potrebbe porle un limite.

Ogni idea è sufficiente allo scopo, come è evidente dall'infinita varietà delle cause che determinano la follia; ma questo tutt'al più può soltanto provare che la passione d'amore è capace di produrre effetti molto straordinari, non che le sue straordinarie emozioni abbiano alcuna connessione con il dolore positivo.

La causa ultima della differenza fra le passioni che riguardano l'autopreservazione e quelle che riguardano la società dei sessi

La causa ultima della differenza di carattere fra le passioni che si riferiscono all'autopreservazione e quelle che sono dirette alla riproduzione della specie illustrerà ulteriormente le precedenti osservazioni; ed è, ritengo, degna di osservazione anche per proprio conto. Poiché l'adempimento dei nostri doveri, di qualunque genere siano, dipende dalla vita, e l'ademperli con forza ed efficacia dipende dalla salute, noi siamo fortemente colpiti da tutto ciò che minaccia di distruggere l'una o l'altra; ma poiché non siamo fatti per accontentarci della vita e della salute, il semplice godimento di esse non è accompagnato da alcun reale piacere, e ciò avviene per impedire che, soddisfatti di quelle, noi ci abbandoniamo all'indolenza e all'inaazione. D'altro canto la generazione della specie umana è un grande scopo, ed è indispensabile che gli uomini siano spinti a perseguirla

da un grande incentivo. Perciò essa è accompagnata da un piacere molto intenso, ma poiché non è affatto detto che esso sia la nostra costante preoccupazione, non è logico che la mancanza di questo piacere debba essere accompagnata da un dolore. La differenza tra gli uomini e i bruti, a questo riguardo, sembra essere notevole. Gli uomini sono in ogni momento quasi ugualmente disposti ai piaceri dell'amore, perché è la ragione che li guida circa il tempo e il modo di indulgere ad essi. Se un grande dolore fosse sorto per la mancanza di questa soddisfazione, la ragione, temo, troverebbe grandi difficoltà nell'adempiimento del suo compito. Ma i bruti, che obbediscono a leggi nell'attenersi alle quali la ragione non ha che una minima parte, hanno le loro stagioni fissate: in tali momenti è probabile che la sensazione derivante dalla mancanza sia molto tormentosa, perché il fine o deve essere raggiunto allora o, da molti, non potrà forse mai più essere conseguito, dal momento che la disposizione ritornerà solo a suo tempo.

La bellezza

La passione che riguarda la generazione, solamente come tale, è pura concupiscenza. Ciò è evidente nei bruti, le cui passioni sono più semplici, e che perseguono i loro scopi più direttamente di noi. La sola distinzione che osservano nell'accoppiamento è quella del sesso. È vero che essi si attengono alla propria razza, a preferenza che alle altre, ma questa preferenza credo non derivi da alcun senso di bellezza che trovano nella loro razza, come suppone Addison, ma da una legge di qualche altro genere, alla quale sono soggetti; e questo lo possiamo dedurre dal fatto che, almeno in apparenza, non fanno alcuna scelta fra gli individui della loro razza.

Ma l'uomo, creatura capace di una maggiore varietà e complicazione di relazioni, connette con la passione in genere l'idea di alcune qualità *sociali*, che guidano e rendono più acuto l'istinto, che egli ha in comune con tutti gli altri animali; e poiché non è destinato, come quelli, a vivere in libertà, è conveniente che debba avere qualcosa che suscita in lui una preferenza e determini la sua scelta; e questa in linea generale è una qualità sensibile, dal momento che nessun'altra può così prontamente ed efficacemente produrre tale effetto. Perciò l'oggetto di questa passione complessa che chiamiamo amore è la *bellezza* del sesso. Gli uomini sono attratti dal sesso in genere come tale, e in base alla legge comune della natura, ma

sono attratti verso individui particolari dalla loro *bellezza* personale. Chiamo la bellezza una qualità sociale, perché quando gli uomini e le donne, e non solo essi, ma anche altri animali, ci danno un senso di gioia e di piacere nel guardarli (e vi sono molti che sono in grado di darlo), ci ispirano sentimenti di tenerezza e di affetto verso le loro persone; ci piace allora averli vicini, ed entriamo volentieri in rapporto con loro, a meno che non abbiamo forti ragioni per fare il contrario. Ma a qual fine, in molti casi, sia stato stabilito che debba essere così, non sono capace di comprendere, poiché non vedo vi sia nessun maggior motivo per stabilire una connessione fra l'uomo e vari altri animali, che sono attratti in modo così forte, piuttosto che fra l'uomo ed altri animali che sono completamente incapaci di questa attrazione, o la possiedono in grado molto minore. Ma è probabile che la Provvidenza non abbia fatto tale distinzione, se non in vista di un fine più alto, sebbene a noi sia vietato di penetrarlo chiaramente, dal momento che la sua sapienza non è la nostra, e le nostre vie non sono le sue.

Società e solitudine

Il secondo aspetto delle passioni sociali è quello che si riferisce alla *società in generale*. Riguardo ad essa osservo che la compagnia dei nostri simili di per se stessa, senza l'aggiunta di un interesse particolare, non ci dà un piacere positivo nel godimento; ma l'assoluta e completa *solitudine*, cioè la totale e continua esclusione da ogni società, è un dolore positivo tanto grande che a stento possiamo immaginarlo. Quindi, confrontando il piacere della comune *società* e il dolore dell'assoluta solitudine, il *dolore* è l'idea predominante. Ma il piacere di qualsiasi particolare godimento sociale supera considerevolmente l'inquietudine causata dalla mancanza di quel particolare godimento; cosicché le più forti sensazioni circa le abitudini di una *particolare società* sono sensazioni di piacere. Una buona compagnia, una conversazione animata e l'affetto di un'amicizia riempiono l'animo di grande piacere; un temporaneo isolamento, d'altro lato, è di per se stesso gradevole. Questo può forse provare che noi siamo creature nate tanto per la contemplazione che per l'azione, dal momento che l'isolamento ha i suoi piaceri, così come li ha la società; mentre dalla prima osservazione noi possiamo dedurre che un'intera vita di solitudine contraddice gli scopi del nostro essere, perché la stessa morte è un'idea di poco più terribile.

Simpatia, imitazione e ambizione

Sotto questa denominazione di società rientrano passioni di un genere complicato, che si suddividono in varie forme, adatte a quella varietà di fini a cui devono servire nella lunga catena della società. I tre principali anelli di questa catena sono la *simpatia*, l'*imitazione* e l'*ambizione*.

La simpatia

Sotto l'impulso della prima di queste passioni siamo portati a interessarci degli altri, siamo toccati da ciò che li tocca, e non possiamo più rimanere spettatori indifferenti di alcuna cosa che gli uomini possono fare o subire. Infatti la simpatia deve essere considerata come una specie di sostituzione, per cui ci mettiamo al posto di un'altra persona e siamo colpiti, sotto molti aspetti, da ciò che colpisce lei; cosicché questa passione può o partecipare della natura di quelle che si riferiscono all'autopreservazione, e, improntandosi al dolore, può essere una causa del sublime, oppure rivolgersi a idee di piacere, e allora tutto ciò che è stato detto degli affetti sociali, sia che essi si riferiscano alla società in generale, o soltanto ad alcune forme di essa, può essere qui applicato. È per questo principio fondamentale che la poesia, la pittura, e le altre arti che destano commozione, trasmettono la loro passionalità da un animo all'altro, e sono spesso capaci di aggiungere diletto alla disgrazia, alla miseria e alla stessa morte. È un'osservazione comune che oggetti, che nella realtà urterebbero, sono spesso capaci di offrire un piacere molto elevato nelle rappresentazioni della sventura e di cose simili. Questo fatto ha dato adito a molti ragionamenti. La soddisfazione che ne deriva è stata comunemente attribuita, prima di tutto, al conforto che traiamo dal considerare che una storia così malinconica è una pura invenzione, e, in secondo luogo, dal pensare che siamo liberi dai mali che vediamo rappresentati. Temo che sia un metodo troppo comune, nelle ricerche di questo genere, attribuire la causa di sentimenti, che nascono semplicemente dalla struttura meccanica dei nostri corpi o dalla naturale costituzione della nostra mente, a certe conclusioni della ragione sugli oggetti che ci vengono presentati; poiché sono propenso a credere che l'influsso della ragione nel destare le nostre passioni non sia affatto così esteso come comunemente si crede.

Gli effetti della simpatia nelle disgrazie altrui

Per esaminare questo punto concernente gli effetti della tragedia in un modo appropriato, dobbiamo prima considerare come siamo colpiti dai sentimenti del nostro prossimo nelle circostanze di una reale disgrazia. Sono convinto che proviamo un certo diletto, e non piccolo, nelle reali disgrazie e nei dolori degli altri; poiché, ammesso che l'affetto sia ciò che vuole essere in apparenza, se non ci fa evitare alcuni oggetti, se al contrario ci induce ad avvicinarli, se ci fa soffermare su di essi, ritengo che in tal caso noi dobbiamo provare un diletto o un piacere di qualsiasi genere nel contemplarli. Non leggiamo forse le storie autentiche di simili scene con lo stesso piacere con cui leggiamo romanzi o poemi, ove tutto è pura finzione? Nessuna lettura, che ci narri della prosperità di un impero, o della grandezza di un re, può così piacevolmente impressionare come la rovina dello stato di Macedonia e le calamità del suo sovrano sventurato. Tale catastrofe ci impressiona nella storia, così come la distruzione di Troia nella leggenda. Il nostro diletto, in casi di questo genere, risulta accresciuto se colui che soffre è una persona nobile che cade sotto i colpi di un'indegna sorte. Scipione e Catone sono entrambi personalità altamente dotate, ma noi siamo più profondamente impressionati dalla morte violenta dell'uno e dalla rovina della grande causa alla quale egli aderì, che non dai meritati trionfi e dalla ininterrotta prosperità dell'altro; poiché il terrore è una passione che produce sempre diletto quando non incalza troppo da vicino, e la pietà è una passione accompagnata dal piacere, poiché nasce dall'amore e dall'affetto sociale. Ogni volta che la nostra naturale conformazione ci fa rivolgere a un dato scopo, la passione che ci anima è accompagnata da un diletto o da un piacere, qualunque sia lo scopo.

Dio, poiché ha voluto che noi fossimo uniti dal legame della simpatia, lo ha rafforzato con un diletto adeguato, soprattutto là dove più occorre la nostra simpatia, cioè negli affanni altrui. Se questo sentimento fosse semplicemente doloroso, noi eviteremmo con la maggior sollecitudine tutte le persone e i luoghi che suscitassero una tale passione, come fanno coloro che sono tanto impigriti nell'indolenza da non tollerare più alcuna impressione forte. Ma, per la maggior parte degli uomini, non è così; non v'è nessuno spettacolo che ricerchiamo con tanto interesse quanto quello di una disgrazia insolita e dolorosa, cosicché, se tale disgrazia è dinnanzi ai nostri

occhi o se ne veniamo a conoscenza attraverso la storia, essa ci procura sempre diletto. Esso non è un diletto puro, ma va unito ad una certa inquietudine. Il diletto che proviamo in tali casi è quello che ci vieta di fuggire scene di miseria, e il dolore che noi proviamo ci incita a confortarci nel consolare chi soffre; tutto ciò previene qualsiasi ragionamento, in forza di un istinto che ci porta ai suoi fini, senza la nostra adesione razionale.

Gli effetti della tragedia

Così avviene nelle calamità reali. Nella rappresentazione delle disgrazie, invece, la sola differenza sta nel piacere che risulta dagli effetti dell'imitazione: essa non è mai tanto perfetta da non lasciarci comprendere che è un'imitazione, e procurarcene di conseguenza un certo piacere. In taluni casi, invero, traiamo altrettanto o maggior piacere da quella fonte che non dalla cosa stessa. Ritengo però che sbagliremmo molto se attribuiamo una notevole parte della soddisfazione che proviamo nella tragedia alla considerazione che la tragedia è un artificio e che le sue rappresentazioni non sono realtà. Quanto più si avvicina alla realtà e quanto più ci allontana da ogni idea di finzione, tanto maggiore è il suo potere. Ma sia esso di qual sorta si voglia, non si avvicina mai a ciò che rappresenta. Scegli un giorno in cui rappresentare la più sublime e commovente tragedia che possediamo, impegna gli attori più famosi, non risparmiare spese nello scenario e nelle decorazioni, aggiungivi i più grandi sforzi della poesia, della pittura e della musica; e quando avrai raccolto il tuo uditorio, proprio nel momento in cui gli animi sono intenti nell'attesa, fa annunciare che un criminale politico d'alto rango sta per essere decapitato nella vicina piazza; il vuoto del teatro che si formerebbe in un attimo dimostrerebbe la debolezza delle arti imitative al confronto, e proclamerebbe il trionfo della preferenza per la realtà. Ritengo che l'opinione che abbiamo riguardo al fatto di provare un semplice dolore nella realtà, e invece un diletto nella rappresentazione, derivi dal fatto che non facciamo una distinzione sufficiente fra ciò che non sceglieremmo assolutamente di fare, e ciò che saremmo desiderosi di vedere se mai si facesse. Noi ci dilettiamo nel vedere cose a cui, ben lungi dal partecipare, desidereremmo ardentemente porre rimedio. Questa nobile capitale, orgoglio dell'Inghilterra e dell'Europa, credo che non vi sia uomo così empio da desiderare di vederla distrutta da una conflagrazione o da un ter-

remoto, per quanto egli possa trovarsi lontanissimo dal pericolo. Ma supponiamo che questo fatale incidente si sia verificato. Quanta gente da ogni parte si affollerebbe a contemplare le rovine e fra essi quanti che sarebbero stati lieti di non aver mai visto Londra nella sua gloria! Nelle disgrazie reali o in quelle immaginarie, non è la nostra immunità che desta il diletto; non riscontro in me nulla di simile. So che questo errore è dovuto a una specie di sofisma a cui siamo soggetti; esso nasce dal fatto che non distinguiamo fra ciò che è realmente una condizione necessaria al nostro operare o al nostro subire una cosa in generale, e ciò che è la *causa* di un atto particolare. Se un uomo mi uccide con una spada, condizione necessaria è che noi fossimo, prima, entrambi vivi, e d'altronde sarebbe assurdo affermare che l'essere entrambi creature vive fu la causa del suo delitto e della mia morte. Così pure è certo che è assolutamente necessario che la mia persona si trovi al riparo da qualunque pericolo prima che io possa provare un diletto per le sofferenze altrui, reali o immaginarie, o per altra cosa derivante da una qualsiasi causa. Ma allora è un sofisma dedurre che questa immunità sia la causa del mio diletto in tali o in altre occasioni. Credo che nessuno possa dimostrare che questa è la causa di quel senso di soddisfazione che percepisce l'animo suo; anzi, quando non soffriamo nessun dolore acuto e non siamo esposti ad un pericolo che minacci la nostra vita, possiamo commuoverci per gli altri, mentre noi stessi partecipiamo alla sofferenza; e spesso ancora di più quando ci sentiamo intenerire davanti a spettacoli di miseria: noi osserviamo con commiserazione le disgrazie, al punto che le accetteremmo al posto delle nostre.

L'imitazione

Il secondo sentimento che riguarda la società è l'imitazione, o, se volete, un desiderio di imitare, e per conseguenza un piacere nell'imitare. Questo sentimento nasce per lo più dalla stessa causa da cui proviene la simpatia. Poiché, come la simpatia ci fa provare un interesse per tutto quello che gli uomini sentono, così questa affezione ci induce a copiare tutto ciò che essi fanno; e per conseguenza proviamo un piacere sia nell'imitare, sia in qualsiasi cosa riguardi l'imitazione, così come è, senza alcun intervento della facoltà razionale, esclusivamente in base alla costituzione della nostra natura, che la Provvidenza ha disposto in modo che possa trovare piacere o diletto secondo la natura dell'oggetto, per tutto ciò che riguarda

gli scopi del nostro essere. È per via dell'imitazione, molto più che per l'insegnamento, che noi impariamo; e ciò che apprendiamo con tale mezzo, non solo lo apprendiamo in una forma più pratica, ma anche più piacevole. Così si formano le nostre abitudini, le nostre opinioni, la nostra vita. L'imitazione è uno dei più forti vincoli della società; è una specie di reciproca condiscendenza che gli uomini hanno l'uno per l'altro spontaneamente, lusinghiera per tutti. In essa la pittura e molte delle arti gradevoli hanno posto una delle principali basi del loro potere. E dal momento che, per l'influsso sulle nostre passioni e sui nostri costumi, essa è di tanta importanza, mi arrischierò a esporre a questo punto una regola che può essermi valida guida per distinguere quando dobbiamo attribuire il potere delle arti all'imitazione o solamente al nostro compiacimento per la genialità dell'imitatore, e quando dobbiamo attribuirlo alla simpatia o a qualche altra causa ad essa attinente. Quando l'oggetto rappresentato in poesia o in pittura è tale che noi non potremmo aver desiderio di vederlo nella realtà, allora si può essere certi che la sua forza nella rappresentazione poetica o pittorica è dovuta al potere dell'imitazione e non ad una ragione inerente alla cosa stessa. Così avviene nella maggior parte delle opere che i pittori chiamano «nature morte». In esse, una casetta, un letamaio, l'utensile da cucina più modesto e ordinario possono destare in noi un senso di piacere. Ma quando l'oggetto della pittura o della poesia è tale che, se fosse reale, accorreremmo subito a vederlo, anche se destasse in noi un'impressione strana, possiamo essere ben certi che l'efficacia della poesia o della pittura è dovuta più alla natura della cosa stessa che al puro effetto dell'imitazione, o a un apprezzamento della capacità dell'imitatore, per quanto eccellente. Aristotele, nella sua *Poetica*, ha parlato in forma così estesa e precisa sulla forza dell'imitazione da rendere inutile ogni ulteriore trattazione di questo argomento.

L'ambizione

Sebbene l'imitazione sia uno dei più validi strumenti usati dalla Provvidenza per portare la nostra natura verso la sua perfezione, tuttavia, se gli uomini si dessero interamente all'imitazione e ognuno seguisse l'altro, e così via in ciclo continuo, è facile osservare come non potrebbe mai esservi progresso fra di loro. Gli uomini, come i bruti, rimarrebbero alla fine identici a quello che sono oggi e che erano all'inizio del mondo. Per impedire ciò, Dio ha infuso nel-

l'uomo un senso di ambizione e una soddisfazione che nascono dalla vista della sua superiorità sui propri simili in qualcosa a cui essi attribuiscono valore. È questa passione che trascina gli uomini a tutti gli atteggiamenti che riscontriamo dovuti allo scopo di segnalarsi, e che tende a rendere così piacevole tutto ciò che suscita l'idea di questa distinzione. Ne venne che uomini miseri traessero conforto dal fatto di vedersi in estrema miseria; ed è certo che quando non possiamo distinguerci per qualche superiorità, cominciamo a trarre compiacimento da alcune singolari debolezze, follie o difetti d'ogni genere. È in base a questo principio che l'adulazione è tanto efficace, poiché l'adulazione altro non è se non ciò che desta nella mente di un uomo l'idea di una preminenza che egli non possiede. Ora tutto quello che con maggiore o minor fondamento tende a innalzare l'uomo nella sua stessa opinione, produce quasi un senso di orgoglioso trionfo, estremamente gradito all'animo umano; e questa superbia non è mai percepita maggiormente, né opera con maggior forza, di quando senza pericolo noi ci troviamo in intimo rapporto con oggetti terribili, poiché l'anima reclama sempre per sé una parte della dignità e dell'importanza delle cose che contempla. Di qui deriva ciò che Longino ha osservato, cioè quel senso di esaltazione e di intima grandezza che invade l'animo alla lettura di passi di poeti e oratori sublimi; ogni uomo deve averlo provato in tali occasioni.

Ricapitolazione

Per riassumere ciò che è stato detto in pochi punti distinti, le passioni pertinenti all'autopreservazione riguardano il dolore e il pericolo; esse sono penose quando le loro cause ci colpiscono direttamente; sono invece dilettevoli quando abbiamo un'idea del dolore e del pericolo senza trovarci a contatto con essi; questo diletto non l'ho chiamato piacere perché attiene al dolore e perché è abbastanza diverso da un'idea di piacere positivo. Tutto ciò che suscita tale diletto lo chiamo *sublime*. Le passioni pertinenti all'autopreservazione sono le più forti di tutte.

Il secondo punto al quale le passioni si riferiscono in relazione alla loro causa finale è la società. Vi sono due tipi di società: la prima è la società del sesso. La passione che la riguarda si chiama amore e ha in sé un elemento di lussuria; il suo oggetto è la bellezza femminile. L'altra è la vasta società fra l'uomo e tutti gli altri animali: la passione di cui essa si serve si chiama ugualmente amore, ma

non è mista di lussuria e il suo oggetto è la bellezza; questo è il nome che io applicherò a tutte quelle qualità nelle cose tali da destare in noi un senso di affetto e di tenerezza o qualche altra passione che a queste si avvicini. La passione dell'amore ha la sua origine nel piacere positivo; essa è, come tutte le cose che nascono dal piacere, soggetta ad essere unita ad una forma di inquietudine, il che si verifica quando un'idea del suo oggetto è eccitata nella mente contemporaneamente all'idea di averlo irrimediabilmente perduto. Questo sentimento misto di piacere non l'ho chiamato *dolore*, perché riguarda il piacere reale, e perché è, sia nelle sue cause che nella maggior parte dei suoi effetti, di una natura affatto diversa.

Subito dopo il sentimento comune che proviamo nell'unione con l'oggetto, alla cui scelta siamo guidati dal piacere, il posto più importante è occupato da quella passione particolare chiamata simpatia. La natura di questa passione è tale che noi ci mettiamo al posto di un altro in qualunque circostanza egli si trovi e proviamo le sue stesse emozioni. Cosicché una tal passione può, secondo richiede l'occasione, riguardare il dolore o il piacere, con le modificazioni però ricordate nella sezione XI. Riguardo all'imitazione e alla preferenza, non occorre dire nulla di più.

Conclusione

Ritengo che un tentativo di ordinare e di distinguere alcune delle nostre più importanti passioni costituirebbe una buona preparazione a una ricerca come quella che sto per fare nella seguente dissertazione. Le passioni che ho ricordato sono quasi le sole che può esser necessario considerare nel nostro presente schema, sebbene la varietà delle passioni sia grande e degna di uno studio accurato in ogni sua parte. Con quanta maggior cura osserviamo la mente umana, più forti, più vive tracce troviamo ovunque della saggezza di Colui che la creò. Se una dissertazione sull'utilità delle parti del corpo si può considerare come un inno al Creatore, l'utilità delle passioni, che sono gli organi della mente, non può essere priva di lodi a Lui, né incapace di destare in noi quella nobile e singolare unione di scienza e di ammirazione, che solo una contemplazione delle opere dell'infinita sapienza può dare a una mente razionale; mentre riferendo a Dio tutto ciò che troviamo di giusto, di buono o di bello in noi stessi, scoprendo la sua forza e la sua sapienza anche nella nostra debolezza e imperfezione, onorando quelle là dove noi chiaramente le scopriamo, e adorando la

loro profondità là dove ci perdiamo nella nostra ricerca, noi possiamo essere indagatori senza impertinenza, ed elevarci senza inorgogliarci; possiamo essere ammessi, se così posso dire, nel consesso dell'Onnipotente attraverso una meditazione delle sue opere. Principale scopo di tutti i nostri studi deve essere l'elevazione della mente, poiché, se essi non la conseguono in qualche misura, saranno per noi di scarsissima utilità. Ma oltre a questo grande scopo, una considerazione di una logica delle nostre passioni mi sembra necessaria per tutti coloro che vogliono indagarle in base a principi solidi e sicuri. Non è sufficiente conoscerle in generale: per indagarle sottilmente o per giudicare con proprietà di un'opera intesa a indagarle, dovremmo conoscere i limiti esatti del campo in cui agisce ciascuna di esse, seguirle nella varietà di tutti i loro aspetti, e penetrare in profondo in quelle parti della nostra natura che possono sembrare inaccessibili:

Ciò che di inesprimibile si nasconde sotto un'arcana fibra ¹³³.

Anche senza tutto questo è possibile che un uomo, pur con un sistema confuso, arrivi talvolta a illudersi di aver raggiunto la verità della sua opera, ma non può mai avere una regola determinata e sicura da seguire, né può mai rendere le sue proposizioni sufficientemente chiare agli altri. I poeti, gli oratori, i pittori e coloro che coltivano altri rami delle arti liberali hanno avuto un buon successo nei loro diversi campi e lo avranno anche senza questa conoscenza critica; così come vi sono molte macchine fabbricate da artefici e anche inventate senza una esatta conoscenza dei principi su cui si basano. Ritengo non sia infrequente l'aver torto in teoria e ragione in pratica: e siamo ben lieti che sia così. Gli uomini sovente agiscono bene se seguono il loro sentimento, ma ragionano poi male su di esso per i loro principi; ma dal momento che è impossibile evitare un tentativo di ragionamento ed è ugualmente impossibile prevenire il fatto che esso eserciti un influsso sulla pratica, vale certo la pena, affrontando pure qualche sofferenza, di averlo esatto e fondato sulla base di una sicura esperienza. Potremmo aspettarci che gli artisti stessi ci fossero di guida, ma essi si sono troppo occupati della pratica; i filosofi hanno fatto poco, e quello che hanno fatto è per lo più improntato al punto di vista dei loro schemi e dei loro siste-

¹³³ Il riferimento è a Persio 1991, Sat. V, 29.

mi; e quanto ai cosiddetti critici, essi hanno generalmente cercato la regola delle arti là dove era sbagliato cercarla: la cercarono fra i poemi, i quadri, le incisioni, le statue, le costruzioni. Ma l'arte non può mai dare le regole che formano un'arte. Questa è, ritengo, la ragione per cui gli artisti in generale, e principalmente i poeti, sono stati confinati in una cerchia così ristretta; sono stati piuttosto imitatori l'uno dell'altro che non della natura; e questo con una uniformità così fedele e richiamandosi a un'antichità così remota, che è difficile dire chi abbia fornito il primo modello. I critici li seguono, e quindi valgono poco come guida. Io non posso giudicare che in una forma molto imperfetta una cosa qualsiasi, finché la misuro con il suo stesso metro. Il vero metro (*standard*) delle arti è in potere di ciascuno; e una facile osservazione delle cose più comuni, talvolta delle più insignificanti in natura, ci darà la luce più chiara là dove la più grande acutezza e attività, che trascura questa osservazione, ci lascia nell'oscurità, o, ciò che è peggio, ci confonde e ci inganna al bagliore di una luce falsa. In ogni ricerca ogni cosa dev'essere posta sulla giusta strada. Sono persuaso di aver fatto ben poco con queste osservazioni, considerate in se stesse; ma non mi sarei preso la pena di svolgerle, e tanto meno mi sarei arrischiato a pubblicarle, se non fossi stato convinto che nulla maggiormente contribuisce alla corruzione della scienza, quanto il permettere che essa ristagni. Queste acque devono essere agitate, prima che possano esercitare il loro influsso. Un uomo che opera al di là della superficie delle cose, per quanto possa cadere in errore, apre tuttavia la strada agli altri; e può capitare che i suoi errori servano alla causa della verità. Nelle parti seguenti ricercherò quali siano le cose che destano in noi le affezioni del sublime e del bello; così come in questa parte ho considerato le affezioni stesse. Chiedo soltanto un favore: che nessuna parte di questa dissertazione venga giudicata per se stessa e indipendentemente dal resto; poiché io so di aver disposto il materiale in modo da affrontare non una disputa cavillosa, ma un esame sobrio e finanche indulgente; poiché l'argomento non è dotato in nessun punto di armi per affrontare una battaglia, ma di elementi per avvicinarsi a coloro che sono disposti a concedere pacifico adito alla verità¹³⁴.

¹³⁴ I passi sono tratti da Burke 1998, pp. 69-84.

3.9. HENRY HOME, LORD KAMES. LE PASSIONI SOCIALI*

La teoria simpatetico-emozionale, connessa al sorgere e allo sviluppo del sublime, si evidenzia nel pensiero del filosofo scozzese Henry Home (1696-1782) e in particolare nei suoi *Elements of Criticism* del 1762. Già negli *Essays on the Principles of Morality and Natural Religion* la «simpatia» viene a essere la categoria principale della teoria letteraria e particolarmente del tragico. Non gli sarà quindi difficile da un lato seguire e commentare le tesi di Du Bos (che nel presente lavoro appaiono esposte nel terzo capitolo) e dall'altro proseguire sulla scia di Burke. È anche vero, però, che, contro questi autori (per i quali l'auto preservazione è condizione necessaria anche se non sufficiente al fine di provare una forte emozione), Home sostiene che le azioni, le quali conducono all'emozione sublime, non sono dettate dall'egoismo o meglio dall'amore di se stessi. L'inclinazione sociale ha origine dall'istinto simpatetico, poiché la natura, sostiene Home, ha legato gli uomini l'uno all'altro come «anelli di una catena».

Il piacere tragico, il piacere dettato dal sublime, risiede quindi proprio nell'esercizio delle passioni sociali ed «empatiche». Egli evidenzia il fatto che è l'istinto simpatetico a determinare una reazione altruistica, proprio quando ci troviamo in una situazione drammatica. Lo stesso meccanismo ci consente di immedesimarci nell'attore e di soffrire delle stesse sventure che vengono da lui interpretate e rappresentate. Esiste quindi una sorta di piacere del tragico. D'altronde la dottrina dell'illusione è legata alla teoria emozionale dell'arte: un'illusione estetica nasce solo per mezzo di una stimolazione emotiva del pubblico. Individuare le condizioni formali e contenutistiche necessarie per provocare la reazione del pubblico è compito del filosofo e del critico.

L'istinto «empatico» va quindi contro i dettami della ragione che ci costringerebbe, nel cuore di una vicenda drammatica, a metterci in salvo. Perciò le passioni sociali sono «opera di Dio».

Negli *Elements of Criticism*, Home si lascia però più volte coinvolgere da un retaggio retorico del sublime per cui la sua concezione risulta dettata dall'etimologia. «L'espressione latina "altezza di stile" ha perso il suo modificatore preposizionale ed è stata adattata al mondo fisico, col risultato che le risposte emozionali agli oggetti grandi vengono classificate come "grandiose" e quelle agli oggetti elevati come "sublimi"»¹³⁵. La conferma categoriale del sublime è data dal fatto che a questi termini Home attribuisce un significato sia soggettivo sia oggettivo.

Esistono anche dei limiti del sublime: l'eccesso è sempre controproducente. Seguendo una teoria settecentesca ben consolidata e che attribuisce la preminenza della vista sugli altri sensi, Home afferma che un oggetto produce l'effetto più potente quando l'occhio lo riesce a cogliere nella sua interezza e istantaneamente. La vista, che è costretta a parcellizzare i movimenti per co-

* Nota di M. Mazzocut-Mis.

¹³⁵ Monk 1991, p. 141.

gliere un oggetto nella sua complessità, si distrae e ne viene meno la forte emozione. Quanto di Lessing ci sia in queste parole, chiunque lo può comprendere.

Noi condividiamo le afflizioni dei nostri simili: soffriamo con loro e per loro; e, per molti versi, le loro disgrazie ci toccano quanto le nostre. Non stupisca il fatto che, anziché allontanarci dalla miseria, scegliamo di rimanerci accanto; perché questa è una condizione davvero tanto naturale quanto il fatto di provare dolore per le nostre disgrazie. E allo stesso tempo si deve osservare che questa condizione è sapientemente governata dalla provvidenza: se le afflizioni sociali fossero mescolate con un qualche grado di avversione, anche quando soffriamo, dovremmo essere spinti, alla prima vista di un oggetto di dolore, a tarlo fuori dalla nostra vista e dalla nostra mente, invece che portare sollievo.

Dobbiamo considerare questo principio niente affatto vizioso o manchevole: poiché in esso c'è il cemento della società umana, noi dovremmo osservare che, poiché nessuna condizione è esente da disgrazie, la simpatia reciproca dovrebbe promuovere la sicurezza e la felicità del genere umano. Così, il fatto che la prosperità e la preservazione di ciascun individuo dovrebbero essere l'oggetto di cura di molti è cosa che tende alla felicità assai più che il fatto che ciascun uomo, come fosse il singolo abitante di un'isola deserta, sia lasciato stare o sia lasciato cadere in rovina, senza riguardo o assistenza da parte degli altri. Non solo. Quando consideriamo la nostra natura e le nostre azioni con lo sguardo della riflessione, noi non possiamo fare a meno di approvare questa cura e questa simpatia proprie della nostra natura. Ci ralleghiamo dell'essere così costituiti: siamo consapevoli di una virtù interiore. [...]

Quando esaminiamo queste particolari passioni, che, pur dolorose, sono ugualmente accompagnate dall'assenza di avversione, scopriamo che sono tutte di natura sociale, sorgendo dal fondamentale principio della simpatia, che è il cemento della società umana. Le passioni sociali sono accompagnate da un'attitudine all'indulgenza quando ci danno dolore, non meno di quando ci danno piacere. Noi ci sottoponiamo a tali passioni dolorose desiderandole e accettiamo di soffrire. Essendo così costituiti, abbiamo la consapevolezza della regolarità e dell'ordine, sapendo che è giusto soffrire in questo modo. Quindi, nessuna tra le affezioni mora-

li, anche tra quelle che producono dolore, è affrontata con avversione, nemmeno quando riflettiamo sulle disgrazie che spesso ci affliggono. La simpatia, in particolare, ci vincola a un oggetto così fortemente da bilanciare l'amore per sé, che ci allontanerebbe dall'oggetto. Ugualmente, la simpatia, sebbene possa essere una passione dolorosa, è attraente; e, nel cercare un sollievo, la soddisfazione di questa passione non è una condizione poco piacevole. Questa osservazione porta a collocare le affezioni morali in una prospettiva davvero particolare, in opposizione a quelle che sono negative o egoistiche.

Molti e vari sono i moti dell'azione nella natura umana e nessuno è più ammirevole di quello del quale stiamo trattando. La simpatia è un principio fondamentale, che unisce le persone nella società attraverso legami più forti di quelli di sangue. La compassione, figlia della simpatia, è un'emozione dolorosa; e se fosse accompagnata da un grado di avversione, anche nel riflettere sulle miserie che provoca, rovinerebbe progressivamente la passione e ci indurrebbe a curarci da quel che saremmo spinti a considerare una debolezza. Ma l'Autore della nostra natura non ha lasciato questo lavoro imperfetto. Egli ci ha dato questo nobile principio senza un controbilanciamento, così che possieda un'azione vigorosa e universale. Lungi dall'aver una qualunque avversione al dolore provocata dal principio sociale, noi riflettiamo su tale dolore con soddisfazione e vogliamo sottoporci al dolore in ogni occasione con partecipazione, proprio come se fosse un piacere. E, quindi, la tragedia è autorizzata a invadere la mente con tutte le differenti suggestioni che sorgono dall'esercizio delle passioni sociali, senza l'ostacolo dell'egoismo.

Se il principio della simpatia fosse stato trattato dal nostro autore, egli lo avrebbe considerato sufficiente per spiegare la nostra volontaria condivisione delle disgrazie degli altri, senza avere il bisogno di ricorrere a questa causa così imperfetta come l'avversione all'inazione. Senza entrare in discorsi troppo filosofici, egli avrebbe potuto attingere con abbondanza dalla vita comune per spiegarlo. In ogni angolo, ci sono persone da incontrare dotate di estrema propensione alla simpatia, che scelgono di spendere le proprie vite partecipando alle disgrazie e alle miserie. Condividono le afflizioni, entrano con il cuore nelle situazioni, piangendo e soffrendo con altri. Queste persone trascorrono le proprie vite nella tristezza, senza

avere altra soddisfazione che quella che sorge dalla consapevolezza di aver fatto il dovuto ¹³⁶.

¹³⁶ I passi sono tratti da Home 1993, pp. 10-11, 16-18. Tr. it. di S. Chiodo.