

**Una filosofia letteraria**  
**Metamorfosi del filosofico e del letterario nel XVIII secolo:**  
**corpi, sensi, dis-ragione**  
Germana Alberti  
(Università degli studi di Roma Tor Vergata /  
Université de Liège)  
germanaalberti@virgilio.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*.

Title: A literary philosophy. Metamorphosis of the philosophical and the literary in the 18th century: bodies, senses, un-reason.

Abstract: In the eighteenth century we witness a relationship of mutual influence and contamination between philosophy and literature that ends up transforming them both. On the one hand, the new philosophical interests influence the development of the genre of the tale or novel, in its stylistic and content aspects. On the other hand, the novelistic genre allows eighteenth-century philosophy to express, in a factual way, theoretical aspects that it would hardly convey differently. The philosophy of the eighteenth century, and in particular that of the Enlightenment, was in fact profoundly multi-faceted and dialogical. It was interested in investigating those aspects of reality that escape a merely rational explanation, but also in reflecting on the meaning of feelings and passions. For these reasons, it is reductive to study the relationship between philosophy and novel through the category of “philosophical novel”: one can instead speak, more radically, of the development of a “literary philosophy”. The philosophical question of the relationship between corporeality (or sensoriality) and reason will be taken as an emblematic example of this dynamic. This question is crucial in two eighteenth-century fantastic tales: Voltaire’s *Micromegas* and J. Swift’s *Gulliver’s Travels*.

Keywords: philosophical novels; Enlightenment; literary philosophy; senses; bodies; un-reason

1. *Il nuovo contesto culturale e la centralità della pratica letteraria*

Il genere del racconto, inteso nel senso più ampio del termine, ha costituito da sempre un veicolo attraverso il quale dispiegare concetti o visioni del mondo: sia esso un aneddoto, un racconto o un romanzo, esso nasce dall’intento di elevare un caso particolare (una storia narrata) a simbolo o manifestazione di concetti più generali. Seppur forme letterarie assimilabili al romanzo non siano mancate nel passato e persino nell’antichità (si pensi a *Le etiopiche* di Eliodoro), è nel XVIII secolo, com’è noto, che inizia a diffondersi propriamente tale genere let-

terario, complici le nuove condizioni socioculturali verificatesi in Europa in quel frangente. L'aumento demografico, la rivoluzione urbana, un relativo aumento dell'alfabetizzazione e l'utilizzo delle lingue vive a discapito del latino avevano fatto crescere il bacino di possibili lettori e decretato il successo della carta stampata, sia sotto forma di *pamphlet*, libelli e giornali che di libri, la cui lettura è vista sempre più spesso come simbolo di ascesa sociale. L'aumento degli scambi culturali tra i paesi europei aveva inoltre fatto incrementare quella "Repubblica delle Lettere" sovranazionale che è sempre più critica nell'osservare, anche sommariamente, ciò che c'è di buono e progredito nei paesi vicini. L'Inghilterra, che dal 1709 aveva regolamentato i diritti degli autori, è nel campo della carta stampata il paese più avanzato: il suo modello politico parlamentare aveva infatti facilitato da alcuni anni la diffusione della critica politica e della stampa d'opinione. All'inizio del secolo erano già sorti i giornali più importanti: "The Review", fondato da Daniel Defoe nel 1703, "The Tatler", sorto nel 1709, "The Spectator", fondato da Joseph Addison nel 1711 su cui scrisse anche Jonathan Swift, il quale nel 1720 avrebbe fondato lo *Scriblerus Club*: circolo letterario dedicato alla pubblicazione di libelli satirici e articoli. Gli editori sempre più spesso pagano i manoscritti ai loro autori, e ciò fa sì che un numero maggiore di scrittori possa vivere grazie a questo mestiere, ricavandosi quella relativa indipendenza che a poco a poco trasforma il ruolo dell'intellettuale. Trovano dunque espressione forme artistiche più popolari scritte in lingua volgare, che costituiscono al tempo stesso uno strumento di evasione e un mezzo per ingannare, con le loro allusioni, coloro i quali vogliono mettere a tacere con la censura la penna libera dell'artista. Il mutato contesto sociale si ripercuote anche sul gusto dei lettori, soprattutto su quello del pubblico più abbiente che ha accesso più facilmente alla cultura: è stato accertato che dalla seconda metà del Settecento l'interesse per i testi di argomento storico e letterario e per i resoconti di viaggio soppianta quello per i testi a soggetto teologico,<sup>1</sup> e questi nuovi generi diventano un veicolo per trasmettere modelli di comportamento alternativi, soprattutto in quei paesi meno liberali, come la Francia, dov'è ancora forte l'influenza gesuitica e la presenza di un dispotismo intransigente che costringe gli intellettuali a organizzare l'opposizione al di fuori dei poteri costituiti.

La peculiarità della filosofia settecentesca non risiede soltanto nell'aver rielaborato e attualizzato, diffondendole o talora criticandole, le idee sorte nel secolo precedente, ma nell'essere riuscito a tenerle insieme pur nella loro differenza. E questo perché esso fu teso a recuperare «il valore della ragione, i suoi legami con l'esperienza, lo spessore non contingente o semiotico delle cose, le leggi che guidano la costituzione degli interi, le dimensioni dialogiche dei metodi e dei punti di vista».<sup>2</sup> Il fatto che furono proprio gli illuministi a esprimersi efficacemente tramite veri e propri romanzi e *contes philosophiques* non è quindi casuale: essi,

<sup>1</sup> Cfr. D. Outram, *The Enlightenment*, Cambridge University Press, 1995; ed. it. *L'Illuminismo*, Il Mulino, Bologna, 2006, p.27.

<sup>2</sup> E. Franzini, *Elogio dell'Illuminismo*, Bruno Mondadori, Milano, 2009, p.8.

## Una filosofia letteraria

riuscendo a scrivere al tempo stesso saggi rigorosi e narrazioni ricche di brio, intesero mettere in relazione i diversi approcci al sapere, affidando le loro “verità” a un tipo di narrazione che meglio di altre potesse rendere sentito ciò che essi intendevano comunicare, ma anche rendere ragione della contraddittorietà del reale. Ecco allora che lo stile narrativo degli scrittori si fa chiaro e semplice ma al tempo stesso tagliente e arguto, alternando l’ironia e la leggerezza alla precisione e all’analisi, le severe condanne sulla condotta umana a comprensivi e compassionevoli biasimi, e questo poiché interessato prima di tutto a coinvolgere un *pubblico*. La forma dialogica, resa sovente con l’espedito della corrispondenza letteraria, è quella che, senza la mediazione del narratore, meglio arriva al cuore del lettore che si immerge direttamente nel dialogo diretto con il suo protagonista. Come sintetizza D. Outram: «non sorprende dunque che in molti romanzi illuministici l’elaborazione di una struttura narrativa di fantasia abbia lo stesso peso dell’esposizione di informazioni fattuali e della discussione di punti di vista controversi».<sup>3</sup> I pensatori illuministi comprendono che la letteratura deve unire a un’istanza estetica un intento che sia prima di tutto etico e pedagogico. Per Voltaire, ad esempio, l’uomo di lettere è colui che coltiva e approfondisce tutti gli ambiti del sapere, che si rivolge allo studio della natura così come a quello della politica e della società, di modo che la varietà dei suoi interessi si rispecchi nella varietà delle forme e dei registri espressivi. Il letterato è colui che barcamenandosi tra l’assenso del suo pubblico e il potere del sovrano ha il coraggio di esporsi percorrendo strade inesplorate: finché avrà il coraggio di esprimere il suo pensiero, sarà continuamente attaccato. Come sintetizza Voltaire nel *Dictionnaire philosophique* alla voce “Lettres, gens de lettres ou lettrés”, il letterato «assomiglia ai pesci volanti: se prova a innalzarsi, lo divorano gli uccelli; se si immerge, lo mangiano i pesci [...] è sceso nell’arena per sua scelta, lui stesso si è condannato alle belve».<sup>4</sup>

### 2. Alcuni assunti metodologici

Ci prefiggiamo di sottolineare come nel Settecento europeo abbia avuto luogo un rapporto di reciproca contaminazione tra filosofia e letteratura romanzesca che non ha eguali in altre epoche, e di delineare al contempo le principali ragioni di questo rapporto, approfondendo alcune caratteristiche del racconto filosofico. A tale scopo risulta inevitabile, e al tempo stesso proficuo, un oltrepassamento dei confini disciplinari degli ambiti coinvolti (la storia sociale, la teoria letteraria, la storia dei generi letterari, l’estetica e la filosofia), in un’ottica che, mettendo questi ultimi in dialogo – e a costo di rinunciare al grado di approfondimento

<sup>3</sup> D. Outram, cit., p.27.

<sup>4</sup> Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Gallimard-Flammarion, Paris, 1994 (1764); ed. it. *Dizionario Filosofico*, in *Tutti i romanzi e i racconti e Dizionario filosofico*, Roma, Newton Compton, 1995, p. 622.

proprio delle analisi specialistiche – possa giovare alla storia delle idee, oltre che a queste discipline stesse. Da un lato, infatti, lo studio della filosofia e della letteratura settecentesche è stato spesso affrontato da prospettive particolari le quali, pur rigorose sul piano della ricostruzione del pensiero dei singoli autori o su quello dell'analisi stilistica, non sempre hanno potuto cogliere alcune ragioni e caratteristiche salienti del fenomeno in esame. D'altra parte, e più in generale, lo studio dei rapporti tra filosofia e letteratura è stato raramente tematizzato dalla filosofia stessa, se si prescinde da quei tentativi volti a screditare una delle due discipline in favore dell'altra. Nel corso del XVIII sec., inoltre, rare sono paradossalmente anche le riflessioni sul romanzo e sul suo rapporto con la filosofia in quei pensatori nei quali esso si manifesta maggiormente.<sup>5</sup> Si vogliono qui dunque proporre alcune direttrici di riflessione su un tema non sufficientemente esplicitato dalla letteratura critica.<sup>6</sup>

Queste le ragioni che ci spingono, innanzi tutto, a utilizzare indistintamente (e genericamente) le espressioni “romanzo filosofico”, “racconto filosofico” o “romanzo” per l'epoca in questione, consapevoli di tutta la problematicità che questa indistinzione porta con sé. Sappiamo, in effetti, come i termini *novel* e *romance* abbiano a lungo convissuto fino alla metà del XVIII secolo per indicare opere dalle caratteristiche non sempre contrapposte,<sup>7</sup> e come il “racconto filosofico” si sia spesso sovrapposto ai generi del racconto “fantastico”, “libertino”, “orientale” e “morale” trasformandone al contempo alcuni aspetti. Sappiamo, ancora, come il romanzo filosofico abbia a tratti assunto le caratteristiche di quello “sentimentale”, o si sia a volte configurato come “dialogo filosofico” o “romanzo epistolare”, nonché, infine, come alcuni racconti filosofici potrebbero essere definiti a rigore come “utopici” o “satirici”.<sup>8</sup> E tutto questo senza conside-

<sup>5</sup> Cfr. D. Diderot, *Éloge de Richardson*, Pensa Multimedia, Lecce, 2011 (1761). Interessanti informazioni sulle categorie e i generi propri dell'analisi letteraria sono invece contenute nel testo del letterato J.-F. Marmontel, redatto in forma di dizionario: *Eléments de littérature*, Nabu Press, 2011 (1787).

<sup>6</sup> Data l'inesauribilità dei riferimenti agli studi sul XVIII svolti nell'ambito dei due ambiti disciplinari coinvolti, ci limitiamo a segnalare: E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Felix Meiner Verlag, 2007 (1932), ed. it. *La filosofia dell'illuminismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1973; P. Casini, *Introduzione all'Illuminismo*, 2 voll. Bari, Laterza, 1973; G. Iotti (a cura di) *La civiltà letteraria francese del Settecento*, Laterza, Roma-Bari, 2009. Per ciò che concerne il rapporto tra filosofia e letteratura, segnaliamo uno dei pochi testi volto esplicitamente allo studio di questo tema, in un'ottica che superi gli assunti del Decostruzionismo e del Postmodernismo: (a cura di) P. D'Angelo, *Forme letterarie della filosofia*, Carocci, Roma, 2012, e rimandiamo inoltre alle dense, e ancora attuali, riflessioni contenute in R. Wellek – A. Warren, *Theory of Literature*, Jonathan Cape, London, 1949, pp. 107-123, le quali giungono a considerazioni opposte rispetto al testo precedente.

<sup>7</sup> Per una ricostruzione storica delle differenze tra i due generi, e per un raffronto tra la letteratura settecentesca di area francese e quella di area inglese cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011.

<sup>8</sup> Il critico letterario Northrop Frye ha sottolineato come la forma e la tecnica letteraria di molte opere moderne – tra le quali quelle di Swift e Voltaire – oltre a non essere ascrivibili a quelle del *romance*, siano in realtà riconducibili a un tipo particolare di *fiction*, quello della satira menippea, diffusasi in origine attraverso il greco Luciano e i latini Varrone, Petronio e Apuleio, la quale «non si occupa tanto della gente in sé quanto degli atteggiamenti mentali». In essa, in effetti, i personaggi vengono stilizzati al fine di rappresentare e ridicolizzare delle idee specifiche, dubitare delle evi-

## Una filosofia letteraria

rare le diverse accezioni che tali definizioni assumono a seconda dei contesti nei quali vengono utilizzate, così come, più in generale, l'ampliamento di significato che esse subiscono con il sorgere di nuove opere.<sup>9</sup> Possiamo con più certezza affermare, invece, che i generi menzionati appaiano in questo secolo accomunati da una comune "vocazione filosofica" la quale, come vedremo, ne influenza e ne trasforma stili e contenuti. Una differenziazione troppo netta tra queste tipologie letterarie risulterebbe quindi poco proficua per lo scopo che ci siamo prefissati, così come uno studio delle contaminazioni tra i generi che rimanga sul mero piano formale. Si può notare, infine, che anche gli autori di quelli che possono essere considerati oggi dei romanzi fanno fatica a identificare le proprie opere con un genere specifico, segno di quanto sia innovativa per essi e per il linguaggio stesso la commistione tentata (e riuscita) tra filosofia e racconto: Diderot fa dire al narratore di *Jacques le fataliste* che il suo non è un romanzo; Montesquieu definisce le *Lettres persanes* una cosa poco seria; Swift scrivendo i *Gulliver's Travels* intende criticare il *novel*, e Voltaire, a causa del suo gusto classicistico e della sua avversione per i nuovi generi letterari ritenuti inverosimili, non ama definire le sue storie "contes" o "romans" ma "contes philosophiques" (l'*Ingénu* però è "une histoire véritable"; *Zadig* "une historie orientale"; *Micromégas* "une histoire philosophique"), ragione per cui quest'ultimo «sembra non abbia voluto attribuire la dovuta importanza al genere romanzesco, che quasi per ironia della sorte avrebbe condotto alla perfezione»,<sup>10</sup> cosa che si può dire anche per gli altri autori menzionati.

In secondo luogo, e per le ragioni prima esposte, una tale riflessione può giovare del riferimento a categorie onnicomprensive, come è quella della "sfera pubblica" habermasiana cui abbiamo prima fatto cenno: quest'ultima, mettendo ugualmente in relazione ambiti disciplinari differenti, riesce a cogliere quelle dinamiche trasversali e trans-nazionali essenziali per la storia delle idee e non ultimo per le discipline con le quali essa dialoga. È proprio questa categoria, non a caso, a porre una particolare enfasi sull'importanza della dimensione letteraria nel sancire in quest'epoca il sorgere di una "soggettività capace di esprimersi letterariamente e riferita alla sfera pubblica",<sup>11</sup> che raffigura e comprende se stessa attraverso una

denze e produrre un effetto umoristico, per cui si riscontra sovente una commistione di fantasia e moralità. Per queste ragioni, «la struttura intellettuale che emerge dalla storia raccontata provoca violente alterazioni nella normale logica narrativa, sebbene l'effetto di trascuratezza che ne risulta rifletta solo la trascuratezza del lettore o la sua tendenza a giudicare secondo una concezione narrativa basata sui principi del romanzo». Da questo punto di vista, la ricerca di una conoscenza enciclopedica, il «trattamento creativo dell'erudizione onnicomprensiva» che caratterizza gli autori di queste opere, sarebbe proprio finalizzato a confutare le teorie criticate (H.N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton, 1957; ed. it. *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Einaudi, Torino, 1969).

<sup>9</sup> Cfr. R. Wellek – A. Warren, cit., pp. 235-247.

<sup>10</sup> G. Maiello, *Voltaire narratore fantastico*, Napoli, Liguori, 1985, pp. 12-13.

<sup>11</sup> J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Luchterhand, Neuwied, 1962; ed. it. *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma-Bari, 1974, p. 205.

nuova pratica espressiva, così come sul fatto che la “dimensione pubblica rimane letteraria anche quando assume funzioni politiche”.<sup>12</sup> Parimenti, pur essendo consapevoli del fatto che qualsiasi discorso sull’importanza dell’interrelazione tra filosofia e romanzo nel XVIII secolo “lasc(i) da parte le varianti di una dimensione pubblica *plebea*”,<sup>13</sup> si ritiene che anche quest’ultima venga influenzata da questo processo, seppur indirettamente. Infine, se è indubbio che sarebbe erroneo assimilare le istanze culturali e le eterogenee correnti filosofiche del Settecento europeo a quelle dell’Illuminismo – anch’esso differenziato al suo interno in relazione alle aree geografiche –, è altrettanto certo che un discorso sulla letteratura e sulla sua connessione con le idee filosofiche del tempo non può prescindere dal considerare la specificità e la pervasività di questa nuova attitudine filosofica, che finisce con l’influenzare tutta la cultura del secolo e il modo di produrre quest’ultima, così come la sensibilità di pensatori che pur non si riconoscono nell’Illuminismo. Questo è il motivo per il quale ci riferiremo a volte alla “filosofia del Settecento” considerandola come “filosofia dell’Illuminismo” *tout court*.

Per ciò che concerne la storia della filosofia, riteniamo in questo caso proficua un’ottica che non faccia distinzione tra le produzioni filosofiche e quelle letterarie dei suoi autori: la mancata integrazione di questa due sfere, infatti, è una delle ragioni del mancato riconoscimento dell’importanza della forma romanzesca per la filosofia settecentesca. Questo aspetto, a ben guardare, si ascrive all’interno di una problematica più vasta, quella dell’oltrepassamento del dualismo tra contenuto e forma, la quale è da sempre al centro degli interessi della teoria letteraria. Quest’ultima potrebbe quindi fornire delle categorie utili per un futuro approfondimento del tema affrontato: si pensi soprattutto all’idea della forma letteraria come “principio organizzatore” sviluppata dai formalisti russi, o all’utilizzo del linguaggio metaforico considerato come ciò che può creare esso stesso conoscenza.<sup>14</sup> Nel nostro caso, si potrebbe affermare che il principio organizzatore caratteristico di alcuni generi letterari si sposi perfettamente con il “principio organizzatore” di alcune filosofie del XVIII secolo, e che questa sincronia sia proprio quella che determina la mutua influenza tra filosofia e forma romanzesca sulla quale ci soffermiamo. Non da ultimo, un contributo importante per ripensare i rapporti tra filosofia e letteratura può provenire da quelle prospettive (non necessariamente strutturaliste) che ricercano delle costanti e dei meccanismi generatori – estranei ma sottesi a entrambe le discipline – che spieghino le ragioni dell’esistenza di determinati aspetti contenutistici e formali nelle opere letterarie, e il motivo della loro relazione: pensiamo in particolare all’originale opera di Francesco Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* (1982), cui avremo modo di accennare nuovamente.<sup>15</sup> Non è un caso quindi se ci serviremo di posizioni interpretative che a tale approccio sono riconducibili.

<sup>12</sup> Ivi, p.106.

<sup>13</sup> Ivi, p. 8.

<sup>14</sup> Cfr. G. Bottioli, *Che cos’è la teoria della letteratura*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 35-51.

<sup>15</sup> F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino, 1997 (1982).

3. *L'influenza della filosofia sui racconti: quattro topoi letterari*

Sul piano contenutistico, è possibile individuare una serie di *topoi* letterari che, pur se già esistenti nel secolo precedente, vengono tuttavia profondamente trasformati dalla filosofia settecentesca. Il primo è quello del viaggio. La scoperta dei nuovi popoli americani aveva portato inevitabilmente a riflettere, sin dai tempi di Montaigne, sulla relatività delle strutture sociali e dei costumi umani, di modo che, a partire dalla fine del secolo successivo, i resoconti degli esploratori, letti all'epoca più o meno ampiamente dalla maggior parte dei *philosophes*, oltre ad affascinare con le loro descrizioni, forniscono a questi ultimi lo spunto per ricercare le cause che avevano trasformato e allontanato così tanto le civiltà avanzate da quelle società "primitive", paradiso terrestre perduto o luogo di costumi incomprensibili. Tra le spedizioni più note vi fu quella di Louis-Antoine de Bougainville, poi autore dell'allora celebre testo *Voyage autour du monde* (1771): Bougainville aveva paragonato l'isola di Tahiti a quella mitica di Citera in cui era nata Afrodite, e ciò mostra quanto fosse labile allora il confine tra resoconto scientifico, descrizione romanzata, e racconto utopico. L'incontro con una società diversa dalla propria, negli scritti illuministi, assume però una valenza più profonda, in quanto innesca domande che vanno al di là del semplice confronto tra costumi e istituzioni, e porta ad indagare sull'origine stessa della civiltà e sui presupposti che la reggono: è a tal fine che Rousseau, nel suo *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, avrebbe riferito sui resoconti di padre Du Tertre sui selvaggi delle Antille, e Diderot nel suo racconto *Supplément au voyage de Bougainville* su quelli dell'omonimo esploratore. L'interesse per la differenza e l'alterità, che si ritrova in molti racconti dell'epoca, è d'altronde ravvisabile anche nella settecentesca disciplina estetica e anche indirettamente l'esito di questa: l'estetica, infatti, «nasce sotto il segno dell'*analogia*, della *differenza*, del *senso comune*, del *modello altro del sapere*, cioè di questioni che interessano in modo diretto anche la tematica della diversità dei selvaggi». <sup>16</sup> Proprio per questo il viaggio sarebbe metafora dell'Illuminismo, "viaggio del pensiero" che si riflette negli altrettanti viaggi di cui sono protagonisti sempre più spesso i personaggi dei romanzi: esso, infatti, «introduce una metafisica del possibile che è un orizzonte antropologico da esplorare in un quadro dove ciò che è e ciò che potrebbe essere sono tra loro in rapporto dialogico, ponendosi in un contesto in cui il particolare non va scambiato per l'universale, bensì serve a costruire quei nessi in grado di connettere l'individuale in un panorama che lo racchiude senza annullarlo né enfatizzarlo». <sup>17</sup> Visto come una ricerca tesa a fare chiarezza sulla realtà, il viaggio fa emergere gli aspetti più nascosti e oscuri di essa e le motivazioni recondite che spingono gli uomini ad agire, ma anche il tema dell'istinto e del corporeo che ci richiama continuamente alla nostra origine naturale.

<sup>16</sup> E. Franzini, *L'Estetica del Settecento*, Il Mulino, Bologna, 2002, p. 44.

<sup>17</sup> E. Franzini, *Elogio dell'Illuminismo*, cit., p. 32.

Questi aspetti ci portano a rilevare un altro *topos* ricorrente nei racconti settecenteschi: quello dell'incontro con le società selvagge, che diventa più ampiamente incontro con società differenti. Il termine "natura", così come vedremo quello di "ragione", assume per gli illuministi un'accezione onnicomprensiva e assai sfuggente, poiché essa sarà vista al tempo stesso come portatrice di un ordine originario incontaminato o come luogo primitivo e barbaro da cui bisogna emanciparsi tramite la civiltà. La centralità del corpo, ciò che accomuna uomini civili e uomini selvaggi, nel Settecento è presente concretamente nelle trattazioni mediche, nei romanzi licenziosi, nelle narrazioni filosofiche ed estetiche. La tradizione giusnaturalistica, che aveva introdotto il dibattito sullo "stato di natura", nel Settecento guarda in maniera diversificata e talora ambivalente a questo stadio primitivo, distinguendo il più delle volte uno stato di natura puramente ideale da uno stato di natura limitato ad alcuni popoli esistenti. In ogni caso, sia che questo venisse considerato come un momento storico accaduto o prossimo a venire, sia che venisse utilizzato semplicemente come un'astrazione teorica, indagare sulle origini della vita associata significò per gli europei ricercare anche una via per legittimare o criticare il potere politico: se nel Seicento tale indagine aveva assunto molto spesso venature politico-giuridiche, tese a mettere in discussione quelle teorie che davano al potere politico assoluto un fondamento teologico, i pensatori illuministi daranno invece a questo tema una connotazione più propriamente morale. Prima che Diderot, nel *Supplément au voyage de Bougainville*, tratteggiasse in maniera grottesca e smalzata i paradossi della morale cattolica e la corruzione portata dai conquistatori nelle terre di Tahiti, Rousseau si era interrogato ampiamente sul passaggio dalla condizione naturale a quella civile, ma vi era giunto anch'egli scosso in primo luogo dal problema morale dell'inautenticità dei costumi e da quello della corruzione dovuta al lusso e a un uso improprio delle scienze e delle arti.<sup>18</sup> Diderot, pur se non condivise mai le radicali critiche di Rousseau alla civiltà, sentì il bisogno di dialogare con lo stato di natura per ritrovarne il senso ormai perduto;<sup>19</sup> Voltaire, ancora, scrisse l'*Ingénu*, uno dei suoi ultimi racconti, dopo essere stato affascinato, forse, da una tragedia di M. de Sauvigny: essa parlava della purezza di sentimenti dei selvaggi, e lo stesso faceva il romanzo di Sébastien Mercier *L'Homme Sauvage* che in quegli anni stava leggendo e a cui anche, probabilmente, si ispirò per il suo racconto.<sup>20</sup> Voltaire, partigiano del lusso, della civiltà e delle arti, in questo acerrimo nemico di Rousseau, si serve invece del *topos* letterario del "buon selvaggio" per denunciare l'ipocrisia e la superstizione imperanti, e per arrivare infine a tematizzare il senso ultimo del male: nel suo caso l'antinomia natura-civiltà diventa un contrasto tra vita secondo ragione naturale e vita secondo superstizione, ed egli cercherà nell'incontro tra questi due mondi il tentativo finale di una riconcilia-

<sup>18</sup> Cfr. J.-J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, Librairie générale française, Paris, 2004 (1750).

<sup>19</sup> Cfr. D. Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, Pocket, Paris, 2019 (1796).

<sup>20</sup> Cfr. J. Van Den Heuvel, *Voltaire dans ses contes*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 297.



## Una filosofia letteraria

zione. Nel confronto tra uomo naturale e uomo artificiale presente nell'*Ingénu*, si riflettono tutti i temi a lui cari: la critica alle idee di Rousseau, la polemica contro il variegato universo del cristianesimo, la narrazione delle avventure accidentate di un giovane il quale, prendendo alla fine consapevolezza di sé, è metafora dell'uomo e della sua libertà.

Un terzo *topos* letterario ricorrente, connesso al precedente, è quello della disquisizione su temi etico-religiosi. È stato messo in evidenza come il XVIII secolo sia stato paradossalmente caratterizzato da un grande interesse per la questione religiosa in cui, in risposta alle sanguinose e recenti guerre civili, sarebbe nata la nuova idea della tolleranza: «i pensatori illuministi si confrontarono con un passato pieno di intolleranza religiosa con la stessa urgenza con la quale la seconda metà del Novecento si è confrontata con le questioni sollevate dall'Olocausto».<sup>21</sup> Anche la diffusione della Massoneria, dalle venature mistiche e di ispirazione sapienziale, può essere letta, oltre che come espressione di insofferenza verso i poteri costituiti, come sintomo di un bisogno di rinnovamento etico-spirituale. Le risposte del secolo agli interrogativi etici più pressanti – primo fra tutti quello dell'esistenza del male che è posto di fronte all'inammissibilità di un peccato originale che mortifica l'autodeterminazione umana – non saranno mai definitive, né sfoceranno necessariamente in critiche univoche all'ottimismo metafisico, ma tenderanno piuttosto di avvicinarsi alla verità oscillando tra opposte considerazioni, percorrendo tutte le sfumature possibili della verità: «quanto più si sente l'insufficienza delle risposte date fin allora dalla religione alle principali questioni della conoscenza e della moralità, tanto più intensa e appassionata si fa l'impostazione di tali questioni».<sup>22</sup> Il pensiero di Voltaire e l'ambivalenza dei personaggi dei suoi racconti ben illustrano questa plurivocità del pensiero illuminista: egli non smise mai di prender di mira il pessimismo “anti-umanistico” di Pascal o l'estremo ottimismo leibniziano (come accade nel suo racconto *Candide*), ma egli stesso oscillerà in altri suoi scritti, primo fra tutti *Zadig ou la destinée*, tra un sarcastico pessimismo e una fiducia profonda nell'esistenza della provvidenza. Accade così che Voltaire possa portare avanti battaglie ideologiche per il progresso dell'umanità, ed esortare al tempo stesso gli individui a “coltivare il proprio giardino”.<sup>23</sup> La critica di Voltaire, quando attacca il cattolicesimo, non sceglie quasi mai la via diretta del biasimo, ma colpisce dimostrando la mancata adesione degli avversari ai principi stessi ai quali essi vogliono aderire. A proposito del suo pensiero scrive infatti E. Cassirer: «il suo atteggiamento di fronte al problema del male non deriva mai da una salda dottrina; esso non può e non vuole essere di più che l'espressione dell'umore con cui di volta in volta egli si accosta al mondo e all'uomo. Questo umore ammette tutte le sfumature e si compiace appunto di questo gioco di sfumature».<sup>24</sup> Lo stesso gioco di sfumature lo si vedrà in Diderot: nel suo dialogo tra il fatalismo

<sup>21</sup> D. Outram, cit., p.151.

<sup>22</sup> E. Cassirer, cit., p.194.

<sup>23</sup> Cfr. Voltaire, *Candide* in *Candide et autres contes*, Gallimard/Folio, Paris, 1992 (1759).

<sup>24</sup> E. Cassirer, cit., pp. 208-209.

del servo *Jacques* e l'incredulità ironica del suo padrone,<sup>25</sup> o nell'alternanza di ordine e trasgressione presente ne *Le neveu de Rameau*. Il grido di Voltaire *Écrasez l'infâme*, lungi dall'essere rivolto contro la fede in sé, fu dunque teso piuttosto ad attaccare l'oscurantismo e la superstizione, in linea con la concezione illuministica per la quale sono più gravi gli errori derivanti da un falso indirizzo del sapere che quelli sorti dalla semplice ignoranza. I presupposti razionali del deismo avrebbero finito inoltre per porre in primo piano la problematica del rapporto tra scienza e religione.<sup>26</sup> Il problema della giustificazione del male troverà così nuove e inaspettate soluzioni. A questo proposito, è stato notato come Rousseau abbia creato un nuovo soggetto di imputabilità: *l'homme artificiel*, portando per la prima volta il problema della teodicea su un piano etico e politico.<sup>27</sup> A venire in primo piano è dunque il dibattito sulla legittimità dei comportamenti e dei costumi umani i quali, se apparentemente dividono, spingono invece verso la ricerca di ciò che accomuna in maniera più radicale gli esseri umani. Questo principio comune si incarna, di volta in volta, nello spirito delle leggi, nella religione naturale, nella lotta al pregiudizio e alla tradizione, o nell'esercizio critico di una comune ragione che abbia prima di tutto lo scopo pratico di influire sulla società: la comune aspirazione alla felicità diviene la ricerca concreta e tutta umana che sopravanza quella religiosa e non condivisibile della salvezza.

Un altro grande tema al centro delle produzioni letterarie del tempo è infine quello della discussione dei principi della nuova scienza newtoniana. Nel corso del Settecento l'interesse per lo studio della natura è una costante che accomuna la maggior parte dei pensatori: questo slancio portò a «fare dello scienziato positivo l'eroe eponimo della tradizione illuminata quanto meno sino all'età napoleonica».<sup>28</sup> La famosa sentenza metodologica di Newton *hypotheses non fingo* ammonirà, almeno in teoria, tutti coloro i quali vorranno da quel momento in poi accostarsi in maniera scientifica all'indagine di qualsiasi campo del sapere, anche nell'ambito delle scienze sociali: Montesquieu, nel primo capitolo de *L'esprit des lois*, paragonerà le regole immutabili che presiedono ai rapporti tra gli uomini a quelle che reggono l'intero universo fisico, e difatti anche nelle società umane i cambiamenti avvengono secondo costanza così come accade in fisica per il rapporto tra massa e velocità. A tal proposito, è stato opportunamente rilevato come i codici del racconto fantastico settecentesco siano stati paradossalmente plasmati dalle istanze filosofiche dell'empirismo, con modalità che sono ravvisabili in maniera paradigmatica anche nei *Gulliver's Travels* di cui ci occuperemo. Lo "straordinario" acquista infatti significato solo sullo sfondo di presupposti, elementi e protocolli caratteristici della scienza moderna, e gli stessi contenuti irrealistici sorprendono poiché rinvenuti e presentati attraverso una metodologia empirica. La specificità del racconto fantastico del primo Settecento – che lo

<sup>25</sup> Cfr. D. Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Gallimard, Paris 2006 (1778).

<sup>26</sup> Cfr. D. Outram, cit. pp. 145-163.

<sup>27</sup> Cfr. E. Cassirer, cit., p. 222.

<sup>28</sup> R. Pasta, *L'Illuminismo* in AA. VV., *Storia Moderna*, Roma, Donzelli, 1998, p.492.

distingue ad esempio dal “racconto orientale” nel quale il fantastico ha una funzione soltanto accessoria o strumentale – risiederebbe nel permanere di questo interesse per l’indagine ontologica, e il piacere derivato dalla sua lettura nell’assistere alla simultanea affermazione e sospensione della prospettiva empirista.<sup>29</sup> Su questo aspetto – ma più in generale sul genere satirico – anche *Northrop Frye* ha rilevato che «se si può dire che lo scrittore satirico ha una “posizione” sua propria, essa è quella di preferire la pratica alla teoria, l’esperienza alla metafisica. [...] Quindi la pedanteria filosofica diventa, come prima o poi qualunque bersaglio della satira, una forma di romanticismo, cioè l’imposizione di ideali ultrasemplificati contro i suggerimenti dell’esperienza».<sup>30</sup>

L’influenza della filosofia settecentesca sul genere del racconto, dunque, non si limita soltanto agli aspetti contenutistici prima rilevati, poiché altrettanto pervasivo è il suo influsso sui coevi stili e codici narrativi. È stato ad esempio notato che la critica filosofica al conservatorismo e alle religioni rivelate trova un corrispettivo nella struttura argomentativa dell’intera letteratura illuminista, la quale intende smarcarsi dall’espedito oscuro della metafora barocca che di quel conservatorismo è figlia. Lo spostamento di significato, infatti, avviene adesso sul piano più chiaro e riconoscibile di una (finta) negazione, per cui la critica alla tradizione si attua principalmente attraverso le seguenti modalità: o negando che sia l’autore a compierla (ciò avviene molto frequentemente, allorché, ad esempio, è un personaggio estraneo al contesto a farlo); o negando che riguardi la propria cultura o la totalità di essa (si pensi alle *Lettres persanes*); o, più radicalmente, negando che la si stia compiendo (in questo caso sono le vicende stesse a rivelare l’illogicità di certi assunti, a “parlare da sé”). È proprio questo meccanismo, peraltro, a generare gli effetti ironici, paradossali e delle volte grotteschi delle narrazioni.<sup>31</sup> Un altro versante sul quale si dispiega l’influenza delle teorie filosofiche sulla struttura dei generi è rilevabile con la filosofia di Rousseau: la critica alle costruzioni sociali e la ricerca di una vita autentica, l’attenzione per la dimensione della fanciullezza e per l’educazione del soggetto secondo natura finiscono con il favorire la forma epistolare e quella sentimentale del romanzo di fine secolo (si pensi al *Paul et Virginie* di Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, 1788; o a *Claire d’Albe* di Marie-Sophie Cottin, 1799), le quali con i propri codici narrativi riescono a mettere meglio in risalto l’importanza della vita intima.

#### 4. L’imprescindibilità del mezzo romanzesco per l’esplicazione dei concetti filosofici

Ma il rapporto tra la filosofia e il genere romanzesco, nel XVIII secolo, non si esplica soltanto nell’influenza della prima sull’evoluzione dei *topoi* letterari descritti e sul mutamento dello stile. Come già accennato, il romanzo permette alla

<sup>29</sup> Cfr. R. Capoferro, *Empirical Wonder: Historicizing the Fantastic, 1660-1760*, Peter Lang, Bern, 2010.

<sup>30</sup> H.N. Frye, cit.

<sup>31</sup> Cfr. F. Orlando, cit.

filosofia settecentesca di esprimere fattualmente quegli aspetti teorici e, come vedremo, quelle istanze contraddittorie, particolari ed estetiche che a fatica essa veicolerebbe diversamente, motivo per cui il *medium* utilizzato finisce a sua volta per trasformarla, o meglio per contribuire alla strutturazione del suo modo di essere. Da un lato, in effetti, il romanzo è quel tipo di narrazione che meglio di altre permette al pensiero di viaggiare tra i diversi piani della realtà, di narrare sincronicamente storie diverse, di cambiare repentinamente punti di vista o registri comunicativi: esso appare come il viaggio in una nuova sensibilità. Dall'altro, l'atteggiamento satirico, l'erosione della sistematicità e una certa contraddittorietà appaiono essi stessi come «un'espressione della forma ipotetica dell'arte», ossia come una difesa della sua esigenza di «distacco creativo».<sup>32</sup>

Jean Starobinski, nell'avvertenza al suo testo *L'invention de la liberté*, ha in effetti precisato:

[ho] cercato di mostrare come il pensiero degli illuministi, rifiutando la teologia della Caduta e riabilitando la natura umana, ha conferito il primato ai dati della vita sensibile e del sentimento, appellandosi alle imprese della volontà illuminata. Ho deliberatamente sviluppato molte delle mie considerazioni riferendomi all'importanza che una nuova scienza dell'uomo ha conferito, a partire dalla fine del XVII sec., al sentire e al volere.<sup>33</sup>

È proprio la sfera della sensibilità e dell'espressività quella che sarà maggiormente tematizzata e rivalutata dal pensiero filosofico del secolo, e ciò è ancor più vero se si pensa che il Settecento è stato il "secolo del gusto", quello cioè che ha tematizzato ampiamente il rapporto che può instaurarsi tra l'opera d'arte e il suo spettatore. L'attenzione per le esigenze della ricezione artistica – che nell'artista è, ancora una volta, attenzione per le esigenze dell'"altro" – porterà ad avvicinarsi a quelle forme di comunicazione, come il romanzo e il racconto, che meglio possano coinvolgere i fruitori, in questo caso i lettori. L'arte è ricercata come quella manifestazione in grado di liberare l'uomo dalla noia, noia intesa come assenza di passioni, le quali sono ciò che, indipendentemente da una preliminare indagine razionale, procurano piacere tramite il sentire.<sup>34</sup> Come una disputa sul gusto può essere letta già la *querelle* tra i sostenitori degli *Antichi* e quelli dei *Moderni* iniziata alla fine del Seicento in cui erano confluite le questioni affrontate dai moralisti francesi, che avevano cercato di definire quell'ambito così vago che attiene alla fruizione artistica, irriducibile a una semplice analisi razionale o alle regole classicistiche, riconducibile invece anche a basi sensualistiche e alla relatività del sentimento. Le tensioni e gli aspetti che caratterizzarono *Antichi* e *Moderni* (il problema dell'autorità della tradizione, quello del ruolo del progresso, quello dell'utilità della critica) torneranno nel Settecento mutati

<sup>32</sup> Cfr. H.N. Frye, cit.

<sup>33</sup> J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, Skira, Genève, 1964; ed. it. *L'invenzione della libertà*, Milano, Abscondita, 2008, p. 9.

<sup>34</sup> Cfr. J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, ENSBA, Paris, 2016 (1719).

## Una filosofia letteraria

sincreticamente sotto altre spoglie, ed essi saranno tesi questa volta a tematizzare maggiormente, più che problemi retorici o stilistici, la particolarità del giudizio estetico, diviso tra ragione, sensibilità, fantasia e sentimento del sublime.<sup>35</sup> M. Fumaroli, per il quale gli *Antichi* non sono stati affatto sconfitti, vede infatti proseguire la contrapposizione tra le due fazioni nel secolo successivo: identifica la critica diversificata dei *philosophes* settecenteschi con quella dei *Moderni*, e rivede quella degli *Antichi* nella “critica della critica” di Rousseau. Circa l’influenza della disputa sulle opere successive egli nota: «i nani moderni e i giganti antichi torneranno nei *Racconti* di Perrault, nei *viaggi di Gulliver* di Swift, nel *Micromegas* di Voltaire e nella *Scienza Nuova* di Vico, altrettante pietre miliari di una disputa diventata nel frattempo francese ed europea».<sup>36</sup>

Nella variazione di accenti tra la prima e la seconda parte del racconto l’*Ingénu*, tra quella segnata dal male e dal pregiudizio e quella caratterizzata dal trionfo dell’amore e della natura, è stato visto da J. Starobinski un passaggio dalla dissimmetria alla simmetria, che consente a Voltaire di soddisfare l’esigenza estetica della varietà.<sup>37</sup> Per il critico svizzero l’incontro tra l’Urone e la società francese si dispiega infatti nello svolgersi incalzante di una vicenda caratterizzata da stridenti contrapposizioni: quella tra la volontà dell’Ingenuo e le sue azioni, quella tra l’ostilità delle cose e la sola persona che conti per lui (Saint Yves), quella tra la sua ingenuità e la saggezza del personaggio Gordon. L’intero romanzo farebbe così trasparire, in queste antinomie, la dissimmetria tra l’individuo isolato, guidato dai suoi desideri legittimi e naturali, e una collettività imperturbabile. Ponendo una particolare enfasi sulla centralità del sentimento in questo racconto, ancora, Jacques Van Den Heuvel vede all’opera nella seconda parte de l’*Ingénu* dinamiche e motivi propri del romanzo sentimentale: «une atmosphère de roman sensible se substitue progressivement à celle d’une comédie satirique, au point que, débutant presque comme *Candide*, l’*Ingénu* se termine comme un roman anglais». <sup>38</sup> E infatti, uno dei personaggi si chiederà:

Quale incomprensibile meccanica ha sottomesso gli organi al sentimento e al pensiero? Come mai una sola idea dolorosa può deviare il corso del sangue, e perché il sangue porta a sua volta delle irregolarità nell’intelletto umano? Qual è questo fluido sconosciuto di cui è certa l’esistenza, e che, più rapido, più attivo della luce, vola in meno di un istante in tutti i canali della vita, produce le sensazioni, la memoria, la tristezza o la gioia, la ragione o la vertigine [...]?<sup>39</sup>

<sup>35</sup> Si vedano, oltre a quelle degli illuministi francesi, le riflessioni estetiche di F. Hutcheson; J.J. Bodmer; E. Burke e A. Alison.

<sup>36</sup> M. Fumaroli, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Gallimard, Paris, 2000; ed. it. *Le api e i ragni*, Milano, Adelphi, 2005, p.103.

<sup>37</sup> Cfr. J. Starobinski, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l’artifice à l’âge des Lumières*, Gallimard, Paris, 1989; ed. it. *Il rimedio nel male. Critica e legittimazione dell’artificio nell’età dei lumi*, Einaudi, Torino, 1990, cap. 4, § II.

<sup>38</sup> J. Van Den Heuvel, cit., p.313.

<sup>39</sup> Voltaire, *L’Ingénu*, Gallimard/Folio, Paris, 2004 (1767); ed. it. *L’Ingenuo*, in *Tutti i romanzi e i racconti e Dizionario filosofico*, cit., pp. 228-229.

Lungi dal far prevalere un modello di ragione intellettualistica, la filosofia del XVIII secolo cercò dunque di far dialogare le facoltà astrattive e concettualizzanti con gli aspetti più concreti e particolari, partendo sempre dalla consapevolezza di quanto la ragione sia limitata e di come essa lasci spazio ad elementi passionali e irrazionali. La filosofia, occupandosi in primo luogo della problematica etica, estetica e antropologica, ha inteso fare chiarezza su quegli ambiti del sapere che sfuggono a delle prensioni razionali assolute. E tutto ciò senza considerare l'infusso che sui *philosophes*, in maniera diversificata, ebbe la corrente scettica, la quale era tesa a ridimensionare il ruolo svolto dalla ragione nei processi conoscitivi.<sup>40</sup> L'attenzione riservata ai diversi aspetti dell'essere umano è il segno, oltre che della svolta antropologica propria del secolo, anche della presenza di un dialogo tra le sue diverse componenti: quella corporea e quella intellettuale. A proposito di questo aspetto, possiamo ricordare come nell'estetica di molti illuministi francesi e in particolare in quella di Diderot fosse all'opera una critica alla contrapposizione tra arti o attività meccaniche e belle arti. Nella sua *Encyclopédie*, infatti, «appare sempre in primo piano, come un tema ricorrente, la mano, il gesto, l'azione trasformatrice dell'uomo»:<sup>41</sup> viene riconosciuto il valore sociale e intellettuale delle arti meccaniche, si pongono al centro dell'attenzione i processi pratici che trasformano il mondo in cui si vive. L'uomo razionale, dunque, è sì alla base di ogni riflessione come colui che è in grado, agendo, di risollevare le proprie sorti, ma questi non è più considerato il centro dell'universo e spesso, nelle sue lucide follie, è anzi fatto oggetto di ironia e satire spietate. Se la guida della ragione è ritenuta necessaria è perché si fa strada la consapevolezza che a guidare le azioni umane non sia affatto il più delle volte la ragione. Come nota T. Todorov, la ragione illuministica si oppone alla cieca fede e alla superstizione e non certo alle passioni: «gli uomini sono guidati dalla loro volontà e dai loro desideri, dalle loro affezioni e dalla loro coscienza, e anche da forze sulle quali non hanno alcuna presa; eppure, la ragione può illuminarli quando si dedicano alla ricerca del vero e del giusto».<sup>42</sup>

L'interesse per il problema del gusto e della ricezione, un'attitudine teorica volta a descrivere, comprendere e includere la varietà e la contraddittorietà dei fenomeni (anche nei suoi risvolti empirici e corporei), e il conseguente interesse per le dinamiche affettive e irrazionali sottese a quelle intellettive sono dunque gli elementi che inducono la filosofia settecentesca, e in particolare quella dell'Illuminismo, a esprimersi attraverso il mezzo romanzesco.<sup>43</sup> Vedre-

<sup>40</sup> Cfr. G. Paganini, *Skepticism*, in *Encyclopedia of the Enlightenment*, ed. by Alan Charles Kors, Oxford University Press, 2003, vol. IV, pp. 78-86.

<sup>41</sup> M. Modica, *L'Estetica dell'Encyclopédie*, Roma, Editori Riuniti, 1995, p. 31.

<sup>42</sup> T. Todorov, *L'esprit de Lumières*, Robert Laffont, Paris, 2006; ed. it. *Lo spirito dell'Illuminismo*, Milano, Garzanti, 2007, p. 40.

<sup>43</sup> Per un approfondimento sul rapporto tra filosofia, teoria estetica e forma romanzesca, con particolare riguardo a Diderot, ci permettiamo di rinviare a un nostro precedente saggio: G. Alberti, *Logiche del sensibile, logiche dell'imprevedibile. A spasso con Diderot*, in "Quaderni di Inschibboleth/n. 13: Logiche della sensazione", (2020), pp. 11-27.

mo adesso come l'ultimo di questi aspetti, ossia quello del rapporto tra sensibilità e razionalità che attraversa in maniera sottesa tutti i *topoi* prima elencati, si esprima attraverso due noti racconti settecenteschi: i *Gulliver's Travels* di Jonathan Swift e il *Micromegas* di Voltaire.

### 5. *Gulliver, il corpo e la ragione*

Le certezze dell'uomo europeo non erano state scosse solo dalle scoperte geografiche e dall'esplorazione di nuovi continenti: a partire dal XVII secolo un ampliamento degli orizzonti del mondo conosciuto si era avuto anche in seguito alle nuove scoperte biologiche e astronomiche le quali, studiando da un lato lo sviluppo degli organismi viventi e osservando dall'altro gli elementi dell'universo, avevano portato a indagare negli abissi dell'infinitamente piccolo e dell'infinitamente grande. Nella relativizzazione delle dimensioni e dei corpi vitali, era implicito anche il concetto di una "moltiplicazione" delle realtà circostanti: se quello dell'uomo era solo uno dei tanti organismi esistenti nell'universo, diversi erano allora anche i sensi attraverso i quali essi percepivano la realtà cosicché, a moltiplicarsi come le facce di un prisma, non furono solo le dimensioni dei viventi ma anche gli spazi vitali da questi percepiti, tema, quello della corrispondenza tra essere vivente e realtà percepita, che sarà ripreso all'inizio del '900 dal biologo Jakob von Uexküll, il quale sosterrà che vi sono tanti mondi-ambienti (*Umwelten*) quanti sono gli esseri che li abitano.<sup>44</sup> È importante rileggere i *Viaggi* del signor Lemuel Gulliver non soltanto perché qui più che mai l'incontro con gli altri mette in crisi l'uomo a tal punto da farlo impazzire, ma anche perché nel romanzo è presente quella forte difesa e rivalutazione della sensibilità e della corporeità che abbiamo individuato come motivo sotteso dei variegati interessi filosofici del secolo. Swift, che nella *querelle* tra Antichi e Moderni aveva parteggiato per la tradizione umanistica dei primi e scritto su questo tema il racconto satirico *The Battle of books* (1704),<sup>45</sup> sferra qui ancora una volta un attacco deciso alla cultura moderna e alla sua borghesia razionalistica: questa, con la sua cieca fiducia nel progresso, aveva rotto, a suo parere, quella visione unitaria dell'uomo che era propria invece della tradizione classico-rinascimentale e di quella cristiano-luterana.

La storia della ricezione dell'opera più celebre di Swift è stata perlopiù infelice: essa fu, soprattutto nel corso dell'Ottocento, declassata al rango di testo della letteratura per l'infanzia e, forse per questo, privata di alcune delle sue parti più

<sup>44</sup> Cfr. J. Uexküll, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, Springer, Berlin, 1934; ed. it. *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata, 2013.

<sup>45</sup> In questo racconto è presente la celebre metafora delle api e dei ragni, simbolo degli autori antichi e di quelli moderni: mentre le api utilizzano elementi già esistenti in natura per produrre il miele, i ragni creano i fili della propria tela estraendoli direttamente dai propri escrementi, incuranti cioè del lavoro di chi li ha preceduti.

importanti. Il suo quarto capitolo, ad esempio, in sintetiche edizioni veniva spesso omesso, quando invece esso racchiude il significato più importante dell'opera. Ma il pensiero di Swift, così come è espresso in questo romanzo, non è stato travisato solo per questa ragione, bensì perché spesso si è ignorata la grande distanza che separa il personaggio dal suo autore, cosicché quest'ultimo è stato tacciato di follia e misantropia quando invece proprio questi erano gli atteggiamenti che voleva criticare. Swift, qui come anche nelle sue altre opere satiriche, non crea mai infatti un personaggio a tutto tondo, ma un individuo monolitico e caricaturale, il quale gli serve per raggiungere il suo scopo graffiante e smantellare le ipocrisie. Gulliver, ad esempio, rivelerà la caratteristica quasi irrealistica di non saper mai esprimere giudizi morali su ciò che osserva e questo fatto del tutto voluto consente a chi legge di capire facilmente quando è invece Swift ad esprimere tali giudizi. Come è stato affermato: «quando Gulliver si rivela incapace di pronunciare un giudizio morale, Swift deve uscire allo scoperto e sacrificare l'unità artistica per l'effetto satirico».<sup>46</sup> Per comprendere il romanzo è dunque opportuno aver presente che l'autore si serve dei comportamenti di Gulliver per accusare Gulliver stesso. Più in generale, la tecnica ironica di Swift consiste, qui come altrove, nel far legare dapprima il lettore al suo protagonista, per poi indignarlo con le motivazioni insostenibili di quello, facendogli rigettare così proprio quel personaggio con il quale aveva prima solidarizzato.

L'opera, pubblicata nel 1726 e integrata in una versione più completa nel 1735, contiene com'è noto la narrazione di quattro differenti viaggi compiuti, nell'arco di sedici anni, da un medico inglese. Gulliver, in tutte e quattro le spedizioni, è vittima di incidenti o naufragi e così, solo e in terre mai visitate, incontrerà popolazioni sconosciute le quali, seppur ipoteticamente collocate sul globo terrestre, non avranno le caratteristiche tipiche degli umani. È forse il quarto viaggio quello che contiene i motivi più originali dell'opera, e sarà proprio questo quello che avrà le ripercussioni più gravi sul protagonista: giunto nel paese degli Houyhnhnms, Gulliver scoprirà che esso è popolato da intelligenti e razionalissimi cavalli i quali, dall'alto della loro imperturbabilità, utilizzano però la manodopera brutta di esseri animaleschi e rozzi prossimi fisicamente agli uomini, gli Yahoo.

Molte sono le interpretazioni che sono state fornite del romanzo e dei suoi diversi episodi ma tra tutte la chiave ermeneutica senz'altro più feconda è quella che è stata proposta da G. Sertoli il quale, conferendo un'unità all'opera, ha interpretato tutte le vicende del romanzo alla luce della contrapposizione tra ragione e corpo.<sup>47</sup> Sin dal primo viaggio, quello che tradizionalmente è apparso più intriso di significati politici, si inizierebbe a delineare infatti questa frattura, la quale, a ben vedere, è propria del pensiero di Gulliver stesso: egli, considerando la corporeità come sinonimo di vizio e la ragione come sinonimo di virtù, spera

<sup>46</sup> M. Manca, *Ironia e satira in Jonathan Swift*, Sassari, DIESSE, 1980, p. 87.

<sup>47</sup> Cfr. G. Sertoli, *Ragione e corpo nei primi tre viaggi di Gulliver*, in Attilio Brilli, *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari, Dedalo, 1985, e *Ragione e corpo nel quarto viaggio di Gulliver* in Franco Rella, *La critica freudiana*, Milano, Feltrinelli, 1977.



## Una filosofia letteraria

di poter incontrare un giorno un popolo del tutto razionale, in modo da potersi anch'egli avvicinare a questo ideale. Swift, che rifiuta questa interpretazione semplicistica della natura umana, ci mostrerebbe la paradossalità di questa posizione, e per far questo oppone in maniera crescente e sempre più insostenibile la componente razionale e quella corporea, di modo che la superiorità morale sarà erroneamente ritenuta dai suoi personaggi inversamente proporzionale a quella fisica. Nella terra di Lilliput, Gulliver è corpo dalle spropositate dimensioni, e ogni descrizione sembra ricordarlo: esse insistono nel descrivere l'irruenza dei suoi bisogni fisiologici, la pericolosità e la sporcizia dei suoi gesti, l'impaccio del suo grande corpo. Ma se è Gulliver stesso a pensare questo del proprio fisico, lo stesso fanno i lillipuziani, i quali trattano il gigante solo come una macchina al servizio della loro razionalità: egli è per loro, o forza fisica in grado di aiutarli nelle contese locali, o scomoda "carcassa" da eliminare. Questo confronto distorto è reso ancora più forte dallo sguardo speculare di Gulliver: i lillipuziani, per antitesi, possedendo ai suoi occhi una corporeità così esigua da sembrare inesistente, non possono essere per lui che pura razionalità. Le caratteristiche che egli apprezza e sottolinea in loro sono infatti solo quelle matematiche, mentre non si accorge invece della loro ben più grave amoralità: quando scoprirà la crudeltà e l'irrazionalità dei lillipuziani, lungi dal modificare il proprio giudizio positivo sull'utilizzo della sola ragione, penserà invece che essi sono degenerati a causa delle loro passioni, e andrà altrove a ricercare il proprio ideale umano. Anche nel secondo viaggio si ripresenta la stessa dinamica, ma questa volta l'opposizione tra corpo e ragione avviene in maniera diametralmente rovesciata.<sup>48</sup> Nella terra dei giganti di Brobdingnag, Gulliver si sente così piccolo da percepirsi privo di corpo, quasi intelligenza pura: reputandosi ben più intelligente di quegli abitanti, si sente in dovere di suggerire al re i più *alti* sistemi di governo. In un dialogo con quest'ultimo, egli schernisce con arroganza gli ingenui (ed etici) sistemi politici degli abitanti e propone di contro metodi che egli reputa più razionali, come l'utilizzo della polvere da sparo. È il corpo immenso di quei giganti ad apparire adesso orripilante: l'odore della loro pelle gli sembra disgustoso, il loro modo di mangiare ingordo, il fracasso e le urla dei bambini insopportabili.

Se in questi due primi viaggi, come sottolinea Sertoli, l'opposizione ragione-corpo mette in gioco Gulliver stesso facendolo essere di volta in volta una delle due componenti, nel terzo e nel quarto tale antitesi sarà a lui esterna, cosicché Gulliver sarà chiamato a scegliere con quali dei due termini identificarsi. La terra volante di Laputa è popolata da scienziati completamente assorti nelle proprie riflessioni speculative, i quali, avendo perso ormai qualsiasi contatto con la vita reale, sono traditi dalle mogli, identificanti con l'elemento affettivo. A Lagado, la terra sottostante, si coltivano invece, in maniera speculare al luogo precedente, le attività manuali: le Accademie portano avanti un modello di scienza del tutto materialistico, per cui, tra le altre cose, si cerca di riformare il linguaggio secondo una

<sup>48</sup> Ivi.

concezione iper-realistica di esso cosicché, per attenersi il più possibile alle cose, si aspira a fare a meno dei segni. Swift, che aveva scritto diverse operette sul tema della lingua, si mostra in questa seconda parte del romanzo molto attento al tema del linguaggio e al suo rapporto con le cose: egli, sostenendo la storicità e l'arbitrarietà delle lingue, si era legato anti-aristotelicamente alla tradizione empirista, ritenendo che esso fosse ben lontano dal rispecchiare la realtà e dovesse rispondere al criterio di utilità. Tuttavia, come seguace degli *Antichi* avverso alle *moderne* idee baconiane, egli pensava che la smania per le semplificazioni e l'univocità del linguaggio scientifico inibissero l'attività creatrice della poesia e della retorica. Scegliendo di utilizzare generi narrativi irrealistici e fortemente simbolici, egli intese allora criticare la pretesa realistica del *novel* il quale, analogamente al linguaggio scientifico, presumeva di poter rispecchiare perfettamente la natura delle cose.<sup>49</sup> Come è stato affermato: «la battaglia più dura si ingaggia proprio tra retorica della satira e retorica della scienza. [...] la retorica dell'ironia opera lo spiazzamento della pretesa referenzialità non solo del linguaggio scientifico, ma soprattutto delle scritture artistiche che quel linguaggio si impongono di imitare. Primo fra tutte, il *novel*».<sup>50</sup> Nel terzo viaggio Swift denuncia così la deriva della scienza moderna: entrambi i suoi approcci, sia quello razionalistico di Laputa che quello materialistico dei progettisti di Lagado, finiscono per calpestare i ritmi naturali della vita e i bisogni degli individui. A Laputa è la vita stessa degli scienziati ad essere trascurata, poiché ignora le componenti sensibili dell'esistenza; a Lagado, invece, sono gli esperimenti compiuti ad offenderla: qui si cerca infatti di estrarre la luce solare dai cetrioli o di tramutare gli escrementi nuovamente in cibo.

Sarà però il quarto viaggio a mostrare gli scenari più inquietanti della contrapposizione individuata da Sertoli. A smarrirsi adesso non sarà più solo Gulliver ma il popolo stesso che ha incontrato: a contatto con un uomo che riesce a tener racchiusi in sé interessi sia materiali che spirituali, i razionali e atei Houyhnhnms saranno costretti a interrogarsi sui propri parametri interpretativi. Poiché si rifiutano di riconoscere che la sfera sensibile della vita è presente anche in loro ma è stata inconsciamente rimossa, sia dalle abitudini che dal linguaggio, essi saranno infine costretti a bandire lo straniero. Anche Gulliver non riuscirà più a recuperare il suo equilibrio: avendo imparato da quel popolo di cavalli a disprezzare la corporeità, non riuscirà più a farsi avvicinare dai suoi simili una volta ritornato in patria. Completamente pazzo, egli avrà perduto per sempre la ragione che aveva tanto ricercato.<sup>51</sup>

Nei *Gulliver's Travels* il conservatore Swift svolge così una violenta accusa nei confronti di tutti quei sistemi filosofici e religiosi che ritengono sia possibile separare lo spirito dalla materia. Il suo bersaglio, infatti, non è solo la metafisica di matrice cartesiana, ma anche, in quanto pensatore luterano, l'ideologia dei liberi pensatori i quali, rifiutando la religione e la dottrina del peccato originale, preten-

<sup>49</sup> Cfr. A. Graziano, *Il linguaggio dell'ironia. Saggio sui Gulliver's Travels*, Roma, Bulzoni, 1982.

<sup>50</sup> Ivi. pp. 49; 51-52.

<sup>51</sup> Cfr. G. Sertoli, *Ragione e corpo nel quarto viaggio di Gulliver*, cit.

## Una filosofia letteraria

dono di fondare la morale su basi del tutto razionali. Ma oltre ad essi Swift condanna anche quel cristianesimo misticheggiante che sopprime la sfera corporea, così come la superficialità di tutti quei “cristiani nominali” che lo avrebbero letto: l’incoerenza di questi ultimi rivive infatti nelle azioni di Gulliver il quale, se da un lato mostra rispetto per il simbolo del crocifisso, dall’altro aspira a prolungare in eterno la sua vita terrena.<sup>52</sup> Il pessimismo luterano sarebbe in Swift però in parte mitigato dalla sua formazione *antica* e umanistica la quale lo spinge, accettando le proprie debolezze, a cercare un equilibrio sereno tra il corpo e lo spirito.<sup>53</sup> L’ideale umano di Swift, rimasto celato per tutto il romanzo, è espresso invece al suo epilogo, dalla figura di Pedro de Mendez, il capitano portoghese che riporta Gulliver in patria. Egli è colui che non fermandosi alle apparenze tratta il naufrago come un fratello e, pur essendo da questi disprezzato, lo soccorre generosamente: «egli accetta la sua natura umana, controlla le sue passioni con la ragione, e usa la carità del perfetto cristiano. Il falso standard di Gulliver è qui messo a confronto con il vero standard di Swift».<sup>54</sup> Il folle Gulliver, d’altronde, non coglierà mai il valore di quell’uomo; volendo essere pura ragione, finisce invece per diventare la raffigurazione estrema del pregiudizio e dell’orgoglio: «al culmine di sé, la ragione si rovescia in sragione: ecco la scoronazione swiftiana – una scoronazione che colpisce, ben oltre Gulliver, tutta la cultura ‘moderna’ che in lui si rappresenta».<sup>55</sup> Spodestamento della ragione – possiamo aggiungere – che per uno strano paradosso il “secolo della ragione” riesce ad attuare su più fronti; e questo anche grazie a ciò che lo favorisce: l’utilizzo pervasivo dei racconti.

### 6. *Micromegas, o l’intelletto, di fronte ai sensi e alle passioni*

Ma il paragone tra esseri dai corpi differenti, tra umani e non umani, non sfociò sempre in un’immagine così tragica e scissa dell’individuo. In un altro racconto del Settecento, il *Micromegas* di Voltaire, i singoli mali finiscono per iscriversi nell’armonia del tutto.

L’esistenza di altri esseri viventi al di fuori della terra era stata, tra gli altri, ipotizzata ed efficacemente divulgata dallo scrittore Fontenelle: ne l’*Entretiens sur la pluralité des mondes*, questi aveva sostenuto che vi erano pianeti simili al nostro, e che essi erano abitati da esseri le cui differenze rispetto all’uomo si accrescevano in proporzione alla loro distanza dalla terra, per cui tali creature, possedendo di certo un numero maggiore di sensi rispetto agli umani, sarebbero potute risultare a noi superiori. Voltaire, nel suo racconto *Micromegas*, riprenderà proprio questa idea. Pubblicata nel 1752, questa *fadaise philosophique*, la cui prima versione del racconto si intitolava *Voyage du Baron de Gargan*, era stata scritta molti

<sup>52</sup> Cfr. M. Manca, cit.

<sup>53</sup> Cfr. A. Graziano, cit.

<sup>54</sup> M. Manca, cit. p. 103.

<sup>55</sup> G. Sertoli, *Ragione e corpo nel quarto viaggio di Gulliver*, cit., pp. 249-250.

anni prima, nel periodo in cui, ritiratosi al castello di Cirey ospite della fisica e matematica Emilie du Châtelet (1706- 1749), Voltaire si era dedicato allo studio delle teorie newtoniane e lockiane, portando avanti un ideale umano fondato sull'equilibrio e l'«accordo perfetto [...] di scienza, saggezza e felicità».<sup>56</sup> Già nel secolo precedente erano stati parecchi gli scritti e i racconti che avevano immaginato lo svolgersi di viaggi attraverso l'universo: basti ricordare le *Histoire comique des États et Empires de la lune* di Cyrano de Bergerac (1657) a cui Voltaire si rifece, o le *Gomgan ou l'homme prodigieux transporté dans l'air sur la terre et sous les eaux* (1711) dell'abate L. Bordelon, ma in queste narrazioni erano perlopiù solo gli uomini a spostarsi per scoprire nuovi mondi. Voltaire pur richiamandosi a questa tradizione, e in un certo senso irridendola, la spoglia però dei suoi elementi fantastici dando al suo racconto una connotazione più propriamente filosofica: l'antitesi tra micro e macro, qui, sarà utilizzata da un lato per attribuire all'uomo il suo giusto posto nell'universo, dall'altro per ribadire l'omogeneità di rapporti all'interno di esso. In questo cosmo progressivamente illuminato dalle leggi newtoniane le uniche differenze sono quelle tra le dimensioni dei corpi, cosicché Voltaire ritiene che il male ed il mistero vadano ricercati solo nella natura umana e nel suo illusorio antropocentrismo. Se Pascal vedendo l'uomo perduto tra gli abissi morali dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo lo considerava proprio per questo perduto, Voltaire pensa invece che il contrasto tra queste due sfere possa tradursi in un nuovo felice equilibrio, qualora l'essere umano sappia attenersi ai propri limiti.

*Micromegas* narra la storia del viaggio compiuto da un abitante della stella di Sirio e del suo incontro, prima con un Saturniano, poi con gli abitanti della Terra. Le caratteristiche del Siriano sono proporzionate alla grandezza della sua stella: è alto ventiquattromila passi, vive ormai da diversi secoli e le sue capacità intellettive farebbero vergognare qualsiasi scienziato terrestre. Grazie alla conoscenza accurata delle leggi di gravità e alle forze attrattive e repulsive, egli è riuscito a viaggiare servendosi di comete e raggi di luce, andando «di globo in globo come un uccello volteggia di ramo in ramo».<sup>57</sup> Arrivato a Saturno, pianeta grande novecento volte più della terra ma ben più piccolo del suo, si lascia sfuggire un sorriso di scherno. È qui che conoscerà il segretario dell'Accademia di Saturno (identificato dalla critica con il filosofo Fontenelle) e sarà lui ad informarlo sulle caratteristiche percettive di quegli abitanti, le quali fanno emergere un'eccedenza della componente passionale e desiderante, derivata dai sensi, su quella razionale:

– [...] cominciate per prima cosa col dirmi quanti sensi hanno gli uomini del vostro globo.

– Ne abbiamo settantadue, disse l'accademico, e ogni giorno ci lagniamo di quanto siano pochi. La nostra immaginazione va oltre le nostre necessità, troviamo che coi

<sup>56</sup> J. Van Den Heuvel. cit. p. 108.

<sup>57</sup> Voltaire, *Micromegas*, Librairie générale française, Paris, 2000 (1752); ed. it. *Micromegas* in *Tutti i romanzi e i racconti e Dizionario filosofico*, cit., p. 21.

## Una filosofia letteraria

nostri settantadue sensi, il nostro anello, le nostre cinque lune, siamo troppo limitati e, nonostante la nostra curiosità e il grandissimo numero di passioni provenienti da questi settantadue sensi, abbiamo tutto il tempo di annoiarci.<sup>58</sup>

Micromegas dal canto suo di sensi ne ha mille, riesce a distinguere nel suo pianeta un numero infinito di sostanze e a individuare qualità a noi sconosciute. Quando viaggia, però, è colto anch'egli da una certa inquietudine: attraversando ogni forma di varietà si è reso conto che tutti, esseri piccoli e grandi, sono come lui insoddisfatti: anche il saturniano, che vive quindicimila anni, cambierebbe volentieri la propria vita con la sua:

– Appena ci cominciamo ad istruire un poco, la morte arriva prima che abbiamo fatto qualche esperienza. Per conto mio, non oso fare alcun progetto, mi trovo come una goccia d'acqua in un oceano immenso. [...]

– Se non foste filosofo avrei paura di rattristarvi, dicendovi che la nostra vita è settecento volte più lunga della vostra; ma sapete benissimo che quando bisogna rendere il corpo agli elementi [...] cioè morire, [...] aver vissuto un'eternità o aver vissuto un giorno è precisamente la stessa cosa. Sono stato in paesi dove si vive mille volte più che al mio, e ho visto la gente lamentarsi ancora.<sup>59</sup>

Decisi ad allontanarsi da Saturno, i due intraprendono così un “viaggio filosofico”, e passando per Giove a Marte essi giungono infine sulla Terra: in questo piccolo pianeta il grande oceano e le montagne sono per loro solo sassi e pozzanghere; gli abitanti, avvistati con fatica solo grazie a un microscopio, piccoli microbi. È proprio in una di queste “pozzanghere” che i due viaggiatori incontrano gli umani: su un vascello alla deriva, un gruppo di filosofi sta ritornando da una spedizione scientifica. Possono creature tanto piccole essere animate? Riescono, in uno stato così vicino all'annientamento, a comunicare tra loro? Posseggono un'anima, delle idee, una volontà? Si interroga Micromegas prima di parlare loro ed accorgersi che essi intavolano discorsi su ciò che non conoscono: di tutti i filosofi presenti, il leibniziano, il cartesiano, il malebranchista e il lockiano, solo quest'ultimo sembra mostrare un po' di modestia, e difatti la grassa risata in cui scoppia Micromegas davanti alle affermazioni di un seguace di S. Tommaso, provocherà, oltre che la fine del viaggio, anche il capitombolo di tutti quegli omuncoli poggiati sulla sua mano.

Jean Van Den Heuvel ha individuato in questo racconto una triplice matrice teorica: esso si svolgerebbe sotto il segno di Newton, Locke e Pope, di modo che il pensiero dei tre filosofi appare armonicamente intrecciato.<sup>60</sup> Il vascello carico di scienziati, che seppur schernito è descritto con aggettivi pieni di rispetto, allude in effetti a un avvenimento storico realmente accaduto: la spedizione effettuata nel 1736 dallo scienziato Maupertuis, il quale si

<sup>58</sup> Ivi, p. 22.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Cfr. J. Van Den Heuvel, cit., pp. 79-110.

era recato nel circolo polare artico per confutare l'ipotesi cartesiana dei vortici. Provando la veridicità di alcune affermazioni newtoniane, questi aveva fatto esultare coloro i quali volevano da tempo liberarsi dell'idea cartesiana dello spazio pieno. Dai *Principia* di Newton Voltaire aveva tratto, oltre che alcuni dati scientifici presenti nel racconto, anche l'interesse per le comete e la propagazione della luce. È proprio la conoscenza di queste leggi fisiche quella che qui consente di abbattere barriere materiali e linguistiche; il movimento e il raffronto tra esseri sottoposti ai medesimi rapporti analogici provoca una sorta di euforia cosmica: la misura dei corpi è infatti ovunque proporzionata a quella del globo. In questo cosmopolitismo universale, colui che è in grado di scorgere rapporti nel caos solo apparente riesce ad abbattere enigmi e differenze, così come Newton, rapportando massa e gravitazione, aveva unito ciò che prima era dissimile.

Se però i due "eroi newtoniani" utilizzano durante il loro viaggio un metodo strettamente empirico e induttivo è perché la storia si svolge anche «sotto il segno di Locke». <sup>61</sup> Il forte richiamo ai limiti dell'intelletto umano, l'importanza accordata al numero dei sensi, l'accusa alle indimostrabili concezioni metafisiche, sono tutti elementi che Voltaire mutua dall'*Essay Concerning Human Understanding*. Quando Micromegas avendo visto sulla Terra solo una balena pensa che questa sia l'unica specie esistente, mostra di volersi attenere in maniera rigorosa all'evidenza dei dati empirici: il suo sguardo, in questo caso, raffigura l'intelletto umano, «l'occhio filosofico posato sulle cose, abbastanza distante (e diverso) per essere oggettivo, abbastanza vicino (e simile) per essere pertinente». <sup>62</sup> Consapevole che alla vera conoscenza si può giungere solo per gradi, Micromegas biasima il suo compagno quando questi si lascia fuorviare dalle congetture.

La concezione antropologica formulata da Voltaire nel *Micromegas* si ispira invece, per Van Den Heuvel, a quella dello scrittore Alexander Pope, terza matrice del racconto. Questi, nel suo *Essai sur l'homme*, aveva parlato dell'esistenza di una grande catena di esseri la quale, dispiegandosi dal più grande al più piccolo di essi, vedeva collocarsi l'uomo in una posizione intermedia. Questa visione, lungi dallo sfociare in un pensiero pessimistico, portava Pope a una visione paradossalmente più pacificata e felice dell'uomo: se questi mostrava infatti gli stessi limiti delle altre creature, egli poteva accettare più serenamente la sua posizione poiché, deposta ogni pretesa di grandezza, l'essere umano si risparmiava un «pericoloso testa a testa con Dio». <sup>63</sup> In questo ottimismo moderato, nel quale il confronto tra esseri non è mai del tutto infelice, è ravvisabile dunque un altro racconto di Voltaire all'insegna dell'anti-pascalianesimo.

<sup>61</sup> Ivi.

<sup>62</sup> Ivi, p.80.

<sup>63</sup> Ivi, p.106.

7. Conclusioni

Nel XVIII secolo, alcuni presupposti sociali, politici e culturali hanno favorito il diffondersi del genere romanzesco. Abbiamo cercato di mostrare come questo aspetto sia parimenti ascrivibile ad alcune caratteristiche della filosofia dell'Illuminismo: il fatto di mettere al centro delle proprie analisi lo studio del particolare e del contingente, per poterlo poi ricondurre a categorie più generali; il fatto di voler descrivere e comprendere quelle dinamiche soggettive non ascrivibili a una conoscenza intellettuale ma nondimeno inaggrabili (la sensibilità e le passioni); il fatto di interessarsi – complici le correnti del materialismo e del sensismo – alle connessioni causali esistenti tra il funzionamento del corpo e il comportamento umano; e il fatto di riconoscere l'esistenza di alcune dicotomie che caratterizzano inevitabilmente la natura umana (cultura e natura; libertà e determinismo; ragione e passione; virtù e piacere). Abbiamo mostrato come alcuni di questi assunti abbiano dato vita a dei veri e propri *topoi* letterari, trasformando la storia letteraria stessa; e come lo stile e il codice del romanzo filosofico rispecchino alcune concezioni della tradizione filosofica. Ma d'altro canto, e per i motivi prima esposti, abbiamo sostenuto che è anche il romanzo a svolgere un ruolo imprescindibile per l'esplicitarsi della filosofia settecentesca. Non si tratta di un ruolo meramente strumentale o estrinseco, per cui tale forma narrativa (o peggio ancora un suo sottogenere) permetterebbe ai pensatori di divulgare al meglio le proprie idee presso un pubblico, aspetto unanimemente riconosciuto. Si può parlare invece, più profondamente, dell'esistenza di una forma espressiva – quella del romanzo o del racconto – che permette il dispiegarsi delle teorie filosofiche stesse e che struttura il loro procedere: quella plurivocità e contraddittorietà degli sguardi sul mondo che può sorgere soltanto attraverso l'osservazione (e la narrazione) del particolare; quella asistematicità che contraddistingue l'accadere fenomenico al quale ci si volge, che è propria in fondo di qualsiasi procedere narrativo: “(con il romanzo) si può narrare la molteplicità illimitata delle forme di vita reali o possibili, interne o esterne alle coscienze, e al tempo stesso si può adottare qualunque stile, dispiegando così la varietà dell'immaginazione soggettiva”.<sup>64</sup> Dal momento che le modalità conoscitive attraverso le quali rapportarsi al reale sono molteplici, queste non possono ridursi al solo approccio intellettuale, ma dare spazio a un tipo di conoscenza “altra” qual è appunto quella derivata dalla fruizione e dalla composizione delle forme romanzesche. Si può affermare, in sintesi, che da un lato sia dunque la filosofia a plasmare temi, stili e strutture letterarie; dall'altro, che siano anche queste ultime a permettere alla filosofia settecentesca di essere tale, motivo per cui possiamo comprendere quella contaminazione tra racconto e filosofia nel XVIII secolo che non trova eguali in altre epoche. Si è voluta focalizzare l'attenzione su un tema che più di altri esprime quella plurivocità e contraddittorietà di interessi della filosofia

<sup>64</sup> G. Mazzoni, cit., p. 29.

settecentesca prima descritte: si tratta del binomio passioni-intelletto o corpo-ragione, e per farlo lo abbiamo visto esplicitarsi in due noti racconti filosofici: il *Micromegas* di Voltaire e il “*Gulliver*” di Swift. Abbiamo scelto di mettere in dialogo due autori e opere della tradizione francese e inglese, e in particolare due autori le cui influenze e i punti di incontro sono innegabili, per sottolineare il seguente aspetto: anche se il fenomeno studiato caratterizza in modo precipuo l'Illuminismo francese, esso nasce e si sviluppa essenzialmente come europeo, a causa del sorgere di quella “Repubblica delle lettere” che finisce per istituire la coscienza europea stessa.<sup>65</sup>

Per queste ragioni, riteniamo che la questione del rapporto tra filosofia e racconto nel XVIII secolo oltrepassi lo studio di un singolo genere, quello del “romanzo filosofico”, e che essa vada ricondotta a un ambito che attiene più ampiamente alla storia del pensiero: più che della presenza di una “narrazione filosofica”, si deve parlare dello sviluppo di una “filosofia letteraria”. La prima espressione, infatti, definisce un fenomeno che rimane particolare e contingente, sia rispetto alla filosofia che alla letteratura; la seconda espressione, invece, pone l'enfasi sull'aspetto strutturale e intrinseco del fenomeno, e considera la letterarietà come una caratteristica di quella filosofia stessa. Non si tratta di disconoscere la specificità di ciascuna disciplina, ossia di sostenere che l'una possa sostituire o generare l'altra. Non si tratta neppure di considerare delle opere letterarie superiori per la loro “filosoficità”, considerando quest'ultima l'aspirazione della forma romanzesca, e neppure di disconoscere il valore degli aspetti esclusivamente estetici delle opere letterarie, in favore di un'interpretazione dell'opera svolta soltanto sulla base della filosofia che l'avrebbe ispirata.<sup>66</sup> Non si tratta neppure, infine, di stabilire dei parallelismi contenutistici tra filosofia e racconto, delle “traduzioni” da un piano all'altro dettate dal contesto storico o dallo spirito del tempo. Si tratta piuttosto di riconoscere al XVIII secolo una caratteristica peculiare: quella di non poter parlare della sua filosofia senza un riferimento allo sviluppo della forma romanzesca, e, viceversa, quella di non poter pensare quest'ultima senza un riferimento alle opere filosofiche dei suoi autori. Se è vero, infatti, che qualsiasi opera letteraria è influenzata dalla filosofia del proprio tempo, o che anche in altre epoche la filosofia si è espressa attraverso molteplici forme letterarie, è solo nel Settecento che da un lato i filosofi stessi divengono romanzieri e dall'altro il mezzo letterario utilizzato si configura come propriamente artistico.

<sup>65</sup> «soltanto nell'Inghilterra del tardo Seicento e nella Francia del XVIII sec. si può parlare in senso preciso di “opinione pubblica”» (J. Habermas, cit., p. 8).

<sup>66</sup> Cfr. R. Wellek – A. Warren, cit., pp. 107-123.